

AZ ABSZURDTÓL VALÓ ELHATÁROLÓDÁS KÍSÉRLETE
(Kérdőjelek Mrožek és Örkény
drámaírói tevékenységének megítélésében)

„Az az irodalmi, drámai, színházi irányzat, amelyet abszurdnak nevezünk, az ötvenes években kezdődött, a hatvanas években teljesedett ki, Kelet-Európában a hetvenes években élte virágkorát — és mára vége.” — nyilatkozta Martin Esslin 1990 júniusában.¹ A *The Theatre of the Absurd* szerzője, egy azóta is sokat vitatott műfaji kategória megalkotója a krakkói Mrožek Fesztivál alkalmából tartott előadásában kifejtette, hogy az abszurd egy ideje Kelet-Európában is csak megváltozott formában, többnyire eszközeiben él tovább, hiszen reprezentáns alkotói: Mrožek, Havel, Örkény „nyíltan politikai abszurdot” írtak, azonban mára a politikai-társadalmi körülmények megváltoztak.

Figyelembe véve, hogy Örkény életműve sajnálatos módon a változások előtt egy évtizeddel lezárult, Mrožek és Havel pedig más-más okból ugyancsak jóval korábban elfordult az Esslin által kodifikált stílustól, megállapítható, hogy a magyar származású teoretikusnak csak részben van igaza. Régióink irodalmának a közelmúltban lejátszódott folyamatait ugyanis több szempont bevonásával, mélyebb és differenciáltabb elemzést követően lehet majd csak értékelni. Annál is inkább, mivel problematikus a korábbi, „kelet-európai abszurd” kategóriájának a használata, valamint bizonytalan az ebbe a körbe sorolt szerzők, alkotások megítélése.

Mint köztudott, Esslin tíz évvel korszakalkotó művének megjelenése után jelentkezett *Östliche Absurd* című tanulmányával, melyben még egyszer áttekintve az abszurd nyugati képviselőjének tevékenységét, hatásuk elemzésére tért át. Kelet-Közép-Európában a „szocialista realizmus” dominanciájának meggyengülése után lelt termékeny talajra az eredetileg a „nyugati” pesszimizmus kifejezésére alkalmas színházi forma, és eltérő irodalmi jelenségeket eredményezett. Az abszurdok kegyetlen metaforái politikai allegóriákká váltak, az ironikus hangvétel pedig afféle „ezopuszi nyelv-

¹ Csáki Judit: „Az abszurd színháznak vége — beszélgetés Martin Esslinnel.” In *Színház* 1990. november 28.

ként” működött. Minthogy Kelet-Közép-Európában az abszurd égetően fontos közügyek taglalásának színpadi nyelve lett, valójában realista tartalmú dráma született abszurd megfogalmazási formában. Esslin Mrožeket tartja ezen irányzat legjelentősebb alakjának, így többnyire az ő drámaírói módszereinek vizsgálatára építi elemzését. A mrožeki módszer alapjául szolgáló paradoxon, mely az abszurdnak tűnő alapszituációt realitásként ábrázolja, a groteszk elemek hangsúlyos jelenléte által válik karakterisztikussá. Valójában e tanulmány megírásakor talán még nem is volt felmérhető az, ami később egyre nyilvánvalóbb lett, s a „kelet-közép-európai abszurd” terminus használatának jogosságát megkérdőjelezte. A műközpontú elemzések világítottak rá arra, hogy a kétségkívül meglévő hasonlóságok ellenére divergens fejlődési folyamatok állomásait jelzik a vizsgálódás körébe vont drámák. Az a törekvés, mely ezen alkotásokat egy homogén csoport tagjaiként igyekszik meghatározni, éppen legsajátosabb, lényegi vonásaikat hagyja figyelmen kívül. Esslin terminológiai pontatlanságával kapcsolatban, egyébként hasonló kifogás már az első, alapvető tanulmányát követően is megfogalmazódott, s ennek nyomán próbálkoztak mások találóbb megjelölésekkel: így Bob Mayberry a diszharmonia színházáról” (theatre of discord), Pierre Voltz „szokatlan színházról”, Emmanuel C. Jaquart pedig a „gúnyolódás színházáról” beszél.²

Az esslini meghatározás szerinti kelet-európai abszurd kategóriába sorolt írókat számos kutató említi úgy, mint az irodalmi-színházi groteszk képviselőit. Közéjük sorolható Józef Kelera, aki kezdetől figyelemmel kíséri Mrožek pályáját, s az íróról szóló első cikke után több mint húsz évvel, tehát távlatból, értékeli a szerző korai műveit groteszknek.³ Nézete szerint e sajátos dramaturgia lényege abban ragadható meg, hogy egy parabolisztikus alkotói formában minden szinten — a jelenségek egybejátszatásától az alakok elszemélytelenítésén és a szituáció felépítésén keresztül egészen a dialógusok megszerkesztéséig és a nyelvhasználatig — jelen van a groteszk minőség. Az a tény, hogy Mrožek túlnyomórészt pályája kezdetén művelte ezt a színpadi kifejezésmódot, később azonban fokozatosan eltávolodott tőle, azzal magyarázható, hogy a groteszk a szerző esetében a politikai

² Mayberry, Bob: *Theatre of Discord — Dissonance in Beckett, Albee and Pinter*. New York, 1989. 17-18.; Voltz, Pierre: *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, 1974. 49-56.; Jacquart, Emmanuel C.: *Le théâtre de dérision — Beckett, Ionesco, Adamov*. Gallimard, Paris, 1974. 11.

³ Kelera, Józef: „Polska dramaturgia groteski.” In *Dialog* 1988/5, 120.

berendezkedés következtében kialakuló társadalmi viszonyokkal szemben felépített emberi, művészi, morális tartás formai megnyilvánulása.

A groteszk megjelölést több elemző pontatlannak érzi, és megkülönböztető jelzők kíséretében használja az adaptálhatóság érdekében. Bátorítást meríthetnek Bahtyintól, aki maga is elkülöníti az avantgárd áramlatában jelentkező, ám a romantikára jellemző groteszk hagyományát folytató megnyilvánulási formákat egy újabb, az egzisztencialista filozófia vonzásában megjelenő, „realista” groteszktól.⁴ Ő talán az első, aki ráirányítja a figyelmet a groteszk és szatirikus ábrázolásmód kapcsolatára is, melynek éppen Kelet-Közép-Európában lesz jelentősége. Az avantgárd-realista groteszk elhatárolás használhatónak tűnik abban az esetben, ha azt kívánjuk érzékeltetni, hogy Beckett, Ionesco — vagyis a „nyugati abszurdok” — valamint a „keletiek” közül Mrożek nem sorolhatók egy csoportba például Örkénnyel. A realista groteszk ábrázolás esetében nemcsak a kiindulópont valóságos, hanem az a megengedő mozzanat is, mely szakítva az „abszurd groteszkek” katasztrófikus világlátásával, az egyoldalú negativizmussal, felmutatja a létnek a tragikus helyzetekből kivezető alternatíváit is — még ha e lehetőségekkel a hősök nem is élnek. „Az élet abszurd jelenségeiből nem azt a következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen, kibíratatlan... mindig megtalálom azt a parányi fénysugarat, amiért érdemes élni.”⁵

Anna Błaszkievicz a groteszk abszurd-realista vonulatának szembeállítását használja fel a Mrożek írói pályáján bekövetkező fordulat értékeléséhez.⁶ Úgy véli, hogy a *Rendőrség* vagy a *Nyílt tengeren* abszurd látásmódja *A púpos* esetében már megváltozik, és a konfliktus megragadása csakúgy, mint a tárgyalási mód realista dimenzióban történik. Bár a „realista groteszk” besorolás bizonyos esetekben használhatónak tűnik, mégis kételyeket ébreszthet, mivel az elemzések többsége éppen az abszurd-groteszk, valamint a realizmus-groteszk esztétikai fogalmak elhatárolódásából indul ki, s összefüggéseik mechanizmusát nem tisztázza kellőképpen.

⁴ Bahtyin, Mihail Mihajlovics: „A népi nevetéskultúra és a groteszk.” In *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1976. 329-351.

⁵ *Párbeszéd a groteszkról. (Beszélgetések Örkény Istvánnal.)* Szerk. Radnóti Zsuzsa, Magvető, Bp., 1981. 250.

⁶ Błaszkievicz, Anna: „»Garbus« i »Male listy«”. In *Dialog* 1977/3, 106-109.

Magyarországon is akadnak elemzők, akik élnek a fent említett terminológiai megoldásokkal. P. Müller Péter korábbi tanulmányában fenntartás nélkül említi e fogalmakat, később azonban már a kelet-közép-európai drámákról szóló munkájában árnyaltabban közelíti meg a kérdést.⁷ Berkes Tamás gondolatmenetében szerencsésen kerül ki a groteszk tipologizálása során adódó csapdákat azáltal, hogy e kategória működését alapvetően történelmi-társadalmi meghatározottsága felől vizsgálja.⁸

Az európai irodalomtörténet-írás egy vonulata — mint azt a fenti példák mutatják — a „drámai groteszk” vagy a „groteszk dramaturgia” kifejezéseket oly magabiztos természetességgel alkalmazza, mintha azok megoldást jelenthetnének az „abszurd” jelző okozta bizonytalansággal szemben.

„... az irodalomtörténet-írás is szemrebbenés nélkül használja szinonimaként e két szót, s ez nem is mindig az írói slendriánság, fölkészületlenség következménye, hanem a jelentésbizonytalanságé. A fogalom tisztázásával még adós az esztétika tudománya, ezért sajnos a terminológiai zavarral eleve s kiküszöbölhetetlenül számolnunk kell.”⁹

Maga Örkény számos alkalommal fejtegette esszéiben stílusának meghatározó jegyét, ám el kellett ismernie: „Furcsa dolog, hogy bár groteszk írásokat írok, nincs kiforrott elméletem róluk. Nem vagyok teoretikus...”¹⁰ S azután bár számos — morális, filozófiai, eszmetörténeti — oldalról közelíti meg a fogalmat, arra a következtetésre jut, hogy a groteszk sem nem művészi forma, sem nem stílusirányzat, hanem látásmód. A zavart az okozza, hogy a groteszk, mint esztétikai minőség, valóban fokozottan van jelen az ún. keleti-abszurd iskola drámaíróinál, amennyiben műveik jellegzetes eleme a groteszk paradoxon. Az is tény, hogy ez kihatással van a dráma világának számos komponensére, így a hangvételre, a szituációk megszer-

⁷ P. Müller Péter: *A groteszk dramaturgiája*. Magvető, Bp., 1990. Uő: *Central European playwrights within and without the absurd*. JPTE, Pécs, 1996.

⁸ Berkes Tamás: *Senki nem fog nevetni*. Gondolat, Bp., 1990.

⁹ Tarján Tamás: „Éljen a kérdőjel.” In *Kortársi dráma*. Magvető, Bp., 1983. 57-58.

¹⁰ *Párbeszéd a groteszkról*. I. m., 118.

kesztésére, a mű színrevitelére, a színpad és a néző kapcsolatára stb. Azonban nem bizonyítható, hogy a groteszk olyan egységesítő tényező lenne, mely különálló, jól körülhatárolható drámai paradigmát eredményez. Kayser groteszk struktúrája a „tragikus értékvesztés — komikus értékfeltöltődés”, vagy más megfogalmazásban a tragikus helyi értékű komikus hiba — komikus jellegű tragikus véték¹¹ ismét csak elmélet, mellyel kapcsolatban a szerző maga is megjegyzi: „... amit groteszkként fogadunk be, azt a műalkotás szerkezetében semmi nem igazolja.”¹²

Teatrológiai szempontból természetesen nagy jelentőségük van a dráma szövegébe kódolt groteszk elemeknek, melyek a színpadon lépnek működésbe. „A groteszk a színpadon olyan hatásjelenség, amelyben a szélsőségesen ellentétes hatóelemek (fenséges/torz, tragikus/nevetséges) keveredése a szokatlanság erejével kelt komikus hatást.”¹³

P. Müller *A groteszk dramaturgiája* című alapos tanulmányában több oldalról igyekszik megvilágítani a groteszknak, mint esztétikai minőségnek a drámai mű hangvételét, szemléletmódját érintő sajátosságait, és elhelyezi a fogalmat a szatirikus, tragikomikus, abszurd kategóriák viszonyrendszerében. Ám ezután Örkény dramaturgiájának, mint egyedi variánsnak a sajátosságait tárja fel, és általános következtetésekre ennek során nem vállalkozik. Nem is vállalkozhat, hiszen a kelet-közép-európai groteszk képviselőiként emlegetett Mrożek-Havel-Örkény triász életművét áttekintve az eltérések éppoly fontosnak és lényeginek tűnnek, mint az egybeesések (ilyenekkel egyébként a „nyugati” abszurdokkal történő összevetés során is találkozhatunk, ahogyan ezt Esslin és P. Müller is megjegyzi). „A groteszk, amely hazánkban lassan Örkény István szinonímájává válik, egy olyan általános minőség, mely a különböző szerzőknél más-más módon konkretizálódik, más-más árnyalatban jelenik meg. A továbbiakban tehát nem azt próbálom feltárni, hogy groteszk-e ez az öt Örkény-dráma... hanem hogy miben rejlik az örkényi groteszk sajátossága.”¹⁴

Małgorzata Sugiera Mrożek dramaturgiájáról szóló disszertációjában

¹¹ Berkes, i.m., 21.

¹² Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Stalling, Oldenburg-Hamburg 1957. 23.

¹³ *An international Dictionary of Theatre Language*. Ed. Joel Trapido, Greenwood Press, London, 1985. 870.

¹⁴ P Müller, i.m., 109.

ugyancsak óvatos, a „groteszk drámaíró” irodalomtörténeti besorolást nem kizárólagos érvennyel használja. Mivel Mrožek kritikai értékelésének történeti áttekintése után elemzése műalkotáscentrikusak, a konkrét irodalmi anyag vizsgálatának tapasztalataiból Sugiera is arra a következtetésre jut, hogy a „... groteszk írói technika leírása nehézségekbe ütközik, mivel hiányzik a groteszk modern drámára adaptálható definíciója.”¹⁵

Az abszurd dráma kelet-európai képviselői iránt érdeklődő kutatók egy csoportja új szempontokat próbál felvetni, és más perspektívából közelíti meg a kérdéskört. Közülük feltétlenül említést érdemel Marcin Broński, aki úgy véli, hogy bár Mrožeket groteszk szerzőnek tartják, mégis talán inkább a Wim Tiggés-féle nonszensz irodalmi kategóriájával lehetne jellemezni. Tiggés álláspontja szerint a groteszk esetében ismert formákból a fantázia segítségével épül fel egy deformált valóság, melynek bemutatásával az író elsődleges célja az, hogy érzelmi reakciókat — pl. félelmet — váltson ki. Ezt el is érheti, mivel mindvégig megőrzi ez a világ reális színezetét. A nonszensz ezzel szemben feltételezi a befogadó részéről az eltávolodást biztosító értelmi-intellektuális megközelítést — ahogyan Mrožek is -, érzelmi reakciót így nem vár el.

Feltűnő, hogy a nonszensz Tiggés—Broński-féle felfogása és alkalmazása mennyire eltér Esslinétől, aki a nonszensz lényegét éppen a logika béklyóitól való megszabadulás kiváltotta eufórikus érzésben látja.¹⁶ Broński Mrožek korai drámáit mint értelemből és értelmetlenségből konstruált logikai játékot interpretálja. Miközben a groteszk inkább félelmetes — hiszen kayseri definíciójában is e struktúra alapja az, hogy az idegenné váló világban kívülről támad áldozataira valami megfoghatatlan erő -, Mrožek minden pesszimizmusa ellenére összekacsint az olvasóval, nem akar kétségbe ejteni, inkább megnevetetni. Mindez természetesen akkor lehetséges, ha az ismeretlen eredetű fenyegetés valamilyen formában testet ölt, vagy csak halványan is emlékeztet valamely konvencionális toposzra.¹⁷

Krzysztof Wolicki szintén kétkedéssel szemléli Mrožek groteszk íróként történő besorolását. A szerző egyfelvonásosait vizsgálva ugyanis arra a

¹⁵ Sugiera, Małgorzata: *Dramaturgia Slavomira Mrožka*. Krakko, 1996. 81.

¹⁶ Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*. Ford.: Szántó Judit. Színháztudományi Intézet, Bp., 92-94.

¹⁷ Broński, Marcin: „O twórczości Slavomira Mrožka.” In *Teksty i preteksty*. Paris, 1981. 52.

következtetésre jut, hogy azok didaktikus célzattal a figura-szituáció oppozíciójára épülnek, ez pedig az egzisztencialista színházzal rokonítja ezeket a drámai szerkezeteket. Wolicki szerint Mrożek groteszk maszkja mögött a régimódi tézisdrámák szerzője bújik meg.¹⁸

Ismét más, szociológiai természetű szempontot vet fel eszmefuttatásában Jan Błonski. Mrożek első korszakának drámáit vizsgálva úgy véli, hogy az író moralizáló hajlamának ad teret paraboláiban, melyek olyan oppozíciós sémákra épülnek, mint az inellektus és a könyörtelen fizikai lét, a kultúra bűvölete és az élet vaskos gyakorlata, a rend és a fejetlenség stb.¹⁹

Mind Örkény, mind pedig Mrożek kapcsán számos egyéb megközelítési módot is említhetnénk, melyek bár érdekes, megfontolandó szempontokat vetnek fel, a műfaji megjelölést érintő bizonytalanságot nem oldják fel. Megszoktuk ugyanis, hogy a drámának, mint műnemet és színpadi szöveget jelölő irodalmi kategóriának a minősítő jelzője általában egy korstílus neve (pl. klasszicista dráma), vagy árnyalhatjuk a fogalmat a műnemek vegyülésére történő utalással (költői dráma), esetleg megkülönböztethetők a műfaji variánsok valamely, az előadással kapcsolatos, sajátos vonással (iskoladráma, monodráma) — ám ezekben az esetekben a megnevezett irodalmi forma bizonyos szabályokkal körülírható. A „groteszk” jelző azonban az „abszurd”-hoz hasonlóan nem kapcsolódik sem korhoz, sem dramaturgiai rendszerhez, de még tágan értelmezett előadásformához sem, a drámára vonatkoztatva tehát alkalmatlanak tűnik arra, hogy különálló műfaji csoportot jelöljön. A drámai közegben megjelenő groteszk elemek nem adnak elég indokot erre, hiszen a drámatörténetet áttekintve nehéz lenne olyan korszakot említeni, ahol ne bukkannának fel az ókortól Shakespeare-en át napjainkig.

Mrożeket, miután 1958-ban debütál a *Rendőrség* című korszakalkotó, nyilvánvaló politikai áthallásokat kiváltó drámai parabolájával, „kinevezik” a lengyel, sőt, a kelet-európai abszurd képviselőjének. Megítélésének korai dőszakában elemzői elsősorban azt kutatták, mennyiben rokonítható nyugati előfutáiraival, később azonban egyre inkább a különbségek feltárása került előtérbe.

¹⁸ Wolicki, Krzysztof: „W poszukiwaniu miary — Twórczość Sławomira Mrożka.” In *Pamiętnik Teatralny*, 1975/1 16-17.

¹⁹ Błonski, Jan: „Mrożek i Mrożek.” In *Romans z tekstem*. Kraków, 1981. 179.

Oleg Sus már 1963-as cikkében körvonalazza azt a modellt, mely a drámaíró első pályaszakaszára, az ún. „egyfelvonásosok” korszakára többé-kevésbé jellemző, s amelynek lényege egy logikátlan konstrukció logikus destrukciójában ragadható meg. Sus felhívja a figyelmet arra a heroikus magatartásformára, amely ezekben a művekben megnyilvánul a világ „kristályszerkezetbe” merevedett normáival szemben, és amely a valóság újragondolására indít — egészen az abszurditás határáig.²⁰

Mrožek talán első és máig világszerte egyik legismertebb kutatója, Józef Kelera kezdetben hasonló irányt követ. Ő az arisztotelészi „reductio ad absurdum” logikai sémáját véli felfedezni e szokatlan színpadi művek dramaturgiájában.²¹ „Az abszurd gondolkodás kimutathatja egy állítás hamisságát is, úgy, hogy az állítást végiggondolva nyilvánvalóan téves következtetésre jut.”²² Ez a módszer több ponton megfeleltethető az Esslin által körülírt abszurd színház működésével, hiszen miközben feltárja, egyben az archetípusok mélyrétegéig redukálja a világ alapvető ellentmondásait. Mrožeknél ezáltal — ha sajátos formáiban is — megfigyelhető a nyugati abszurd drámákra oly jellemző „tiszta drámaiság”-hoz való eljutás szándéka. Míg azonban az Esslin által protodrámá névvel jelölt színpadi forma az univerzális cselekvéstípusokat úgy jeleníti meg, hogy végkövetkeztetésével — hatályon kívül helyezve az etikát — megfosztja az ábrázolt világot minden értelmétől és céljától, addig Mrožek más módszert követ. Betartva a „ne magyarázzon, csak mutasson be” ionescoi elvét, az abszurditásnak csak addig a pontjáig redukálja a szituációt, hogy előtűn-hessen a normák konfliktusa. Ehhez azonban szükség van arra, hogy a drámai figura még önmagát képviselhesse, ne elvont szerep-sémát testesítsen meg.

Annak megítélése, hogy Mrožek mennyiben kapcsolható az Esslin által egy kategóriába sorolt, bár önmagukban véve ugyancsak különböző, „nyugati” abszurdokhoz, avagy mennyiben képvisel egy teljesen más, „keleti” paradigmát, korszakonként változó.

Marta Piwinska és Alek Pohl²³ igyekeznek meghatározni Mrožek

²⁰ Sus, Oleg: *Teoría absurdu i humor absurdalny*. Divadla 1963.

²¹ Kelera, Józef: „Mrožek da capo.” In *Dialog* 1977/5.

²² Bálota, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Gondolat, Bp., 1979. 14.

²³ Piwinska, Marta: „Mrožek.” In *Dialog* 1966/5.; Pohl, Alek: *Zurück zur Form...* Berlin, 1972. 106.

dramaturgiájának azon jegyeit, amelyek alapján elhatárolható a Ionesco-Beckett-Adamov-Genet vonaltól. Piwinska az első, aki Ionescot és Mrożeket párhuzamba állítva összegző következtetésekre jut, és alapvető világnézeti-dramaturgiai különbséget lát a két szerző között. Ionesconál a reális, tárgyi világ is abszurdá válik, míg Mrożeknél csupán a hősök viszonyulási módja a világhoz, egymáshoz és önmagukhoz. A lengyel szerző műveiben az interperszonális kapcsolatok determináló szerepét hangsúlyozza.

Hasonló módon vélekedik Alek Pohl, aki kiemeli, hogy míg Ionesconál maga a szituáció sodor a katasztrófa felé, addig Mrożeknél az akció kerekedik fölül legyőzve a hőst. Pohl egyik legfontosabb, kellő alapossággal máig sem feldolgozott tétele szerint Mrożek a sajátos, krakkói irodalmi tradíció és a francia színházi avantgárd szintézisét valósítja meg darabjaiban.

Miközben a mrożeki életmű egyre jobban kiteljesedik, s nemhogy lezárulna, de újabb fordulatokat vesz, az irodalmárok és a közönség figyelme a szerző korai, talán legérdekesebb korszakára irányul. Małgorzata Sugiera, a legutóbbi, minden eddiginél teljesebb és elmélyültebb Mrożek-monográfia szerzője jegyzi meg áttekintve a mrożekológia jelentősebb állomásait, hogy a közfelfogás még mindig a hatvanas évek Mrożekjét ismeri, a groteszk szatirikust, aki a régi sztereotípiák frázisait teszi nevetségessé szuperügyes szituációiban.²⁴

Mrożek, miközben harcol a sztereotípiákkal, lassan maga is azzá válik. „Állandóan beskatulyáznak az abszurdok közé!” — panaszkodik a szerző, és joggal, hiszen az *Emigránsok* óta még kevesebb köze van az abszurd poétikához, utolsó művei pedig egyenesen az egész eddigi pályakép átértékelését tennék szükségessé.

Mrożek magyarországi megítélése nem kevésbé bizonytalan. A XX. századi kelet-közép-európai drámairodalmat áttekintő jelentősebb tanulmányok közül a két legutóbbi, Berkes Tamásé és P. Müller Péteré a groteszk dráma kategóriájával próbálja körülírni Mrożek első színpadi korszakát, melyet Berkes szerint egy új-realista, P. Müller szerint egy „poszt-avantgárd” korszak követ. Mindketten osztják azt az általános véleményt, mely szerint a kelet-európai abszurd kiemelkedő képviselői közül leginkább Mrożek rokonítható a nyugati modellel.

Miközben a szokványos megközelítési módok során Mrożek korai drámáit Ionesco vagy legfeljebb Beckett műveivel állítják párhuzamba, s

²⁴ Sugiera, i.m., 34-35.

ebből vonják le következtetéseiket, kár lenne megfeledkezni arról, hogy a kevésbé ismert Arthur Adamov vagy Fernando Arrabal talán közelebb állna hozzá a színpadi figurák és szituációk tekintetében. Adamov például többet tart meg a drámai tradícióból, mint Beckett vagy Ionesco, és Mrożekhez hasonlóan a hősök közötti verbális kontaktus nála sem veszíti el értelmét, jelentőségét. A többnyire hagyományosan lineáris felépítésű cselekmény szereplői még külön világlátással és jellemmel rendelkező személyek. Mrożek és Adamov drámái között egyéb hasonlóságok is mutatkoznak. Így egyfelől a szereplők kapcsolatrendszere mindkettőjüknél a világkép és jellem kettős meghatározottságában alakul ki a színpadi történések hangsúlyozottan modell-jellegű közegében, másfelől a figurák „belső idegensége” párhuzamosan tárul fel a szituáció által determinált „külső idegenséggel”. Adamov *Paródia* című drámájának és Mrożek *Strip-tease*-ének összevetése példázza azokat a szemléletbeli hasonlóságokat és különbségeket, melyeket a két drámaíró között felfedezhetünk. Alapszituációjuk alapján a két darab közös vonása, hogy a drámai konfliktus nem a főszereplők ütközésében rejlik, hanem abban, hogyan tudják megvalósítani céljaikat. Adamovnál két férfi küzd ugyanazért a nőért, aki azáltal lesz elvont figura, hogy modellként dolgozik, tehát valójában „sohasem önmaga”, inkább mások vágyainak megtestesítője. A vetélytársak — bár mindketten más, szögesen ellentétes stratégiát választanak — egyformán kudarcot vallanak. Mrożek drámájában ugyancsak két férfi — csapdahelyzetbe kerülve — ugyanazt a két magatartásformát választja, tehát a küzdelmet, illetve a lemondást, ám ez itt sem befolyásolja a végkifejletet. A lét abszurditása ezúttal is elkerülhetetlenül a végzet felé sodorja a hősöket.

M. Broński érzékletesen úgy jellemzi ezt a mrożeki világot, mint valami örvényt, melynek falán a figurák kétségbeesetten próbálnak megkapaszkodni. Van, aki tovább harcol, van, aki hamarabb feladja, e döntésnek azonban semmi jelentősége, a mélység úgymint mindenkit magához ránt. Démonikus a szituáció azáltal, hogy bár a pusztulás a szemünk előtt zajlik, nem kelti a részvét vagy tragikum érzetét, ironikus távolságból figyeljük a szerző manipulációit, a játszmát élet és halál mezsgyéjén.²⁵

A modern francia dráma másik sajátos alakja, az ún. „sötét színház” megteremtője, Fernando Arrabal ugyancsak eszünkbe juthat Mrożek korai

²⁵ Broński, i.m., 52.

műveinek olvasása közben. Az *építész és az asszír császár* kannibalizmusba torkolló, komor rítusa a *Nyílt tengeren* groteszk játékával állítható párhuzamba. A katasztrófa nyomán, a külső szükségszerűség által irányított emberi kapcsolatok mindkét esetben az abszolútum szélsőségeket egyesítő tartományában tárulnak elénk. Az alapvető különbség végülis abban rejlik, hogy míg Arrabal számára a test a maga fizikai valójában a darab szimbólumrendszerének centrumává válik, addig Mrożeknél politikai dimenzióba helyezett akció részeként az alku tárgya. A *Nyílt tengeren* hősei közötti kapcsolat nem olyan bonyolult, mint az Arrabal-műben, s e viszonyrendszer nem is változik alapvetően külsőleg, hiszen a hangsúly éppen a belső átalakulás bemutatására került.

Mint e két kiragadott példa igazolja, a Mrożek-drámák megítélése szempontjából sokkal lényegesebb lenne a világirodalmi párhuzamok vizsgálódási körét kiterjeszteni — ez több tanulsággal is szolgálna -, mint arra törekedni, hogy „beskatulyázzuk” valamely eleve bizonytalan és vitatott esztétikai kategóriába. Ez utóbbi törekvés annál is inkább korainak tűnik, mivel a mrożeki színház még számos, eddig nem érintett kérdést vet fel a kutatók számára. M. Sugiera például felhívja a figyelmet arra, hogy a drámaíró Mrożek és a „nyugati” abszurd körébe sorolt írók művei között alapvető különbség mutatkozik a színpadi vízió tekintetében. Az abszurdok az ember kozmikus magányosságát egy karakterisztikus, erősen teátrális színpadi világ létrehozásával próbálják alátámasztani. Felhasználják ehhez az álom vagy a mítoszok allegorikus elemeit, bibliai analógiákat és parabolákat, a lét határait pedig a tudati és tudatalatti szféra összejátsztatásával vetik próba alá.²⁶ A lengyel szerző esetében ezzel szemben más a kiindulópont, és más annak színpadi kibontakoztatása is. Mrożek — ellentétben az abszurdokkal, akik saját vízióikkal árasztják el a nézőt, hogy ezzel reakciót váltsanak ki — igényt tart arra, hogy a nézők hideg távolságtartással figyeljék az eseményeket. Nála szó sincs „metafizikai botrány”-ról, de még a metafizikus elem megjelenéséről sem, ahogyan ezt kevésbé ismert egyfelvonásosa, a *Szarvasbika* jól példázza. Az 1963-ban németül napvilágot látott darab eseményei egy hegyi vasút zsúfolt vagonjában játszódnak, ahol egy túrista kitekintve az ablakon, hirtelen megpillant egy szarvasbikát. Kiáltására mindenki odarohan, tülekednek az utasok fényképezőgépeikkel az ablak előtt, egyedül egy sánta öregember kételkedik a látványban:

²⁶ Sugiera, i.m., 36.

mintha csak egy nyúl lenne ott... A turista azonban hamarosan őt is meggyőzi, mert hiszen ki merné sokáig vállalni mások előtt, hogy érzéketlen természet szépségei iránt.²⁷ Tényt gyártani a semmiből retorikai mutatvány segítségével — olyan módszer, amely Örkény számára sem idegen. A *Pisti a vérzivatarban* létra-jelenete hasonló ötleten alapul: Rizi látni véli a létra csúcán Pistit, ami mindenkit új erővel tölt el, Tevékeny is lelkesedik: „Új világ lesz!... Létezésünket, mely eddig értelmetlen volt, betölti az a boldog tudat, hogy Pisti odafönt van...” — csak a Szőke Lány aggódik először: „miért csak én nem látom?”²⁸ A helyszín tehát mindkét esetben reális, csak a figuráknak a valósághoz történő viszonyulása nem az, ugyanis tapasztalataik ellenére az abszurditásig ragaszkodnak egy közösség által elfogadott mércéhez.

A XX. századi magyar dráma egyik legeredetibb, világviszonylatban is nagyformátumú képviselőjének, Örkény Istvánnak drámaírói tevékenységét a *Tóték* sikere óta kísérte figyelemmel az irodalomkritika. Neve fogalommá vált, s nem hiányozhat a kelet-európai abszurd-groteszk megnyilvánulási formáit vizsgáló tanulmányokból. A magyar szerző iránt szokatlan külföldi érdeklődés, a színpadi siker és a számtalan érdekes, sokoldalú elemzés sem könnyíti meg az „örkényi dráma” értékelését sem az életművön belül, sem pedig a többi, régióbeli, kortárs drámaíró tevékenységének viszonylatában. Ennek oka nem pusztán a korábban részletesen kifejtett fogalmi bizonytalanság, hanem az is, hogy a „magyar abszurd” géniusza a korábbi szempontok alapján aligha kategorizálható színpadi műveket alkotott. Az eredetileg a próza iránt elkötelezett, „botcsinálta” drámaíró vélekedése szerint nem az írói szándék, hanem maga a téma jellege keresi meg a magának megfelelő formát. „Minden gondolat megteremti a saját dramaturgiáját, vagyis saját törvényszerűségeit.”²⁹

Örkény nehezen találja meg igazi hangját a színpadon, s hogy végül kialakul érzéke egy sajátos formában megjelenő, a magyar nézői ízlés számára szokatlan teatralitás iránt, bevallottan prózaírói tevékenységére vezethető vissza. Írói önreflexiói szerint — melyekben gyakran és készséggel elemezeti stílusát — a *Tótéktől* kezdve groteszket ír. Több esetben

²⁷ Sugiera: „Mrozek nieznamy.” In *Teatr* 1991/10, 18-20.

²⁸ Örkény István: „Pisti a vérzivatarban.” In *Összes drámái*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1982. 680-81.

²⁹ Rácz-Székely Győző: „A színház: mesterség”. Beszélgetések Örkény Istvánnal. In *Könyvtáros* 1974/3, 166.

kategorikusan elhatárolódik az abszurdtól: „Nekem az abszurdhoz semmi közöm, ezt csak emlegetik...”³⁰ — nyilatkozza, másutt pedig kifejti azt is, hogy miben rejlik az abszurd és a groteszk közötti alapvető különbség. Eszerint mindkét művészi látásmód jellegzetes vonása, hogy a világot abszurdnak érzékeli, azonban másként és más végkövetkeztetéssel. Örkény mindig lát egy parányi fény sugarat, mivel a lét nagy kérdéseit nem a teória, hanem az empiria felől közelíti meg. Hisz a cselekvés életmentő voltában, így hőseit — bár azok az abszurd írónál tapasztalt helyzetekkel és kérdésekkel találják magukat szemben — sajátos szenvedélyük, mániákus cselekvésvágyuk (Barabás kivételével) túlemeli a pusztulás szakadékan. Örkény, miközben újra meg újra megteremti a maga szuverén világát számos groteszk elem felhasználásával, át is értelmezi a groteszk fogalmát, mégpedig történeti szempontból karakterizálva: „... a groteszk tulajdonképpen a XX. század válasza a XIX. századra, és az azt megelőző időkre...”³¹ Az örkényi groteszk-definíció szubjektív és kollektív élményekben egyaránt gyökerezik; ráeszmél, hogy az élet egyes eseményeket „komolyan produkál, másokat viszont komikus vagy groteszk beállításban hoz létre.” Másutt a groteszk megközelítés előnyét így látja: „A XX. század valósága oly bonyolult, hogy sokféleképpen lehet megközelíteni... a groteszk szemléletmódnak éppen a dolgok sokértelműsége és a válaszok sokfélesége adott új lendületet...”³²

Örkény a valósághoz történő abszurd-groteszk viszonyulást világosan el tudja határolni, ugyanakkor a drámaírás terén — technikai értelemben — erre nem tesz kísérletet. A *Tóték* bemutatóját követően például így nyilatkozik: „Annyit tudok mondani a darabról, hogy tragikomédia groteszk elemekkel, és bár teljesen konkrét és történelmileg meghatározott helyzetből indul el, de időnként „föllebeg”, az abszurd dráma eszközeit is alkalmazom benne.”³³ Dramaturgiai szempontból sem ekkor, de később sem tételezi a groteszk drámát, mint önálló modellt. Darabjainak nemzeti és történelmi meghatározottsága egyébként is megnehezítené, hogy valamely általános kategóriába művei automatikusan beilleszthetők legyenek.

Ha elfogadjuk azt az örkényi tételt, miszerint a téma keresi meg a

³⁰ Uo, 164.

³¹ Huszár Sándor: „Fehér asztalnál Örkény Istvánnal.” In *Utunk* 1968/III.22, 10.

³² Erki Edit: „Groteszk és valóság — találkozás Örkény Istvánnal.” In *Kritika* 1974/12, 8.

³³ *Párbeszéd a groteszkről*. i.m., 230.

természetének leginkább megfelelő formát — és miért ne fogadnánk el, hiszen az írónak nemcsak nyilatkozatai, de drámaírói gyakorlata is ezt támasztja alá -, akkor eleve egy stílus szempontjából is heterogén életművel kell számolnunk. Minden mű középpontjába más és más probléma kerül, s ezek közvetítő közegeként más és más szituáció-típus jelenik meg. A *Tóték* egy kettős (a Tót-féle radikális és a Ciprián-féle elvi-verbális) lázadás története történelmi közegbe ágyazott abszurd élethelyzetben. Az a groteszk ábrázolásmód, mely Örkényre igazán jellemző, ebben a darabban már csaknem teljes egészében megfigyelhető mind a szituációk megszerkesztésében, mind a szereplők ábrázolásában. Minden a realitásból indul ki, egyfajta naiv-idilli közegből, hogy azután a helyzet- és jellemkomikum hagyományos eszközeit is felhasználva minden ellenkező előjelet kapjon. Az arányok is végletesen (és végzetesen) eltolódnak: lassanként az lesz a fontos, ami korábban lényegtelen volt, miközben elsikkad, ami igazán lényeges. Emberfeletti nehézségűvé nő, ami könnyű, a nehézségek ugyanakkor természetes könnyedséggel megoldódnak. Örkény nem idegenkedik attól sem, hogy kabaréjelenetekbe illő, bohózati megoldásokat alkalmazzon. Komikum forrása lesz a tettek groteszk mértékű eltúlzása, ismételtetésük, időbeli elhúzóadásuk, maga a körülményeskedés. Giziné és az Örnagy kommunikációjában már mutatkoznak annak a zavarnak a jelei, amelyek majd a *Macskajáték*ban meghatározó szerepet kapnak. Az egész cselekményt értelmetlen tettek sora építi fel, a beavatott néző ugyanis mindvégig tisztában van szándék és valóság egymástól való végzetes elhajlásával — a postás manipulációjának köszönhetően.

A *Macskajáték*ot az örkényi groteszk tárgyalása során általában nem vonják be a vizsgálgódás körébe. Ennek oka — paradox módon — nem az, mintha a műben nem bukkannának fel groteszk mozzanatok akár a figurák jellemrajzában, akár a cselekmény bonyolításában. A tragikomédiát talán azért érzik sokan rendhagyónak az életművön belül, mivel valóságba ágyazottsága az összes többi darabnál erősebb, s ezzel párhuzamosan az abszurd jelleg — még kelet-európai értelemben is — jóval kisebb szerephez jut. A dráma középpontjába állított kérdés exponálása, nevezetesen az, hogy az ember múltja mennyire színezhetheti át a jelenét és emberi kapcsolatait élete alkonyán, valójában maga is groteszk. Amennyiben e módszeren a világban megmutatkozó diszharmónia kesernyés-komikus bemutatását értjük. Azt, hogy az „örkényi groteszk” lényegi érvényesüléséhez mennyire hozzátartozik a színpadi megjelenítés, talán ennél a darabnál figyelhetjük meg a legjobban. Ezt a szerzője által tragikomédiának minősített, a végső

fordulatig egy melodráma paneljeiből építkező banális történetet a groteszk megközelítés emelheti művészetté, ez azonban csak akkor lehetséges, ha az interpretáció elkerüli a félreértelmezés csapdait. „Éppúgy lehet giccset, mint kabarét csinálni belőle...” — figyelmeztet a veszélyre az író a fentebb már idézett interjúban. Rendezőnek, színésznek tudnia kell, a közönségnek pedig éreznie, hogy a túrés és túlélés e misztériumában a nevetéssel oldódó keserűség költőien felemelővé válik a mű csomópontjain. A groteszk megközelítés dramaturgiai alapjai adva vannak (az arányok eltolódása, az érzelmek szenvedéllyé fokozása egy amúgy lefokozott drámai közegben, a komikus és tragikus „kettős látás” érvényesítése egy jeleneten belül stb.) — mindezt azonban a felszínre kell juttatni. Miközben a *Macskajátékban* az arányok kezelése és a nézőpont sajátos megválasztása nyit teret a groteszknak, a *Vérrokonok* jelenetsorai a behelyettesíthetőség és identitás³⁴ kérdése mentén rendeződnek. A darab szereplőit egy bármivel behelyettesíthető „nagy ügy” iránti abnormálssá fokozott szenvedély köti össze a „vérrokon-ságon” kívül. Ez utóbbi kapcsolat két szinten értelmezhető, egyrészt mint családi kötelék, másrészt, ezen túlmenően, a véradás motívuma által. Az előző darabokhoz hasonlóan ezúttal is szembeütő a hétköznapiság groteszk mértékű eltúlzása, a valóságelemek helyi értékének megváltozása. A „groteszség” másik, dramaturgiailag is kódolt eszköze a fentiekén kívül az, hogy Örkény megfosztva a szereplőket identitásuk egy fontos elemétől, lehetőséget teremt az én-hiányok kiküszöbölésére tett szenvedélyes-komikus törekvések ábrázolásához. Groteszk hatást kelt a fenséges és alantas ütköztetése, ahogyan a vér-élet-teremtés magasztos humánusát az „adok-kapok” hétköznapián kicsinyes megnyilvánulásai fokozatosan degradálják. A *Vérrokonokban* Örkény mintha az abszurd irányába távolodna a rá oly jellemző realista közegtől. Nemcsak a figurák és helyzetek elvontabbak, de abszurd az a diszkordancia is, mely Miklós perében ölt formát, felborítva a logika szabályait, úgy, ahogyan azt Mrožeknél láttuk. A menetirányító egy olyan bűnt vall be, amelyet nyilvánvalóan el sem követhetett, elismerve, hogy eltüntetett egy vonatot két település között, ahol — mint később kiderül — nincs is vasúti pálya. Az „Ügy” iránti irracionális lojalitás a *Rendőrséghez* hasonló, abszurd szituációt teremt, míg azonban Mrožeknél elkomorul a téma, Örkény humorral oldja fel a nonszensz keltette borzongást. Abszurd vonás a tárgyak kezelése, valódi létük, önazonosságuk meg-

³⁴ P. Müller, i.m.

kérdőjelezése (pl. a sátor- vagy rúd jelenet), Örkényre jellemző módon bohózáti közegben. Más szempontból mutat hasonlóságot a *Vérrokonok* egy másik Mrožek-drámával, a *Tangóval*. Mindkettőben kiemelten fontos a társadalmilag jellemzett, nemzedéki értékrendet megjelenítő azonosságtudat. Mrožek hőseit éppen ezáltal próbálja meghatározni, és egy elvont kategória reprezentánsaiként bemutatni. Nem így Örkény, akinél érzékelhetően a korcsoporthoz tartozás az egyik destabilizáló tényező, mely a figurák képlékeny önazonosság-tudatát húzza alá.

A *Kulcskeresők* több, korábban alkalmazott groteszk elemet használ új rendszerbe szervezve. A tények és interpretációjuk konfliktusa már a *Macskajátékban* jelentkezett, ahol Orbánné a maga illúzióinak sajátos optikáján keresztül értékelte a világot, mígnem szembesülnie kellett a brutális valósággal. A hősök tehetetlensége, akcióképtelensége, szituációba-zártsága sem újdonság. Ez fokozta a végletekig a Tótek drámai feszültségét is, melyből a szabadulás csak egy szélsőséges, tragikus tett által vált lehetségessé. A *Kulcskeresők* szereplői egyszerre keresik a szabadulás útját a reális történelem szintjén és képletes értelemben. A lakás szimbolikus erőteréből először Nelli nem tud távozni, de őt elsősorban nem a kulcs eltűnése, hanem saját tehetetlensége tartja fogva. Később egyre többen gyülekeznek körülötte — mindenki tudat alatt menekülne valami elől -, s a lakás egyszerre tölti be a menedék és kelepce szerepét. A tér átértékelődése, kvázi-konkrétból elvonttá válása később a *Forgatókönyvben* is megfigyelhető. Ott a cirkuszi manézs háttere alakul át a második részben tárgyalóteremmé, a legnagyobb „mutatvány” helyszínévé, itt pedig a kezdetben nagyon is konkrét lakás részletei tűnnek el a sötétségben. A mécsesek misztikus fényénél, a pezsgő mámorító hatása alatt a szereplők szinte elfeledkeznek környezetükről, itt már nincs jelentősége a térnek, ahogyan annak sem, hogy az ajtó be van-e zárva vagy nincs. A darab második részében új helyzetet teremt a sötét, mely egyszerre oldja a gátlásokat, és teremt új feszültséget. A dialógusok érezhetően más hangnemben folynak. Groteszk hatást kelt például, hogy megszólalás előtt mindenki a nevével azonosítja magát. Visszatérő elem a nemi identitásnak, valamint a társadalom által elvárt szerepek hiányos megélése. Főris rossz férj, csapnivaló pilóta (ami igazi „férfi-foglalkozás”), Benedek kétbalkezes szerelő, Bodó tehetségtelen riporter, s mindketten a magánéletükben is kudarcot vallanak. A nők tekintetében sem jobb a helyzet, valamilyen szempontból ők sem képesek megfelelni a társadalmi szerepükből adódó elvárásoknak. Ebben a darabban is megfigyelhető a szó mágikus, valóság-

teremtő szerepe. Bolyongó Fórist „kihallgatva” megidézi a múltat, és egy újjáteremtett „realitással” — vagy inkább illúzióval — helyettesíti. A *Kulcskeresők* igazi örkényi rituálé, melynek során a hősök önként, minden eddiginél inkább lemondanak a valóságról, a zárójelenetben pedig önfeledten ünneplik tények felett aratott győzelmüket. A groteszk ábrázolást egy formai megoldás hangsúlyozza. Bodó helyszíni riport hangfelvételével próbálja kijózanítani a társaságot — sikertelenül. A média szuperrealitása, vélt vagy valós objektivitása megkérdőjeleződik, éppen az marad hatástalan, aminek döntő érvként kellene hatni.

A *Pisti a vérzivatarban* és a *Forgatókönyv* Örkény két leginkább rendhagyó, a magyar drámai hagyományoktól leginkább eltávolodó műve. A szerző a *Pisti...*-t tartja a legigazibb értelemben groteszk drámának, s erre a következő magyarázatot adja: „Egy nemzet akkor lesz felnőtt, amikor már magamagán is megtanul mosolyogni, még azon is, ami egykor sírnivalónak és rettenetesnek látszott.”³⁵ Erre a gondolatra épül egy nagyon is tudatos, színpadi-dramaturgiai jelrendszer, melynek szituáció-füzére sokakat a misztériumjátékokra emlékeztet. A darab első változata a *Vérrokonok* előtt, második variánsa a *Kulcskeresők* után keletkezett, ám ezekkel a drámákkal első látásra nem mutat sok rokonságot. Egyetlen lényegi vonás lesz azonnal nyilvánvaló, hogy az író ezúttal is tudatosan a gondolat síkjára helyezi a hangsúlyt. „Azt akartam, hogy a darab ne cselekményes mesében elmondható gondolatfűzér legyen, hanem a cselekvések fejezzenek ki gondolatokat.”³⁶ Ezek a cselekvések a szituáció függvényei, melyekbe a hősük akaratuk ellenére keverednek, s amelyek a dráma egyedüli pontosan körülhatárolható szegmensét jelentik. A *Pisti...* leginkább azáltal válik groteszkké, ahogyan az egyes jelenetekben kirajzolódó ellenpólusok egymáshoz közelítésével, összeszikkasztásával játszik az író. Minden egyes „minidrámaiban” együtt van jelen egyfajta kedélyes optimizmus és a már-már horrorisztikus, félelmet keltő, iszonyodást kiváltó történés. Minél inkább a hétköznapi valóság közegéből indul a jelenet, annál meghökkenőbb, amikor azután egy-egy elem elválik a realitástól, felmondva az engedelmességet a tapasztalati világ törvényeinek. Örkény ráadásul nem elégszik meg abszurd mozzanatok ötletszerű felvillantásával, némelyeket ad absurdum visz tovább.

³⁵ TV színházi album, Vitray Tamás interjúja Örkényvel. In *Párbeszéd a groteszkról*. I.m., 191.

³⁶ Guelmino Sándor: „A mesétől a gondolatig. Interjú Örkény Istvánnal.” In *Híd* 1976/X. 1130.

A *Pisti...* grotesksége oly mértékben telítődik abszurd megoldásokkal, hogy sok esetben inkább emlékeztet a mrozeki ábrázolásmódra, mint Örkény korábbi önmagára. A Mrozek kapcsán „imperatív abszurd”-ként emlegetett jelenség, vagyis a néző manipulálására tett kísérlet, mely Örkénynél korábban nem volt ilyen nyilvánvaló, a groteszk távolságtartás igényének csökkenésével jár együtt. Ez is jelzi — és nem pusztán a forma -, hogy a magyar szerző a közönséggel való újfajta kommunikációra törekszik. Esetében a groteszk korábban sem annyira „ezopuszi nyelvként” működött, mindig is inkább egy sajátos kontaktus kialakításának módjaként a befogadóval. Ami mégis egyedivé — örkényivé — teszi a *Pisti...*-t, az a katasztrofista szemléletet megkérdőjelező finálé többértelműsége, nyitottsága.

Örkény utolsó, legtöbbit vitatott színpadi műve, a *Forgatókönyv* témakezelésében, a figurák megalkotásában csakúgy, mint a befogadói nézőpont kijelölésében tovább távolodik a groteszk ábrázolásmódtól. Amennyiben a groteszk egy valószínűtlenség valószínűsítése, úgy a *Forgatókönyv* közvetlen történéseiben nehéz ilyen mozzanatot találni. Az itt lezajló per nem pusztán az irodalmi mű létszférijában lejátszódó fikció, mivel modellje a valóság. A lét koordinátarendszere nem tesz 180 fokos fordulatot, hogy minden a feje tetejére álljon, legfeljebb csak más perspektívából szemlélhetjük az eseményeket.

Többen problematikusnak tartják formai szempontból a *Forgatókönyv* esetében a darab keretét szolgáló — noha annak jelentésrétegébe szervesen beépülő — cirkuszi metaforának, a cím által is hangsúlyozott, filmes műfajra utaló forgatókönyvnek, valamint a hagyományosnak ezek után már igazán nem nevezhető drámának az egybeépülését. Ha a darabban felfedezhető groteszk vonás, akkor az éppen e szokatlan színpadi megfogalmazásban rejlik, mivel bár az egymáshoz rendelt formák összeilleszthetők, mégis ellentét feszül közöttük. Amit a dráma elhíthetne, azt a cirkuszi milió időről időre történő hangsúlyozása (így például a szereplők hajlongása) ironikus távolságba helyezi, lefokozva a „politikai forgatókönyv” metaforája keltette katarzist.

Örkény drámai alkotásait áttekintve az tapasztalható, hogy bizonyos problémák, így az identitás, átválthatóság, vagy az interpretálás kérdésének valamelyike mindegyikben jelen van, a „bennük rejlő világ minden esetben

inkongruens.”³⁷ Ugyanakkor nehéz lenne olyan általánosító megállapításokat tenni, melyek valamennyi színpadi műre maradéktalanul érvényesek. Vonatkozik ez a groteszk minőség megnyilvánulási formáira is. Ez utóbbi szempontból Örkény darabjai olyan heterogének, hogy felvetődik a kérdés, vajon érdemes-e őket kényelmes leegyszerűsítéssel élve az „örkényi groteszk” vagy még inkább a „kelet-közép-európai” groteszk kategóriájával meghatározni. Örkény drámái nem értékelhetők egyetlen esztétikai, dramaturgiai rendszer megnyilatkozásaiként — ugyanez méginkább elmondható a szerzőnek a Mrožek-életművel való összevetése kapcsán.

Mrožek és Örkény groteszk minőséggel jellemezhető drámáit összehasonlítva a legszembetűnőbb hasonlóságot a groteszk paradoxonnak, mint drámaépítő elemnek a jelenlétében, a „szituáció-dramaturgiában”, illetve a komikum sajátos alkalmazásában szokták megjelölni. Mindkét írónál alapvető fontosságú a helyzetek megkonstruálása, ugyanis ez válik majd a hatáskeltés leghatékonyabb eszközévé. Hasonló vonás, hogy az egyén élettapasztalatain keresztül, egyfajta modell-technikával, általában a XX. századi ember alapélményeit igyekeznek ábrázolni. Párhuzamok természetesen nemcsak az írói módszer és a világkép szempontjából mutatkoznak, hanem konkrétan, az egyes művek vizsgálata során is. A legtöbb közös pontot a mrožeki világgal talán a *Pisti...* elemzése során fedezhetjük fel. Így például a figura-megsokszorozódás több Mrožek-drámában sejthető a nevek elvontsága mögött.

A lengyel és magyar szerző között ugyanakkor lényeges különbségek mutatkoznak. Örkény paradoxona nem a formális logika törvényén alapuló szigorú konstrukció, emellett jelen van benne a szereplők történelmi-társadalmi motiváltsága. Humora a magyar irodalom naiv ábrázolásmódjának hagyományaiból éppúgy merít, mint a századforduló óta virágzó pesti kabaré és bohózat gazdag eszköztárából. A „minden mindennel összefügg” elv értelmében például olyan egymástól távoleső dolgokat rendel egymás mellé, melyek normális esetben soha nem találkoznának, de ide sorolhatók a szerepcserék, a tárgyak eltűnése, rendeltetésüktől eltérő használata is. Poénjai mesterien megrajzolt karaktereken alapulnak.

Mrožeknél, mivel a szituációk eleve inkább általános érvényűek, a figurák is elvontabbak. Náluk nem figyelhető meg az a fajta érzelmi motiváltság, amely az Örkény-hősök sajátja, és amely esetükben nem

³⁷ P. Müller, i.m., 90.

egyszer szenvedéllyé, mániává fokozódik. Mrożek a játék határozott gesztusai ellenére is komolyan veszi helyzeteit, erre utal komor előadásmódja.

Az eltérések számbavétele során nem hagyható figyelmen kívül, hogy Mrożek szemléletmódja egy más, ugyancsak nemzeti hagyományból merít, melyet egyben át is értelmez. A lengyel irodalomban erre korábban is számos példa akadt, a „lengyel groteszk” így eleve rendelkezett egy szemléleti modellel. Mrożeknél ebből adódóan nagyobb szerepet kapnak a parodisztikus elemek, melyek a nemzeti romantikát ironikus távolságtartással szemlélő felfogásról árulkodnak. E látásmód kialakításában olyan nagy elődök játszanak szerepet, mint Gombrowicz, Witkiewicz, Schulz vagy akár Wyspiański, míg Örkény a magyar drámatörténetben egyedülálló jelenség. Ha stílusának gyökereit kutatjuk, a legközelebbi hasonlóság Karinthyval mutatkozik. Játékosság, érzelmesség, líraiság és fantasztikum szövi át mindkettőjüknél a legabszurdabb élethelyzeteket.

Mrożek és Örkény a befogadóhoz való viszonyulás tekintetében is különböznek, mint erre korábban már utaltam. Mrożek a nézőt erősebben szólítja meg, nyíltan manipulálja, Örkény módszere kíméletesebb, több fázisban zajlik. Kétrészes darabjai valójában hármastagolásúak: először a szituáció valósnak látszik a realista részletek, a szereplők megnyilvánulásai által, a második fázisban a groteszk deformációk lassan előtűnnek irracionális motívumok kíséretében, végül harmadik lépésben hirtelen perspektívaváltás következik be, közvetlenül a lezárás előtt.

Mrożek drámái problematikusabbak az átlagnéző számára. A színpad nem kínál sem magával ragadó látványt, sem fordulatos cselekményt, helyette szellemi izgalmakat nyújt azoknak, akik képesek koncentrálni, elvonatkoztatni, s egyszerre otthonosak az abszurd színház és a lengyel irodalmi hagyományokra épülő utalások területén. Úgy tartják, a Mrożek-drámák egyszerre bizonyulhatnak játszhatatlannak és ziccer-darabnak. Szerzőjük ugyanis csapdát állít a rendező számára azzal, hogy több szimbolikus réteget sző egybe az első látásra triviálisan egyszerű szituációkban. Ha ezt nem sikerül a megjelenítés során érvényre juttatni, értelmét veszti az egész próbálkozás.

Örkény esetében kisebb a kockázat. A kevésbé sikerült rendezések is felszínre hozzák a daraboknak azon rétegeit, melyek egyszerre szórakoztatóak és elgondolkodtatóak. Titka abban rejlik, hogy a szöveg minden tematikus szekvenciáját tudatosan a realitás mélyrétegéből indítja, s később is visszacsatol a konkrét, hétköznapi tárgyiasság köréhez egy-egy utalással. Mrożeknél teljes egészében a szó veszi át a hatalmat a színpadon, míg

Örkény — bár redukált formában — de megőrzi a drámai akciót.

Összegzésként térjünk vissza Kayser megállapítására, mely szerint a befogadó által tapasztalt groteszk hatást a műalkotás szerkezetében semmi sem igazolja. Mélyrehatóbb elemzések tapasztalata szerint Mrożek és Örkény drámaírói tevékenységének a vizsgált kérdéskörben releváns alkotásai a kayseri tételt részben cáfolják. A drámák belső világában, így a téma megragadásában, a figurák megrajzolásában és viszonyrendszerükben, a dialógusok fűzésében, a drámai csomópontok kialakításában és elhelyezésében megjelenhet a groteszk minőség. Ugyanakkor az is elmondható, hogy ezek nem alkotnak egységes és különálló rendszert, megjelenésük, működésük, szerepük minden műben egyedi, ezért a „groteszk dráma” mint általános műfaji megjelölés a gyakorlatban talaját veszti.

Úgy tűnik, a „groteszk dráma” terminus nem léphet a „kelet-közép-európai abszurd” helyébe. A két meghatározás fogyatékosága azonos: figyelmen kívül hagyva lényegi sajátosságokat, túl általánosak.

Mrożek és Örkény drámaírói tevékenységének párhuzamos vizsgálata olyan további kérdéseket vet fel, melyek ráirányítják a figyelmet a XX. századi lengyel és magyar drámafejlődés eltérő specifikumára, és készletet jelentenek ezen jelenség irodalomelméleti, színháztörténeti, esztétikai szempontból történő tisztázására.