

A magyar dráma negyven éve (1945-1985) Elemzések (folytatás és befejezés)

Mészöly Miklós: *Az ablakmosó.* Mészöly Miklós 1957-ben írta *Az ablakmosó* című drámáját, amely a hatalom és az erkölcs, a külső erők és a magánélet viszonyát ábrázolja. A pécsi Jelenkor cím folyóirat 1963-ban közölte. Ez volt az egyik oka a szerkesztő, Tüskés Tibor leváltásának. Ugyanebben az évben bemutatták a darabot Miskolcon, de Budapestre nem került, sőt Miskolcon is levették a műsorról. A darab provokációt jelentett a magát találsa érző hatalom számára, de tematikáján és tendenciáján túl – s ez a körülmény drámatörténeti tanulsággként még fontosabb – formai szempontból, a realitás elemeit és az elvont jelentéseket merészen vegyítő dramaturgiai megoldásai révén a kor drámáról alkotott felfogását és dramaturgiai gyakorlatát is provokálta. Messze megelőzte korát. Még a mai olvasókat is próbára teszi.

Fokozza a nehézségeket, hogy a dráma szövege változott a későbbi közlések és színházi bemutatók során (már a Jelenkor szövege is eltérhetett a kéziratától), így a Századvég Kiadó 1994-ben publikált textusa is néhány helyen eltér a Jelenkor Kiadó 2010-ben közölt szövegétől. A későbbi kritikai kiadás feladata lesz a hiteles szöveg megállapítása, illetve a szövegváltozatok összevetése. Rövid elemzésemhez a 2010-es kiadást használtam. (Mészöly Miklós: *Színházon kívül. Drámák.* Pécs, Jelenkor Kiadó, 29-99.)

Fontos tudni, hogy a szerző „burleszk-tragédiának” nevezte drámáját, s *Jegyzet a darab ürügyén* című tanulmányában ezt a műfaji meghatározást így értelmezte: „A burleszk vaskos, mint a hernyótalp, harsány, mint egy riadó s éppen szertelen rámenősségével ránt magához: most aztán röhögj vagy képedj el, vagy sírj, mindegy, de *kívül nem maradhatsz.* [...] S éppen ez a mi katharzisunk. Lemondva minden áthárítás lehetőségéről, abszolút felelősségre ítéltük magunkat – s ez tagadhatatlanul hősiesség. De éppen azért, mivel nincs áthárítás, nincs végzet, sors és elrendelés se; csak a magunk csendje és a magunk kozmikussá növvő lármája van, így nemcsak az idill zálogát, de a botlások tragikus képtelenségeit is magunkra kell visszaszármaztatnunk.” (103)

A drámai szituáció kialakulást az okozza, hogy a fiatal házaspár, a színész, bár szerződés nélküli Tomi és felesége, a várandós Anni otthonában megjelenik egy ellenséges, jóllehet barátságos színlelő idegen, az Ablakmosó. Ennek következtében felborul a magánélet erkölcsi rendje, Tomi szexuális kapcsolatba kerül Nusival, a középkorú és „telivér” Házmesternével, Anni pedig sértetten és tehetetlenül, „bábu-merevséggel” kiszolgáltatja magát az Ablakmosónak. Ez azonban csak a felszín. Szükséges hangsúlyozni, hogy az Ablakmosó kívülről érkezik, megjelenését a magánéleti szférába behatoló „éles fénypászma” előzi meg, és a cselekmény fordulópontjain akcióit menetelő lépteknek a díszletek mögötti térből behallatszó agresszív dübörgése kíséri, és egy harsány induló zenéje is felhangzik. Ezen a szinten a dráma egy elnyomó hatalomnak nyomasztó jelenlétéről beszél, amely egy démoni cselszövő akciói által romboló erővel behatol az intimszférának a családi örökséget jelképező paraván által elkülönített, elrejtett világába. Tomi és Nusi esetének súlyát növeli

a Házmaster sorsa, aki számára felesége esete felismerteti élete és világa képtelenségét, s öngyilkos lesz. Halála előtt elmondott monológja a felfordult világ élményének groteszk sűrítménye egy korábban gyanútlan kisember nézőpontjából.

A dráma cselekményének azonban pszichológiai vetülete is van. Az Ablakmosó rontó erejének sikerében ugyanis az is közrejátszik, hogy ez az idegen mintha Tomi lelkének ismeretlen, sötét rétegét hozná működésbe, mintha nem is kívülről, hanem belülről érkezne. Ezért képes – az elnyomó hatalmak jellemző módszerének megfelelően – együttműködésre készíteni áldozatait.

ABLAKMOSÓ Hát mindenképpen muszáj, hogy akaratuk ellenére végezzem el a munkámat?

TOMI (*döbbenet*) Akaratunk... ellenére?

ABLAKMOSÓ (*szerényen, de jelentősen bólint*) Mondtam. Önök a sorosak. (*Olyan mozdulatot tesz, ami kihangsúlyozza jóindulatát.*) És mit gondol: nem jobb, ha én?... Jobb, ha velem. Vagy jöjjön holnap valaki más? Akiben még annyi fantázia sincs, mint bennem? Csak képzelje el. Egyszerűen bedöntik az ajtót, fölállítják a létrát, és nekilátnak. S talán még szarvasbőrük sem lesz... (*Meglobogtatja a bőrt.*) Ez még valódi, hamisítatlan, nem műanyag.” (48)

Az együttműködés által (az egyik jelenetben Anni is együtt dalol az Ablakmosóval) létrejön a külső és belső pusztító erők szövetsége. Tominak a Házmasterné iránt felébredt vágyai lelkének addig elfojtott mélyéből fakadnak, amit nyomatékosít, hogy a Házmasterék lakásából nyílik lejárát a ház pincéjébe. Ennek ellenpontja: Anni és Tomi otthonából lehet feljutni a padlásra, ami a befejezés értelmezése szempontjából fontos jelképes utalás. A ház három szintje egyfelől a középkori misztériumjátékok színpadfat idézi, másfelől eszünkbe juttatja a pszichoanalízis lelki struktúrájának hármastagolódását.

A dráma befejezése talányosan nyitott. A távozó Ablakmosó kilátásba helyezi, hogy egy év múlva visszatér, az újra összekerülő és *reszketve egymásba fogódzó* Anni és Tomi viszont eltökélten kijelentik: „Többé nem jöhet vissza!” Az a körülmény, hogy Tomi ígérete szerint nem fog elfogadni a színházban (a dráma metaforikus szintje szerint: a világban) lényével össze nem illő szerepet, s nem vállalnak semmiféle szerződést, csak majd a gyermeket, fontos elemei a kifejtetnek: ha mindez nem garantálja is az Ablakmosó végleges kirekesztését, de az ellenállás szándékát megerősíti.

ANNI Jó lesz! Nem vállalunk... nem vállalunk szerződést... (*Váratlanul összegörnyed, a várandósok mozdulatával hasára szorítja a kezét, megszedül.*) Csak őt...

TOMI (*Anni után kap*) Vigyázz!

ANNI (*már ismét mosolyog*) Semmi. Már elmúlt. Csak egy kicsit nagyon boldog voltam.

TOMI Jobban kell vigyáznod most már...

ANNI Gyere, emelj föl a karodra. Emlékszel?

TOMI (*karjára veszi Annit*) Emlékszem.

ANNI Érzed, hogy nehezebb vagyok?

TOMI Vagy én vagyok gyöngé. Gyáva... (*Lassan leereszti Annit. Induló újra fülhallatszik. Összerezzennek, még szorosabban ölelik egymást.*)

ANNI Nincs igazad. Bátor leszel.

Weöres Sándor: A kétféjú fenevad avagy Pécs 1686-ban. A szerzőt a Pécsi Nemzeti Színház kérte fel e dráma megírására, a bemutató azonban (politikai okokból) elmaradt, s a szöveg

közlésére is csak részlegesen került sor. Pécssett majd csak 1985-ben fogják előadni a drámát Szőke István rendezésében, amit 2011-ben követ újabb bemutató. Időközben, 2003-ban a Janus Egyetemi Színpadon is előadták a művet. A dráma 1972-ben keletkezett, bár a költő *Színjátékok* című kötete (Bp., Magvető, 1983. 385-469.), amelynek szövegét olvasom, 1968-ra datálja a művet, ez feltehetően téves időpont-megjelölés. Weöres „történelmi panoptikumnak” nevezi színdarabját, amit az első rész befejezése igazol, amikor egy mondat közepén megszakad az előadás, és a szereplők mozdulatlanra dermednek, „mintha megállt volna az idő”. Az előadás végén is létrejön ez a sajátos, groteszk panoptikum, megdermedő figurákkal. És az idő a szerkezet rendje szerint is megállni látszik, mert a cselekmény az utolsó jelenetben lényegében visszafordul a történet kiindulópontjához. Az egymástól elszakadó főhősök, Bornemisza Ambrus deák és menyasszonya, Evelin végül – sok-sok epizodikusan bemutatott, a nézők érdeklődését mindvégig megőrző kaland után – ismét találkoznak. A dráma két szakasza a párhuzamos jelenetek révén tükörképszerűen viszonyul egymáshoz, ami szintén a kimerevített idő érzetét sugallja. A dráma 1686-ban játszódik, Buda és Pécs törököktől való felszabadulásának évében, egy történelmi sorsforduló idején, amelynek zűrzavarában a szereplőknek legfőbb célja az, hogy életben maradjanak. Hogy túléljék a minden felől rájuk leselkedő viszontagságokat. Ami nem könnyű.

A színdarab központi metaforája a mű címében is említett *kétfejű fenevad*, amely háromféleképpen is értelmezhető. Először is a birodalmi címerállatra utal, de szexuális jelentéssel is bír, a szerelemben összefonódó férfi és nő testi kapcsolatára utal. A metafora legfőbb jelentése azonban ennél elvontabb: maga a történelem. Ahogy a darabot záró szövegében a kelekótya Badeni Lajos mondja kötőtűvel hadonászva: „A história oly kétfejű fenevad, mely ha tojásokat rak, egyik csőrével anyai hevet lehell reájok, másik csőrével mind megvagdálja, összetöri.” A történelem olyan szövet, amelyhez „vér a fonál, és könny a cifrázat.” (469) Ám a szereplők maguk is kétarcúak, maszkot viselnek, amelyeket cserélgetnek a viszonyok alakulása szerint. „A zavaros történelmi időszak túlélésének egyik módja a saját én elrejtése egy álarc mögé. Az Allah-hitű Ibrahim kádiról kiderül: belül hithű zsidó, Arzam Mandelli névre hallgat. A török vezérkar egyik tagjáról, Dzserdrzsiz agáról kiderül, ő egy katolikus magyar főúr. Bonyhádi György, ki a magyarért, a német ellen szerződött a török seregbe. Néhány vérmes janicsárról kiderül, ők valójában Thököly hajdúi” – mutat rá ezekre az alakváltásokra Csekő Krisztina. (*Színház ég és föld között. Weöres Sándor drámái és színháza*. Bp., Meritum, 2016. 103.) Nézzünk egy ezzel kapcsolatos jelenetet!

WINDECK Szálem aleikum.

AMBRUS Ni csak, a sárvári Herr Komissar! Mi szél hozta erre, az oszmánok közé?

WINDECK Az mi a deák urat. Követségbe küldtek, s itt ragadtam. Már én is török vagyok; Orkhán bég oly kegyes, hogy rezidenciáján ada szállást nekem. Budavár német ostroma kudarcba fúlt – mindenfelé diadalmas a félhold s a lófarkos boncsok – maholnap körülmetéltetem s Mahomet vallású leszek. Allah akbar!

AMBRUS Nagyot változa kelmed. Engem még elűzött volt, mivel oktanul Thököly s a törökök követőjének álta.

WINDECK Legyen hálás nekem! Már akkoron is titkos törökpárti valék. (420-421)

Persze, a császári kommisszárius rosszul mérte fel a dolgok állását, ezért még szüksége lesz némi csereberére. Ahogy másoknak szintén. Beleértve Ambrust is. De a többivel ellentétben ő nem veszíti el barátságunkat. „Ambrus deák szeretetreméltó főhőse a színdarabnak, megérdemli rokonszenvünket és érdeklődésünket. Gyermekien naiv, tiszta lény. Derűs, ártatlan személyisége végig érintetlen marad a vérzivataros eseményekben, amelyek csak

megtörténnek vele és nem ő irányítja őket. Ez ellen nem lázad, hanem passzívan tudomásul veszi. Tűnődve szemléli a bonyodalmakat, melyek megesnek vele” – írta Radnóti Zsuzsa. (Életünk, 1983. 6. 508-516. I. h. 509.) Ezzel szemben a diplomáciai tárgyalások, így I. Lipót és IV. Mehmet tanácskozásának kettős szólama (kifelé, a nyilvánosság számára harciasan nyilatkoznak, egymás között, bizalmasan pedig összekacsintanak) visszataszítóan és leleplezően groteszkek. (Lehet, hogy ez volt az, ami kiverte a biztosítékot a cenzoroknál.)

Természetesen a figurák beszédmódja is változik, igazodva a szerepek és maszkok változásához, sőt az egész színjátékra jellemző ez a bámulatos nyelvi sokarcúság: magyar, török, német, latin, olasz, cigány szavakból szőtt szófűzés, grammatikai cserebere. E mű is igazolja, hogy Weöres Sándor nyelvteremtő ereje páratlanul gazdag. György Péter a színjáték szövegét a pécsi előadásról szólva „szőnyegszerű szöttesnek” nevezte, joggal. (A megszelídített fenevad. Színház, 1985. 7. 9-12.) A darab műfaji szempontból is összetett és sokrétű. A középkori bohózatoktól a commedia dell’arte játéktípusainak mintázataiig terjed a skála, s ezek a dramatikus elemek bravúrosan sokrétű alakzatot eredményeznek, sőt Radnóti Zsuzsa arra is felfigyelt, hogy a költő a jelek szerint Csokonai komédiáinak komikumforrását is kiaknázza. (I. m. 508.)

Weöres figurateremtésének plasztikusságát Radonay Mátyás bencés apát, később pécsi püspök alakjával példázom. Egy alkalommal ily módon védelmezi püspöki javait egyik harácsoló ellenfelétől. „Isten térítsen magadhoz, te semmiházi! Újfent tapasztalom, hogy tovább is lopni akarsz és az egyházi javakat rontani. Hagyd abba és légy békességben, már korábban megszerzéd magadnak az akasztófát. Amit Isten nékem adott, el akarod kártyázni és rossz személtre vesztegetni. Sem neked, sem másoknak nem engedem a tizedemet s a pispekséget. És ha nem maradsz békében, kiverlek.” (463) Könnyen azt gondolhatnánk, hogy – püspökről lévén szó – a szóhasználatnak ez a keménysége, sőt durvasága talán Weöres túlzása. De nem így van. Történetesen tudom, hogy szinte szó szerint idézi Radonay egyik fennmaradt levelét. (Kemény idők voltak.) Ami azt is jelzi, hogy a költő forrástanulmányokat is végzett. Fantáziájának szárnyalása nem szakadt el a történelmi tényektől. A dráma címe nem alaptalanul tartalmaz konkrét hely- és időmegjelölést.

Pilinszky János: Gyerekek és katonák. Aköltő *Végkifejlet* című kötete versek mellett *Színművek* összefoglaló címen négy darabot tartalmaz. Ezek között az első és legterjedelmesebb, noha mindössze harminc lapot kitevő munka a *Gyerekek és katonák*. (Bp., Szépirodalmi, 1974. 51-81.) A művet először a Pécsi Nemzeti Színház tűzte műsorára 1981-ben, Vincze János rendezésében. Elemzésem kezdeteként alkalmasint elvárható lenne, hogy összefoglaljam a darab cselekményét, ám ezt a (voltaképpen megoldhatatlan) feladatot áthárítom a Harmadik Katona nevű szereplőre, aki „maga elé emelt ezüstkarddal” a nézőkhöz fordulva így foglalja össze – nem a történeteket, hanem a látottakat. „Láttak itt sok mindent, egy különös, két személyre szakadt nővért, egy kontya alatt kiismerhetetlen gondolatokkal teli szolgálólányt, láttak egy megszeppent, majd holtá dermedt hadsereget, egy preláthus váratlan kitörését, látták egy szív és egy vekker harcát, majd egy madár verítékezéséről és elnémulásáról is hírt kaptak. De ami a legfurább, egy hang, egy elalvás előtti hang is megütötte fülüket. Panasza poétikus volt, de később macskajajba fordult, majd elhallgatott. Túl a hőésésen, a kiszabadított szentségházon s a földézett tengerzúgáson, kérem, ezen az elnémuláson időzzenek el egy pillanatig.” (77-78) A Katona szavai szemléletesen jellemzik a színművet: arra utalnak, hogy ebben a színjátékban nincsenek jellemek, nincsenek dialógusok, inkább csak monológtöredékeket hallunk, hagyományos értelemben vett cselekmény sincs, amely időben kibomlana, olyan ez az egész, mintha egy lassított film egymástól távol eső, kimerevített pillanatait látnánk. A teret pedig változó nézőpontokból szemléltérmetszetek

helyettesítik. A szavaknál fontosabbak a zenei effektusok, s maga a látvány, amely mágikus hatásával rabul ejti szemünket. Van olyan szereplő, aki két alakban lép elénk: ilyen a Hattyúnyakú fiatal nő és annak Öreg Változata. Szavaikat mintha az idő két dimenziójából hallanánk, a jelenből és a jövőből, mint a következő megnyilatkozásokat is:

ISMERETLEN NAGYON ÖREG NŐI HANG

Édesem, mielőtt elaludnék, ölelj meg utoljára. Édesem, mielőtt elaludnál, ölelj meg utoljára. Édesem, mielőtt elaludnánk...

Csend. Szünet.

FIATAL LÁNY

Az ágyról a sötétségben.

Szerelmem, én édes, én édes szerelmem! (62)

Sejthető, hogy a fiatal lány és az öreg nő szavai ugyanattól a személytől származnak, de az idő két vetületéből, ráadásul ez esetben a jövő megelőzi a jelent. Mindebből kitűnik, hogy a *Gyerekek és katonák* egészen más hozzáállást kíván tőlünk, mint korának többi drámája. Hasonlóan merész megoldásaival *A kétféjű fenevad* áll hozzá legközelebb, bár ennek dramaturgiai koncepciója más.

A *Gyerekek és katonák* avantgárd színmű. E típus magyar példái közül az egyik legértékesebb. Ha előzményeit keresnénk, Déry Tibor és Füst Milán korai darabjaihoz kellene visszafordulnunk – bár Pilinszky műve kevésbé groteszk, mint azok, inkább költői –, jóllehet kontakthatást nem feltételezhetünk. Pilinszky ugyanis Robert Wilson elvileg mozdulatlan, maszkoszerű, rituális színházának hatására alakította ki a maga dramaturgiai felfogását. Wilson színpadi munkáit így jellemzi Radnóti Zsuzsa: „Előadásainak szövegét maga állítja össze. Összeállítja, nem pedig írja. Csak mondatok, mondatfoszlányok, szavak hangzanak el a színpadon, teljesen alárendelve a burjánzó képkompozícióknak. Wilson valóság feletti világot teremt, cselekmény és körülmény nélküli figurák nélkül. (*Gyerekek és katonák*. Pilinszky János, a drámaíró. Kortárs, 1979. I. 121-126. I. h. 121.) *A Gyerekek és katonák* első része (a költő ezeket a szakaszokat képeknek nevezi) egy holland ebédelőben játszódik „valamikor régen”. A harmadik kép színtere ugyanez: „Néptelen idill, majd hirtelen egy vértessereg nyomul be, s a falakhoz tapad”. A középső rész egy vasúti váróteremben játszódik. „A váróterem népes és belakott, akár egy túlszűfolt lakás.” Pilinszky elképzelése szerint az első és harmadik részt „nagy, ólomkockákra osztott üveglak (üvegfal) mögött kellene játszani (talán túl költséges megoldás?), s így a színészek szövegét nem szájukból, hanem hangszórók segítségével a nézőtér különböző sarkából (a székek alól?) hallanánk. Ez egyszerre adná egy álomszerű jelenlét és egy távollét élményét.” (P. J.: *Széppróza*. Bp., Századvég, 1993. 260.)

Az álomszerű színpadi folyamatból két motívumot emelek ki. Az egyik a háború, amely a háttérben zajlik, de a katonák bevonulása közvetve láthatóvá teszi. Hatását pedig a szereplők némelyikéből váratlanul kitörő agresszió érzékelteti. Ismét Radnóti Zsuzsát idézem. „Az „Aranykontyú fiatal lány” a közelgő háborútól elborzadva látkozza értelmetlen életét. Nővére, a „Hattyúnyakú” viszont az elmúlás, az öregség rettenetét érzékeli felfokozottan, és: „tudja, hogy itt és most fogy a petróleum, kopnak az ezüst evőeszközök, egy nappal megrövidült a felszolgált tálak élete, s hogy a gyerekek alatt a székek eresztéke is kijebb lazult.” S amikor a „Fiatal Katona” jöttével rátör a háború, felébred benne a brutalitás, megöli haldokló anyját, aztán így szól a katonához: „Rövidesen veled megyek. Szemközt

a torkolattüzekkel. Vágyom szembetalálkozni azzal a lángolással, amelyik a világtól izzik fehérre.” (I. m. 125.) Ennek a pusztulásvízióknak az ellenpontját a Kisfiú jelenetei képezik. „Az ajtó kinyílik, és a Kisfiú, fedetlen fejjel, papi palástban behozza a monstranciát. Fény egyedül a szentségtartón. Az asztal közepére helyezi. A fény a monstrancián kihál. Sötétség.” Néhány pillanattal később: „Látni, amint a Miseruhás Kisfiú föllépked a jeges lépcsőkön, és visszahelyezi, bezárja a tabernákulum ajtaja mögé a monstranciát.” (77-78)

A színházi befejezése talányosan nyitott. A Kisfiú elzárta az Oltáriszentséget, ám előtte ünnepélyesen megmutatta. De kihalt rajta a fény. A gyerekek és a katonák találkozása az utolsó jelenetben ugyancsak kétértelmű: lehet a megváltás előjele, de a rontás mozzanata is benne rejlik.

Örkény István: Macskajáték. Erről a drámáról szóló elemzésemet az eddig követett időrendet megtörve helyezem a tizenkét írást tartalmazó ciklus végére. Ennek oka, hogy a bemutatott korszak drámaszerzői közül Örkény az, akinek hatása kimutathatóan érvényesül a nyolcvanas éveket követő három évtizedben, egészen máig. Drámái nyitottak a jövő felé. Ami pedig a múlthoz való viszonyt illeti, a színházi gyakorlatban az ő művei jelentették a legradikálisabb (és leginkább érvényesülő) szakítást a hagyományos „ibseni” dramaturgiával, valamint az irodalmi ihletésű realista drámával. Pedig, akárcsak a *Tótéknak*, a *Macskajátéknak* is irodalmi előzménye van, a témát a szerző előbb kisregény formájában dolgozta fel. Csakhogy Örkény prózája is drámai természetű, a szövegnek ezt a sajátosságát kellett (s lehetett) a színpadi dialógusokban még inkább érvényre juttatni. A *Macskajáték* drámai változata 1969-ben íródott. Először 1971-ben mutatták be Szolnokon Székely Gábor rendezésében. Még ugyanebben az évben Budapesten is előadták. Azóta sokfelé játszották, külföldön is sikert aratott Angliától Izlandig. Makk Károly filmet rendezett belőle (1972). Elemzésemhez az 1982-ben publikált szöveget használom. (Örkény István: *Drámák*. I. Bp., Szépirodalmi. I. 287-378.)

A szerző így írt a dráma elé illesztett rövid jegyzetében. „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, Orbánnának egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérel, az egész világgal.” (289) A gyors tempó valóban kulcsfontosságú játékelem, már csak azért is, mert megakadályozza a témában rejlő szentimentális elem előtörését, tehát elfojtásként is működik. A szerző intencióinak megfelelően. Ezzel kapcsolatosan így nyilatkozott drámájáról. „Amiről szól, az a világ leghétköznapibb története: ketten szeretik egymást, és jön egy harmadik. A különbség csak az, hogy ami húszéves vagy harmincéves korunkban természetes és szívet vidámítóan költői, az hatvanéves korunkban – amikor még éppúgy jogunk van a szerelemhez, mint fiatal korunkban – ott ez a szerelmi háromszög mulatságossá, groteszkké válik. Egyszerre nevetséges, mert kívülről nézve természetellenes és ugyanakkor tragikus, mert hőseinek ez az érzés ugyanannyi boldogságot, keserűséget és gyötrelmet okoz, mint a húszéveseknek.” (509) Csakhogy, tehetnénk hozzá, jogosult-e ez a külső nézőpont, s amennyiben igen, ez szükségképpen komikumforrásként kezelendő-e? Úgy vélem, ez a dráma nyitott e kérdés végiggondolása irányában is.

A drámai szituáció az által jön létre, hogy Orbánné találkozik Paulával, aki nagy hatással van rá, ám később Paula elhódítja tőle régi szeretőjét, Csermlényi Viktort. A szereplők viszonyhálózatának középpontjában Orbánné áll, aki a cselekmény két szintjén vívja harcát. Paulával szemben kétségkívül ő lesz a vesztes fél. A történet másik szintjén azonban, amely a nővérel, a külföldön, jómódú polgári környezetben élő Gizával folytatott beszélgetések által képződik, másként alakulnak a dolgok. Ez is küzdelem, de szavakkal

folyik, kommunikációs formában zajlik. Telefonbeszélgetéseik, illetve levélváltásaik a színpadi jelenben eleven dialógusokká lényegülnek át. A két Szkalla-nővér különböző egyéniség. Orbánné vállalja önmagát, a gyarlóságait, a dráma jelenében kendőzetlenül bevallja szerelmét, élete zilált, lelke zaklatott. Minden esetben a személyisége szerint viselkedik. Van identitása, amint ezt P. Müller Péter kiemelte. (*Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig.* Bp., Argumentum, 1977. 127-128.) Vele szemben Giza – mint erre Bécsy Tamás rámutatott – a funkciója szerint él. Ő a családfő anyja, és e szerint viselkedik. Elfajította identitását. (B. T.: *„E kor nekünk szülőnk és megölnék” Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban.* Bp., Tankönyvkiadó, 1984. 44-65.) A nővérel folytatott küzdelemben Orbánné diadalmaskodik. Giza hazajön. A Szkalla-lányok ismét együtt vannak.

Orbánné és Giza beszélgetései számomra azt jelzik, hogy e drámának talán a szerelmi történetnél is fontosabb témája a kommunikáció, ennek lehetőségei, illetve kudarcai. A szereplők többé-kevésbé elkülönülő nyelvi világokban élnek, ami kölcsönösen akadályozza a megértést. Giza fia, Misi átlépett egy másik (német) nyelvi világba, ő meg sem jelenik a színpadon. De Orbánné lánya, Ilus is egy másik értékrendet követ, mert ő szintén másféle nyelvi világban él, bár magyarul beszél. (Igaz, angol tolmácsként kicsit ő is Misi útjára lépett, de ez most nem tartozik ide.)

ILUS Az anyus nem tudja, hogy maskarát csinál magából?

ORBÁNNÉ Szerinted, aki már elmúlt hatvanegy éves, az csak úgy nézhet ki, mint a halál?

ILUS Anyus nem hatvanegy múlt, hanem hatvanöt lesz.

ORBÁNNÉ Ezt a megjegyzést, amelyben benne van az egész alamusziséged, egyszer, amikor már késő lesz, nagyon meg fogod bántani.

ILUS Nem fogom megbántani, hogy óvni akartam az anyámat a nevetségességtől.

ORBÁNNÉ Kíváncsi vagyok, melyikünk nevetségesebb.

ILUS Ki szerelmes Csermlényi Viktorba? Én vagy az anyus?

ORBÁNNÉ Te biztosan nem. Egy darab fülzsír nem lehet szerelmes.

ILUS Összetett kézzel könyörgök: rúgja ki azt az otromba csepűrágót. Nem elég, hogy tönkretette a fiatalágát? Még az öregségét is ő rontsa meg? Hiszen már cipőt sem tud húzni az anyus!

ORBÁNNÉ Én egész életemben csak jót kaptam tőle. [...]

ILUS Ha ezt egy húszéves lány mondja, meghatódom a tiszta naivitásán. De ha egy öregasszony szájából hallom, rosszul fog el.

Nos, ez az a külső nézőpont, amelyre az író utalt. Ilus szemében, mint látjuk, az anyja nevetségessé vált. De a szerző látószöge ettől eltérő. Vagy részben mégis érvényre juttatja Ilus tekintetét? Ebből származik a dráma groteszk komikuma? A drámának valójában az a sajátossága, hogy egyszerre ábrázolja kívülről és belülről ezt az ügyet? De a néző (a mai és a későbbi néző) hogyan viszonyul ehhez a kettősséghez? Hová helyezi a hangsúlyt? Kérdések. És ha egy dráma ennyire tud kérdezni, az minőségének bizonyítéka.

Ne maradjon említés nélkül, hogy bár Ilus figurája az örkényi jellemrajz kitűnő példája, számomra mégis a megalázott, sivár életű, szürke kis nő, Egérke alakja bizonyítja leginkább a szerző emberábrázolásának kiválóságát. Átala az élet tragikus mélységébe pillanthatunk. Amit, Örkényre jellemző módon, finoman ellenpontoz a címadó jelenetsor, a „macskajáték”.

*

E sorozat tizenkét rövid elemzése nem adhatott átfogó képet a vizsgált korszak drámai terméséről, de igyekezett felvillantani az 1945-től 1985-ig terjedő korszak sokszínűségét, drámákban megmutatkozó legfőbb jellemzőit. Az ibseni hagyomány és az irodalmi eszmedráma mellett megjelent az ezekkel a hagyományokkal szakító modern dráma (*Az ablakmosó*), az avantgárd színjáték (*Gyerekek és katonák*), valamint felbukkant a posztmodern dráma is (*A kétfejű fenevad*). Jó néhány figyelemre méltó színdarabról nem beszélhettem az adott keretek között, és korlátozta látókörömet elhatározásom, aminek következtében minden szerzőtől csak egy-egy drámát vettem elő. Ily módon az arányok sérültek ugyan, de a kép változatossága talán inkább érvényesült. A kezdő évszám irodalmon kívüli eseményre utal, de hatással volt a színházi intézményre. A nyolcvanas évek közepén viszont elkezdődik az, amit mai magyar drámának nevezhetünk. De ez már egy másik elemzéssel tárgya lehet.



Farkas Ferenc: El Greco 2017