

MIKLÓS ESZTER GERDA
„szalad a drót”
Örkény István *Macskajátékáról*

„... szalad a drót, és a drótban szalad a szó, oda és vissza,
pillanat ezredrésze alatt, emberi szó, mit érdekl a drótot?”
(Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül*)

„Örkény István műveivel kezdődik az írói látásmód új változata. Noha korántsem mindegyikkel.”¹ Bécsy Tamás felvetését követve az Örkény-szakirodalom terjedelmesebb része a *Macskajátékot* (1969) azon drámák csoportjába sorolja, melyek nem példázák a magyar groteszk dráma megteremtőjeként számon tartott író újító szemléletét. Ugyanakkor a *Tóték* mellett a *Macskajáték* a legtöbbet játszott Örkény-darab: igaz, színpadi sikeressége kevésbé innovatív dramaturgiájának köszönhető, mint inkább annak, hogy nőalakjai színésznői „jutalomjátékot” jelentenek. Az 1971-es szolnoki ősbemutató idején a darab még progresszív idő- és térkezelése, illetve Székely Gábor rendező szcenikai megoldásai révén vonta magára a figyelmet. Az újszerű dramaturgiai eszközök alkalmazása – Örkény jól ismert kísérletező kedve és az irodalmi formák iránti fogékonysága mellett – elsősorban abból adódik, hogy a szerző a fiatal rendező színházi elképzeléseinek megfelelően dolgozta át drámává azonos című, 1965-ben megjelent kisregényét.² Elgondolásunk szerint éppen a realista-naturalista színházi hagyományokkal szembe forduló, a levél- és telefondialógusok alkalmazásával szorosán összefüggő progresszív tér- és időkezelés teszi a *Macskajátékot* jelentős magyar dráma- és színháztörténeti fordulóponttá.

P. Müller Péter meglátása szerint „a tárgyalt időszak [Örkény Istvántól Nadas Péterig] drámáiról született elemzések, amelyek folyamatokat, csoportokat, irányzatokat elemeznek, szinte kizárólag »tartalmi« nézőpontból indulnak ki”³ Annyi csupán a P. Müller által ideértett drámák és a *Macskajáték* közötti eltérés, hogy ez utóbbi esetben nem „a korabeli társadalmi-politikai valósághoz”⁴ kapcsolódó tematikáról van szó. Bár Földes Anna a dráma rétegeiről szólva külső rétegeknek tekinti a szerelmi háromszög történetét, illetve a magányos öregség témáját,⁵ az elemzések újra és újra megrekednek a szerelem és az öregség problematikájánál. Ez azonban nem lehet vé-

¹ BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával: Magyar drámák 1945–1989*, Bp., Balassi, 1996, 132.

² A kisregény nyomtatásban először a *Kortárs* folyóirat 1965. júniusi számában jelent meg, majd 1966-ban a szerző *Jeruzsálem hercegnője* című kötetében.

³ P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig*, Bp., Argumentum, 1997, 16.

⁴ Uo.

⁵ FÖLDES Anna, *Örkény-színház*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 139–149.

letlen egy olyan drámaszöveg esetében, melynek 1971-es előszavában (*A Macskajáték élé*) az író így fogalmaz:

A darab arról szól, hogy két ember szereti egymást, de akadályok lépnek fel, s a csábító harmadik (akit ez esetben Paulának hívnak) minden női varázsát latba vetve magához láncolja a férfit, s a boldog pár oltár elé lép... Ez a szerelmi háromszög csak abban különbözik elődeitől, hogy szereplői nem tizen-, nem is huszon-, hanem hatvan-egynéhány évesek.⁶

Egy levélregény árnyékában

Szirák Péter a szerelmi tematikájú levélregények travesztiájaként tekint a *Macskajáték* kisregény-változatára, ahol az alapsémától való eltérés azon konvenció megtörése, hogy Örkénynél a szerelmesek nem jövőbe tekintő fiatalok, hanem a múltba révedő idősök.⁷ A levélváltásokból, illetve telefonbeszélgetésekből felépülő kisregény rendkívül kevés elbeszélő szakaszt tartalmaz (Orbáné balatonfüredi és nagybányai kirándulásáról szóló beszámolók), és ezek kivételével szinte teljesen azonos a dráma és a kisregény szövege. A jórészt dialógusos szerkezetű epikai változat dramatikus adaptációja első pillantásra akár problémátlannak is tűnhetne, a műnemváltás azonban sajátos hatást gyakorolt a polifonikus levélregényként is definiálható szövegre.

A dráma formájától hagyományosan idegen minden olyan kommunikációs aktus, amelyben a dialógusban résztvevő felek nem azonos térben és/vagy nem azonos időben vannak jelen,⁸ ily módon a levelezés és távközlés vívmányai természetüknél fogva feszültséget okoznak a dráma formai keretei között. Az ókori drámákból ismert hírnök az egyetlen olyan „professzionális kommunikációs mediátor”, aki jelentős szerepet töltött be a drámatörténetben, szoros összefüggésben az adott kor színházesztetikájával. Mivel ez utóbbi (és különösen az ezt tovább szabályozó klasszicista esztétika) nem engedte meg a véres jelenetek színpadi ábrázolását, a színre lépő hírnök elbeszélése tudósított a távoli helyszínen lezajlott eseményekről. A hírnök dramaturgiai funkciójáról meg kell jegyeznünk, hogy megkérdőjelezhetetlen hitelességű (el)beszélőként jelenik meg a színen, ahonnan az üzenet küldője explicit módon hiányzik, hiszen a hírvivő megbízója egyben az üzenet címzettje is. Az antik színházban és drámában az üzenet nem tárgyiasul, nem kommunikációs eszközök, hanem drámai alakok révén jut el a címzethez. A drámai jelenben mindig csupán az üzenet megérkezése kap helyet, a térbeli távolság megtételéhez szükséges időtartam nem válik reflektálttá, ily módon a tér és az idő egysége nem csorbul.

⁶ ÖRKÉNY István, *Macskajáték* = Ö. I., *Drámák*, Bp., Palatinus, 2004, 106. (A darabból származó további idézetek oldalszámait a főszövegben, az idézetek utáni zárójelben közlöm. – M. E. G.)

⁷ SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Bp., Palatinus, 2008, 182.

⁸ Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., Osiris, 2002, 77.

A drámatörténet későbbi szakaszaiban az üzenet levél formájában tárgyiasul, a feladó és a címzett explicitté válik, és a levéltárgy mint a kommunikációban résztvevő felekről fizikailag leváló információtöredék a drámai cselekmény egyik mozgatórugójává is válhat. A megírás és az elolvasás aktusa időben különválnak, és ezekben az esetekben különös jelentőséggel bír a levelezés azon sajátossága, miszerint a dialógus két résztvevője időben és térben távol vannak egymástól. A levél eljuttatása azonban egészen a posta intézményesüléséig futár segítségével történt, az üzenet tárgyiasulása mindeközben lehetővé tette, hogy a hír vivője ne ismerje az üzenet tartalmát. Ily módon a hírnök mint drámai alak dramaturgiai funkciója különválnak a levél elbeszélte tartalmától.⁹ Ahogyan a levéltárgyként megjelenő üzenet önálló dramaturgiai funkciót kap, a hírnök feladata többé már nem az események elbeszélése, hanem a levéltárgy eljuttatása lesz. A dramaturgiai funkcióhoz hozzájárulhat az is, hogy a megírásról csupán a didaszkáliák tanúskodnak, és a levél tartalmára csak a drámai cselekmény egy későbbi pontján derül fény. A levél tartalmának titokban tartása és az elolvasás aktusának késleltetése fokozza a drámai hatást.¹⁰

Dramaturgiai szerepet játszhat a levél abban az esetben is, melyben az olvasó ismeri a levél tartalmát, de a levél szállításának és célba juttatásának nehézségei (elkallódott, elcserélt levél) fokozzák a bonyodalmat, félreértések révén a címzettől eltérő drámai alakok is megismerik a levél tartalmát, és késleltetik annak a valódi címzetre gyakorolt hatását. A távirat és a telefon dramaturgiai helye sok tekintetben hasonlít a levéléhez, például a téves vagy célba nem ért hívások, táviratok esetén. A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy a levél a drámatörténetben elsősorban közvetítettsége révén jutott dramaturgiai szerephez, vagyis a cselekményben oly módon vesz részt, hogy a dialógus résztvevőiről fizikai értelemben leválnak az üzenet, illetve tárgyiasult és közvetített formában a levél kikerül a résztvevők ellenőrzése alól. A levéregény esetében azonban a kommunikáció elsődleges formája a levelezés, ahol a résztvevő felek dialógusának alaptermészete az időbeli és térbeli távolság, ily módon a levélforma sokkal inkább a kommunikáció megteremtésének lehetőségeként jelenik meg,¹¹ és kevésbé érvényesül a tárgyiasult üzenet résztvevőktől függetlenedő jellege, a dialogizáló személyeknek a levéltárggyal szembeni kiszolgáltatottsága.

⁹ Jellemző példaként említhető Shakespeare *Hamletje*: Claudius levelet küld az angol királynak, amelyben a levél átadójának (a hírvivőnek, vagyis a címszereplőnek) kivégzésére szólítja fel a címzettet. A levél tartalmáról a megírás pillanatában, a feladó megszólalásából értesülünk, és a hírnök a lepecsételt (vagyis a számára ismeretlen tartalmú) levelet viszi magával. A gyanakvó Hamlet azonban feltöri a pecsétet, kicseréli a levelet, és apja gyűrűje segítségével hiteles pecsétet üt rá.

¹⁰ Gondoljunk csak Ibsen *Nórájára*, ahol Krogstad megírja az adóslevél keletkezésének történetét Helmernek, és a levelet bedobja a címzett postaládájába. Csupán a zugüggyvéd elbeszélése tanúskodik a levél létezéséről, amely a drámai cselekményre alapvető befolyást gyakorló információtöredéket testesít meg, de pontos tartalma nem ismert sem a néző/olvasó, sem a drámai alakok számára, illetve elolvasásának pillanata és a címzett reakciója is kiszámíthatatlan.

¹¹ Vö. „[...] a levél saját funkciójáról beszél, arról a kommunikatív szándékról, amelynek célja a hiány, a távollét megszüntetésére irányuló törekvés.” BÓDI Katalin, *A valóság poétikája a francia és a magyar levéregényben*, ItK, 2003/4–5, 501.

A *Macskajáték*ban a levelezéshez kapcsolódó hagyományos dramaturgiai funkciók csekély mértékben áttevődnek a távközlés egyéb módozataira: mikor a koncert előtti készülődés során Csermlényi előbb Erzsivel, majd Paulával is beszél telefonon. Utóbbi esetben a kezdőmondata árulkodik arról, miszerint abban a hitben vette fel a telefont, hogy korábbi beszélgetőpartnere van újra a vonalban. A levél célba juttatásának bonyolalmait példázza Orbánné Csermlényinek küldött, a szokásos vacsorát lemondó távirata is, melyet három egymást követő telefonhívással igyekezik a feladó lemondani. A telefonálás klasszikusnak mondható dramaturgiai funkcióival azonban egyetlen esetben sem találkozhatunk: nincs sem félretárcsázás, sem a rossz vonal nem tehető felelőssé a félreértésekért, és harmadik személy sem hallgatja ki a beszélgetőket.

A fentiekben láttuk a levél dramatikus alkalmazásának egyik jellemzőjét, hogy csupán az egyik kommunikációs fél (vagy a feladó, vagy a címzett) van adott pillanatban jelen a drámai térben és időben. Ezzel összefüggésben vagy a megírás, vagy az elolvasás aktusa válik kiemeltté, és az írott üzenet mindig egyirányú, melyre a feladó nem írásos választ vár a címzettől, hanem valamilyen cselekvéses reakciót. A levél tehát nem a drámai jelenben zajló interperszonális kapcsolatot, vagyis a dialógust helyettesíti a dramatikus személyek viszonyrendszerében, hanem perlokúciós aktusként egyirányú hatást gyakorol. A drámai formától hagyományosan idegen a levelezés mint dialógus alkalmazása, hiszen a kommunikációs felek egyidejű megjelenítése irreális tér- és időkezelést igényel. A *Macskajáték* „tere szétrobbantott szellemi tér. A játék tere. Nem pedig a valósággal egybevágó, természetutánzó díszlet.”¹² Értelmezésünkben ezen „irreális tér- és időkezelés” mint a realista-naturalista színházi hagyományokkal szembeforduló dramaturgia révén nyeri el a *Macskajáték* a magyar dráma- és színháztörténetben játszott kiemelkedő szerepét.

A távolsági kommunikáció jellemzői és hatásai

1. Tér- és időkezelés

A drámaszöveg térkezelésére erős hatással van a szerzői előszó, különös tekintettel az 1969-es változatra, amely szoros értelemben vett instrukciókat tartalmaz a színre állító számára: „Minden színhely elejétől fogva a színpadon van. Az tehát, ami látszólag Orbánné szobája – egy asztallal, pamlaggal, telefonnal, a rivalda előtt egy zongoraszékkal stb. –, a darab egyetlen színpadképe. Így például az asztal nemcsak Orbánnéé, hanem a leánya ebédlőasztala és egy eszpresszóasztal is.” (105.) Az egymásra montázsolt drámai terek alapvető feszültségbe lépnek a realista-naturalista színház illúzióra épülő alapeszményével, lévén a tér nem illúziókeltő háttérül szolgál a cselekménynek, hanem a szereplői megszólalásokba ágyazott megnevezés által történik a helyszín megha-

¹² MOLNÁR GÁL Péter, *Örkény, a drámaíró = Örkény István emlékkönyv*, szerk. FRÁTER Zoltán, RADNÓTI Zsuzsa, Bp., Pesti Szalon, 1995, 140.

tározása. Az Orbánné és Giza közötti levelezésbe ékelődött epizódokban az asztal csupán illusztrálja az eszpresszót, a vacsoraasztalt vagy bármely más helyszínt. A színdarab térre vonatkozó didaszkáliái nem a drámai tér megteremtésének igényével lépnek fel, hanem a stilizált kellékek funkciójának megnevezése révén a dráma teatralitására irányítják a figyelmet. Az egyes drámai terek megjelölése (például „A Nácisz eszpresszóban” – 138.) nem arra utal, hogy a virtuális színpadon egy eszpresszó látható (annak minden realista kellékével és miliőteremtő erejével), hanem a levelezésen belül elbeszélte epizód bevezetésére szolgál.

Mivel a szereplőkhöz mint a kommunikáció résztvevőikhez saját leveleik szövege tár-sul, azaz Giza megszólalása a Giza által írt levél, így nem az elolvasás időpontjai érvényesülnek, hanem a megírás pillanatai kapcsolódnak össze párbeszéddé. A levél megírása és megérkezése között eltelt időtartam figyelmen kívül hagyása olyan időkezelésre utal, amely nem számol a reális idővel. A kimondás/leírás fázisa azáltal is nyomatékos-sá válik, hogy bármelyik pillanatban megszakítható, a beszélő akaratától függően. („A Schwester hozza az altatómat, reggel folytatom.” – 110.)

A levél- és telefondialógusokhoz szorosán kapcsolódó, nem realista tér- és időkeze-lést az 1969-re datált paratextus oly módon hangsúlyozza, hogy egyben előírja a szín-re állító számára a feszültség feloldásának módját. Az a szerzői utasítás, mely szerint Gizának mindvégig a virtuális színen kell lennie,¹³ mintegy megszünteti a levelezés és a telefonbeszélgetések által tételezett tér- és időbeli távolságot.

A levelek és a telefonbeszélgetések témája elsősorban Orbánné élete, Giza erre rea-gál, ezt kommentálja, de sosem veszi át a kezdeményezést. (Ez jól látható abból is, hogy Egérke intéz kétségbeesett levelet a Németországban élő nővérhez, illetve Giza Ilusnak írt levele is csupán válasz.) Bár Giza számos információt közöl garmisch-partenkircheni életéről, a fiához fűződő kapcsolatáról, húga egyetlen alkalommal sem reagál ezekre.¹⁴ Ezzel szemben Giza folyton jelen van a húga életében, de csupán véleményezi azt, nem lehet valódi befolyással Orbánné cselekedeteire.

2. Interperszonális kapcsolatok

A két nővér kommunikációját vizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy a *hős-nő* mellett Giza a klasszicista tragédiából ismert *bizalmas* szerepét tölti be. A *Macska-játék* cselekménye két szinten zajlik: az egyik szint az Erzsi és Giza között kibontakozó sajátos dinamikájú dialógus, amelynek végpontja Giza látogatása és a címbeli „macska-játék”, míg a másik szint a levelezés elsődleges témája, Orbánné szerelmi élete és csaló-

¹³ „Ettől a színpadi tértől elkülönítve csak a béna, tolókcocsiban ülő Gizának van állandó helye a szín bal első sarkában.” (105.)

¹⁴ Bécsy Tamás a két testvér konfliktusát úgy értelmezi, mint amelyben „egymás ellen, pontosabban egy-másnak a különböző életvitelből eredő különböző szemléletmódja és értékrendszere ellen küzdenek”. Meg-látásom szerint azonban kizárólag Giza az, aki saját értékrendszere alapján ítéletet mond húga életéről, és elsősorban azért, mert húga erre felhívja. BÉCSY Tamás, „E korunk nekünk szülők és megölők”: Az önís-meret kérdései Örkény István drámáiban, Bp., Tankönyvkiadó, 1984, 62.

dása. Giza minden, a *bizalmas* szerepköréhez kapcsolódó kritériumnak eleget tesz, hiszen a szerelmi háromszög történetében mint a kereten belüli cselekményben nem játszik önálló dramaturgiai szerepet, de a *hősnő*vel való bensőséges kapcsolata révén – elsősorban érzelmileg – részesévé válik. Dramaturgiai szempontból az expozíció elősegítése (Erzsi első levele) és a cselekmény későbbi kommentálása, illetve kontextualizálása a feladata. A *racine-i* hagyomány nyomán a szenvedély és a józan ész követelményei között hányódó hősnő mellett a mértékletesség képviselőjeként van jelen.¹⁵ Orbánné előbb „erkölcsi magaslattként”¹⁶ határozza meg nővére pozícióját, majd egy másik szerepet is kijelöl Giza számára: „Szép tőled, hogy *aggódsz*...” (125., kiemelés tőlem, M. E. G.) A hangsúly azonban nem is azon van, hogy Orbánné milyen funkcióban látja szívesen nővérét, sokkal érdekesebb az a mód, ahogyan a nővér később elfogadja a húga által megszabott pozíciót: „nem az irigység, hanem az *aggódás* beszél belőlem”. (131., kiemelés tőlem, M. E. G.)

Kettejük levelezésének dinamikájához az is hozzátartozik, hogy Giza esetében a levélírás rendkívül közel kerül a naplóíráshoz, hiszen a németországi életét és családját bemutató levélrészletek válasz nélkül maradnak. A levélforma tehát valójában napló-részleteket foglal magában, melyek csupán néhány kérdés révén utalnak egy feltételezett olvasóra.¹⁷ Jelen esetben azonban a levélbeli kérdés felfogható költői kérdésként is, hiszen egy új téma bevezetésére szolgál, és nem vár valódi választ a címzett részéről. Ez a válasznélküliség annál is inkább szembeötlő, mivel Orbánné szinte figyelembe sem veszi a Gizát valójában foglalkoztató problémákat, mikor testvéréről szól, egy képzeletbeli tökéletes életet tulajdonít neki: „Olyan élet, mint a tied, nagyon kevés akad. S olyan fiú, mint a te Misid, még kevesebb.” A napló-jellegű levélírás csupán az első részben érhető tetten, utána szinte egyáltalán nincs szó Giza kinti életéről. A szöveg elején megfigyelhető a (Giza részéről ugyan napló-jellegű) kölcsönös információközlés, de az események előre haladtával ezt előbb a fényképpel kapcsolatos emlékezés, majd a kizárólag Orbánné életéről szóló vita váltja fel.

Míg azonban a klasszicista drámából ismert *adjuvans* közvetlen kontaktusban van a *hőssel*, Giza a cselekmény jelentős részében csupán közvetett „szemlélője” az eseményeknek, mivel testvére beszámolóiból értesül az eseményekről. Ebből következően Giza nem közvetlenül Orbánné magatartását kommentálja, hanem azt a képet, amely kialakul benne az elbeszéltek alapján, vagyis a levélíró által – a címzett elvárásainak és feltételezett reakciónak ismeretében – teremtett „önarcképéhez” fűz megjegyzéseket.¹⁸

¹⁵ A hősnőnek a *bizalmas*hoz fűződő viszonyát jellemzi a Szirák Péter által Orbánné beszédmódjának jellegzetességeként meghatározott *captatio benevolentiae*, amely ellentétben áll Giza retorikájával. SZIRÁK, *i. m.*, 242.

¹⁶ „Néha, amikor a te erkölcsi magaslattodról lenézel az emberre, elvesztem a fejem. Szép tőled, hogy *aggódsz*, bár ki nem állhatom, ha *aggódnak* értem.” (125.)

¹⁷ „Emlékszel még apánk esti meséire?” (126.)

¹⁸ Vö. Szirák Péternek a levélváltással mint „elcsúsztatott dialógussal” kapcsolatos megállapításával. SZIRÁK, *i. m.*, 240.

A közvetítés szükségességéből adódik Giza mint *bizalmas* kiszolgáltatottsága is, hiszen véleménye és tanácsai megalkotásában a rendelkezésére bocsátott – hiányos, módosított, fragmentált – információkra, illetve a közös múltból származó tapasztalataira és ismereteire kénytelen hagyatkozni. Az adjuvánsi szerepkör dramaturgiai sajátossága, hogy a *hős* és a *bizalmas* dialógusai késleltetik a tragédia kibontakozását, így a *bizalmas*-nak alkalma nyílik még a tragikus vétség bekövetkezése előtt mértékletességre inteni beszélgetőpartnerét. A levelezésből mint kommunikációs formából fakadó időbeli elcsúszás hatására azonban a Gizával folytatott dialógus nem késlelteti a tragikus esemény-sorozatot, csupán kommentárjaival kíséri.

A fentiek alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a Gizával való párbeszéd elérő szinten folyik, mint Orbánné mindennapi életének kommunikációs aktusai. A drámai cselekmény egyik szintje a kerettörténet: Erzsi és Giza levelezése, a fényképpel kapcsolatos vitájuk, kettejük versengése, a másik szint pedig a szerelmi háromszög szoros értelemben vett története, amely sokkal inkább témát nyújt a levelezéshez, semmint, hogy annak oka lenne. Egérke Gizához címzett levele „kiszótlásként” érthető, és a szerelmi háromszög-történet keretéhez kapcsolódik. Ezúttal azonban nem a hagyományos értelemben vett, „félre” didaskáliával ellátott, a mindenkori nézőhöz/olvasóhoz forduló megszólalásról¹⁹ van szó. Egérke alakja a belső szinten Gizához hasonlóan a *bizalmas* szerepét tölti be, de elsősorban a közvetlen szemlélés révén vonódik be az eseményekbe. Gizának írt levelében – melyben az egyik bizalmas szól a másikhoz – feloldja Giza kiszolgáltatottságát, aki ezúttal nem csupán Erzsi „önarcképével”, hanem egy külső szemlélő benyomásaival is szembesül.

3. Ellenőrzött kommunikáció

A levél kézbesítésének időtartama csupán két alkalommal játszik szerepet: mindkét esetben a szokásos csütörtöki vacsorát akarja Orbánné lemondani, de míg először a levelet nem kézbesíti a posta, a második alkalommal Orbánné célja éppen az, hogy visszavonja a távirat szövegét a kézhezvétel előtt. A posta intézménye mint külsődleges hatalom, amely befolyással bír az emberi kommunikációra, mindkét esetben Csermlényi Viktorral kapcsolatban kap szerepet. Talán Orbánné szenvedélyének sorsszerűségét támasztja alá, hogy az első alkalommal az operaénekes nem kapja meg a lemondó levelet, míg második ízben már hiába vonja vissza az asszony a lemondást.

Ezen a ponton érdemes röviden kitérnünk a *Macskajáték*ban megjelenő posta és a *Tóték* Postás figurájának összevetésére. A posta (és alkalmazottja) természeténél fogva egyfajta közvetítő szerepet játszik, vagyis mediátorként alkalma nyílik beavatkozni az emberi kommunikáció folyamatába. A *Macskajáték* esetében a posta mint intézmény tételeződik: nem drámai személyként, hanem bürokratikus gépezetként jelenik meg. Orbánné nem egy drámai alakkal kerül tehát konfliktusba a vacsoralemon-

¹⁹ „Monologikus kiszótlásnak” azokat a megszólalásokat nevezzük, melyeket a drámai alakok nem „hallanak”, virtuális címzettjük az olvasó/néző.

dást tartalmazó sürgöny miatt, hanem egy állami intézménnyel, amelyben egy „kis-asszony” felveszi a kagylót, megadja az illetékes számát, majd egy harmadik – szintén láthatatlan és azonosíthatatlan – alkalmazotthoz továbbítja a telefonálót. A személytelenséget erősíti, hogy a dráma szövegében a postai dolgozók hangja nem jelenik meg, csupán Orbánné megszólalásaiból következtethetünk a vonal másik végén elhangzottakra. Ez esetben a posta beavatkozása nem tudatos manipuláció, hiszen nem személyhez kötött, ezáltal a sürgöny-lemondás jelene sokkal inkább Orbánnénak a „nem emberi” gépezettel szembeni groteszk harcát és kiszolgáltatottságát viszi színre.

Ezzel szemben a korábbi drámában a Postás be is vallja manipulációs tevékenységét: „Mondják még, hogy manipulálok a levelekkel. Ez viszont igaz.”²⁰ P. Müller Péter a *Tóték* epikai és drámai változatának összevetésekor meggyőzően érvel amellett, hogy míg a kisregényben a „félkegyelmű” Gyuri atyus a háborítatlanság fenntartásában érdekelt, addig a drámában a Postás megnevezésű alak „nem a harmónia megőrzésére ügyel, hanem [...] manipulátorként jelenik meg”, akinek célja egy „embertelen rend létrehozása”.²¹ Az adaptáció során a kisregényben szereplő, a külvilágból származó levelek és táviratok oly módon jelennek meg a drámában, hogy nem megírójukhoz (mint a *Macskajátékban*), hanem a Postás hangjához rendelődnek. Ezáltal nem csupán az olvasás ak-tusa válik hangsúlyossá a megírásával szemben, hanem a Postás kivételezett helyzete is megerősítést nyer, miszerint ő az első és/vagy egyetlen drámai alak, aki elolvassa ezeket az üzeneteket, és tetszése szerint dönt sorsukról. Az adaptáció másik jelentős módosítása a postással kapcsolatban az a tény, hogy míg a kisregényben a narrátor beszámol Gyuri atyus előtörténetéről, miszerint a behívott postás helyett önként vállalta a levélhordói teendőket, addig a drámaváltozatban a Postás alakja hivatalos alkalmazottként kerül bemutatásra, akit nem személynévvel, hanem funkciója révén azonosít a szöveg.²² Ez megerősíti azt a feltételezést, hogy a Postás ezúttal mint a kommunikáció feletti hatalom birtokosa jelenik meg.²³

A teatralitás próbája

A dráma műnemi sajátosságai és a *Macskajátékban* alkalmazott kommunikációs eszközök közötti feszültséget az Örkény-mű alapján készült színházi előadás scenikai megoldásaiban is érdemes megvizsgálni. Ahogy fent megállapítottuk, az „itt és most” drámai elvével szemben a levélváltás, a táviratküldés és a telefonálás a dialógus résztvevő-

²⁰ ÖRKÉNY István, *Tóték = Ö. I., Drámák, i. m.*, 13.

²¹ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája*, Bp., Magvető, 1990, 19.

²² A funkció hangsúlyozása különösen szembeűnő a drámai alakok listáján, ahol az Örnagyon kívül a Postás az egyetlen, akit a foglalkozása határoz meg. Tomaji plébános, Cipriani professzor és Gizi Gézáné esetében a személynév áll elől, melyet vesszővel elválasztva követ a státusz. Ez a megjelenítés szintén az Örnagy és a Postás párhuzamba állítását tükrözi.

²³ P. Müller Péter az Örnagy mellett a Postást sorolja a „hatalom gyakorló” közé, míg Tótot és Cipriant a hatalom elszenvetőiként és elutasítóiként azonosítja. P. MÜLLER, *A groteszk, i. m.*, 21.

inek fizikai és/vagy időbeli távolságára helyezi a hangsúlyt. Kérdésként merül fel, hogy a több mint száz különböző színházi rendezés hogyan oldotta fel a fenti feszültséget.

A színházi kritikák javarésze a hűség-hűtlenség oppozíciója felől közelít a tárgyalt előadás szcenikai megoldásaihoz, mivel a *Macskajáték* szerzői előszava és a didaszkáliák jelentős teret szentelnek a díszlet és a kellékek kérdésének. A bevezető szöveg preskriptív jellegével szemben a didaszkáliák deskriptív jellegűek ugyan, de egyben határozott szerzői koncepciót is közvetítenek. E ténynek köszönhető, hogy a *Macskajáték* játszáshagyománya jórészt a szerzői utasításokat ülteti át a színpadra,²⁴ de ez a „hűség” legalább annyira szól az ősbemutatót jegyző Székely Gábor rendezésének, mint az örkényi szövegnek. A kisregényként ismert *Macskajátékot* előbb a Gyurkó László vezette Huszonötödik Színház akarta színre vinni, de a fiatal társulatban nem lehetett kiosztani az idős szerepeket, így Örkény az adaptáció után azonnal felajánlotta az ősbemutató lehetőségét a szolnoki *Tóték*-előadással átütő sikert elérő Székelynek. Radnóti Zsuzsa visszaemlékezése szerint²⁵ a premiert hosszas levélváltás előzte meg, melynek során Székely számos módosítást és betoldást igényelt a teatralitást szem előtt tartva. A *Macskajáték* színpadra adaptálása a szoros munkakapcsolatnak köszönhetően Székely színházesztétikáját tükrözik, így az azóta is érvényben lévő játszáshagyomány ezen esztétika lenyomatának is tekinthető. Amikor tehát a színikritikák a „hűség-hűtlenség” bináris párja felől értékelik az újabb és újabb előadásokat, valójában nem csupán az örkényi drámaszöveget (és annak tér- és időkezelésre vonatkozó didaszkáliáit) kérik számon, hanem az 1971-es szolnoki ősbemutató²⁶ szcenikai megoldásait is. A szolnoki előadás kanonizálódását elősegítette az a tény, hogy Várkonyi Zoltán meghívására alig másfél hónappal az ősbemutató után (1971. március 6-i premierrel) Székely a Pesti Színházban is megrendezte a darabot. A budapesti előadás²⁷ a rendezés és a szcenikai megvalósítás tekintetében minden szempontból követte a szolnoki előképet, amely szinte tökéletes összhangban volt a szerzői didaszkáliákkal.

A kommunikációs eszközöket illetően is pontosan meghatározzák a didaszkáliák, hogy milyen módon jelennek meg a színpadon a telefonbeszélgetés és a levélírás tárgyi kellékei:

²⁴ Vö.: „A *Macskajáték* esetében a szerző utasításaira is érvényes ez, amelyekben Örkény nagyon pontosan meghatározza a játék terét és módját, kevés szabadságot engedve a színrevivőknek. A szerzői utasítások persze mindenkor megpróbálják segíteni (avagy behatárolni) a képzeletet – ki hogyan értelmezi –, Örkény bevezető instrukciói azonban nem a világteremtés írói igényével, hanem a színházi ember nagyon is gyakorlatias szemléletével jelölik ki a kívánt tempóhoz és dinamikához szükséges térképzés megoldási lehetőségeit. Mintegy mentesítik a rendezőt a szcenikai megoldások kitalálása alól, hogy minden figyelmét a helyzetek, az emberi tartalmak kibontására szentelhesse.” Szűcs Katalin Ágnes, *Két világ határáján*, Jelenkor, 2004/6, 545.

²⁵ RADNÓTI ZSUSZA, *Az író és a város*, Eső, 2012/2. <http://esolap.hu/archive/entryView/1309> (Letöltés ideje: 2014. január 5.)

²⁶ Az ősbemutató 1971. január 15-én volt a szolnoki Szigligeti Színházban, a főszerepeket Hegedűs Ágnes és Koós Olga alakították.

²⁷ A budapesti közönség Sulyok Máriát és Bulla Elmát láthatta a Szkalla-testvérek szerepében.

Levelet ír. A levélírásnak *azonban* semmi látható jele sincsen, Orbánné a szöveghez illően mozog, tesz-vesz, s elejétől a végéig a közönséghez beszél. (110. – kiemelés tőlem, M. E. G.)

A következő jelenet tulajdonképpen egy interurbán beszélgetés, de ők *azonban* – most is, és a következőkben is – úgy folytatják ezeket a hosszú párbeszédet, hogy a készülékhez hozzá se nyúlnak. (115. – kiemelés tőlem, M. E. G.)

A két idézett szöveghely jól mutatja azt a szerkesztési sajátosságot, amely szembeállítja egymással a drámai cselekményt és a virtuális előadásra vonatkozó megállapítást. Az ellentétet mindkét esetben az „*azonban*” kötőszó érzékelteti, amely elválasztja az első részben definiált kommunikációs formát („levelet ír”, „interurbán beszélgetés”) és a második részben leírt virtuális szcenikai megoldást. A drámai cselekmény és a virtuális előadás közötti feszültség szembehelyezkedik a naturalista-realista dráma hagyományával és a polgári színház esztétikájával.

A kommunikációs eszközök mint kellékek mellőzése ugyanakkor kizárólag Gizához és a vele való kapcsolatteremtéshez köthető, legyen szó a Szkalla-lányok folyamatos párbeszédéről, vagy Egérke Gizának címzett leveléről. A Csermlényi koncertje előtti készülődés közben az operaénekes, Orbánné és Paula szüntelenül hívják egymást, és ebben a jelenetben a telefonálás együtt jár a készülék használatával: a telefonkagyló felvételével („felkapja a telefont” – 143.), a tárcsázással („izgatottan tárcsázza” – 143.) és a telefoncsörgéssel („csöngeni kezd a telefon” – 145.). A telefon használatához kötődő gesztusok jelen vannak minden olyan jelenetben, amelyben Orbánné a testvérén kívül mással kerül kapcsolatba. Tarján Tamás a Soproni Petőfi Színház 2010-ben bemutatott produkciójával kapcsolatban nehezményezi, hogy „ezeket az ellentmondásokat nem küszöbölte ki, a *Macskajáték* eléggé megcsontosodott játszáshagyományától alig mert ellavírozni”.²⁸ Anélkül, hogy a „rendezői kottával felérő” szerzői utasításokhoz való feltétlen hűség mellett érvelnénk, érdemes röviden körüljárni, hogy a Tarján által „ellentmondás-ként” érzékelt jelenség hogyan viszonyul a dráma szerkezetéhez és a drámai alakok viszonyrendszeréhez. Amennyiben a Gizával való kommunikációt egyfajta keretként értelmezzük, amely alkalmat ad az epikus jellegű történetmesélésre, akkor a dráma szerkesztési sajátosságaként jelenik meg a kommunikáció tárgyi eszközeinek mellőzése és használata közötti különbségtétel.

Nem jellemző, de különösen érdekes megoldás az Újvidéki Színház 2004-es bemutatójának rendezői döntése, amely szerint Giza csupán a legutolsó jelenetben jelent meg, míg korábban a színpadon kívülről megszólaló hangja mellett egy vetített állókép utalt jelenlétére. László Sándor rendezése ily módon nem csupán Orbánné dominan-

²⁸ TARJÁN Tamás, *Mintha skatulyából*, <http://revizoronline.com/hu/cikk/2337/orkeny-istvan-macskajatek-soproni-petofi-szinhaz-rivalda-fesztival-2010> (Letöltés ideje: 2014. január 10.)

ciáját hangsúlyozta, hanem a távollévő fél megfoghatatlanságát is színre vitte. A Gizát ábrázoló statikus kép mintegy kimerevítette a dialógus egyik résztvevőjét, és ellenpontként még hangsúlyosabbá vált az Erzsi életét betöltő pergő eseménysorozat. Bár technikai szempontból ez a scenikai megközelítés kétségkívül hűen tükrözte a dramatikus szövegben megidézett kommunikációs eszközöket, valójában éppen az örkényi progresszív térkezelést semlegesítette.

Kiemelkedő helyet kapott a *Macskajáték* színpadi történetében az Örkény Színház 2011-es bemutatója, mely alkalommal Mácsai Pál harmadszorra állította színpadra az Örkény-művet. A produkció egyik jelentős újítása, hogy Gáspár Ildikó dramaturg visszanyúlt a kisregény-változathoz, és a színdarab egyes dialogikus részei helyére is visszaállította a monologikus leveleket. A kommunikációs eszközök tekintetében az előadás oly módon szakított a játszáshagyománnyal, hogy egyetlen tárgyi eszköz sem jelent meg kellékként a színpadon, azaz a rendezés nem tett különbséget az Erzsi és Giza közötti telefonbeszélgetés, illetve a szerelmi háromszög résztvevői közötti körtelefonok között, így a fent leírt két szint nem különült el.

Elgondolásunk szerint a kommunikációs eszközök didaskáliákban rögzített megjelenési és alkalmazási módjai részint a levélregény színpadra adaptálása kapcsán érdemelnek kitüntetett értelmezői figyelmet. A fent leírt, az örkényi koncepciót szorosan követő játszáshagyomány továbbélése és a kritikában jelen lévő „hűség-hűtlenség” opozíció miatt a kommunikációs eszközök és általuk a színpadi tér- és időkezelés vizsgálata azonban az elmúlt negyven év magyar színházesztétikai tendenciáiról is számot adhat. A realista-naturalista színházi hagyományokkal dacoló örkényi-székesévi esztétika napjainkra elveszítette újszerűségét, de ez nem csupán a polgári színház normáinak háttérbe szorulásával van összefüggésben. A távközlés közelmúltbéli fejlődése a mai olvasó/néző számára nehezen teszi átélhetővé a postai levelezésre épülő dialógus tér- és időbeli elcsúsztatottságát. Az azonnali üzenetváltásra és a szinkron kommunikációra szocializálódott generáció számára nehezen dekódolható a *Macskajáték* máig érvényes dramaturgiai újszerűsége.