

AKADÉMIAI DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

Szirák Péter

ÖRKÉNY ISTVÁN

DEBRECEN

2009

I. A KUTATÁSI FELADAT ÖSSZEFOGLALÁSA. A KUTATÁS ELŐZMÉNYEI

Örkény István írásművészete iránt nem csak az irodalomtudomány berkein belül, hanem a művelt közönség körében is meglehetősen széleskörű, s jószerével töretlen az érdeklődés. Ez magyarázható egyrészt azzal, hogy életműve igen változatos, az állandó útkeresés, kísérletezés jegyeit mutatja, másrészt Örkény olyan irodalmi alak, kinek pályája a huszadik századi magyar történelem jelentős sorsfordulóival kapcsolódik össze. Nem véletlen, hogy a magyar kisprózát, novellisztikát, drámai irodalmat és ezáltal a groteszk színjátszást is megújító szerző műveit az irodalmárok lényegében folyamatosan vizsgálják. A közélettel összefonódó életrajza és meg-megújuló kultusza vonatkozásában Lázár István (*Örkény István. Arcok és vallomások*, 1979) és Réz Pál (*Tengertánc. In memoriam Örkény István*, 2004) kutató munkája emelkedik ki, drámáinak színreviteleit Földes Anna dokumentálta (*Örkény-színház*, 1985; *Örkény a színpadon*, 2006), színműveinek interpretálásáért Bécsy Tamás („*E kor nekünk szülők és megölők...*” *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*, 1984) és P. Müller Péter (*Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, 1997) tett sokat. Az életmű iránti kitartó érdeklődést két monografikus feldolgozás is igazolta: Simon Zoltán 1996-ban (*A groteszktől a groteszkig. Örkény István pályaképe*) és Szabó B. István 1997-ben (*Örkény*) megjelent könyve. Mindezeknek köszönhetően az Örkény-szakirodalom az életrajz aprólékos rekonstruálása és néhány közismert mű (pl. a *Tóték* vagy a *Macskajáték*) értelmezései tekintetében igen jelentős teljesítményt nyújtott. Némi hiányérzetet kelthetett viszont a *történeti kontextus* fölrajzolásának módja és a *tüzetes szövegelemzés* gyakori elmaradása. Örkény István életműve oly mértékig kapcsolódik össze a huszadik századi történelem eseményeivel és folyamataival, hogy annak megértéséhez föltétlenül szükséges az egymást követő politikai-ideológiai és esztétikai diskurzusok figyelmes egybevetése: a Horthy-rendszer körülményei között lábra kapó harmincas évekbeli baloldaliságtól a kommunista elhivatottságon és a sztálinista etablirozottságon át a Kádár-rendszer szűkös ideológiai keretbe rendezett pragmatizmusáig. Örkény munkásságának monografikus feldolgozásakor éppen ezért arra vállalkoztam, hogy az életrajz kontextusát is nagy felületen hozzam játékba az irodalmi művek értelmezéséhez, s ugyanakkor részletes szövegelemzésekkel igyekeztem egyrészt föltárni az életmű eddig kevésbé ismert részleteit, másrészt elmélyíteni az irodalmi közvélemény által már eddig is nagyra értékelt művek interpretációit.

II. A KUTATÁS MÓDSZERE

Az életrajz kontextusának fölépítése és alkalmazása során arra törekedtem, hogy a biografikus tényezők nem egyszerűen valamely szerzőelvű, produkcióközpontú olvasásmód támasztékaiként lépjenek működésbe, hanem olyan *történelmi, művelődéstörténeti és politikai összefüggések közegeként*, amelyek nélkül egyébként aligha lehet belátni az Örkény-művek példaértékét. Annál is inkább, minthogy Örkény politikai propaganda-műveinek (riportok, szociográfiák, a *Házastársak* című termelési regény) esetében az értelmezés szemantikai lehetőségei és a társadalomtörténeti-politikai referenciák között sokszor szinte maradéktalan az átfedés, de a maradandó szépirodalmi munkák közül többnek a hatásmechanizmusa szintén erősen ráhagyatkozik a politikai allegória alakzatára. Az író életének művelődéstörténeti, szociológiai és politikai aspektusai jelentősen hozzájárulnak az irodalomtörténeti folyamatokban elfoglalt helyének kijelöléséhez, valamint szöveg és élet, irodalom és annak „külső kapcsolatai” közötti viszony összetett megértéséhez. Az életrajzi kontextus játékba hozásakor ugyanakkor mindig arra is figyelmet fordítottam, hogy az irodalmi szövegek politikai allegorézisnek való ellenállását, vagyis az élet és az irodalom eseményeinek különbségét is megmutassam. Tekintettel az irodalomnak arra a kettős funkciójára, mely szerint egyfelől alkalmas morális alakzatoknak és politikai rendszerek értékrendjének hatékony legitimálására, másfelől viszont alkalmatlan is erre a funkcióra, mert az irodalom kvázi fiktív intézménye ellenáll az ideológiai-intézményi kisajátítás ellen. Jellemző, hogy Örkénynek a zsdanovista-révaista érában született, meglehetősen „vonalas” művei, a *Lila tinta* (1952), de még részben a *Házastársak* (1951) is „rakoncátlannak” bizonyult a kor abszurd irodalompolitikai követelményrendszerében. Főleg a nyilvános irodalompolitikai vitát kiváltó *Lila tinta* bizonyíthatja, hogy az irodalmi szöveg a maga érzékekre ható kontextuális nyitottságával, mimetikus potenciáljával sohasem rögzíthető oda maradéktalanul valamely politikai alakzathoz.

A disszertációban elbeszélte, az élettörténet és az irodalmi alakulásfolyamatok dinamikus összjátékát magába foglaló *irodalomtörténeti narratíva* szerint Örkény István a harmincas évek közepén kezdő íróként, fogékony tanítványként Kosztolányi Dezső és Márai Sándor kisprózai mintáit követve az eltérő értékrendek feszültségét vitte színre, frivol-ironikus hangnemben. A tehetséges és rendszerhű polgári családban nevelkedett író már ebben az időszakban megérintette a korabeli szociográfia társadalomanalízise (Szabó Zoltán, Illyés Gyula), Németh László reformelképzelései és a *Szép Szó* körének baloldalisága, vagyis már ekkor egyszerre állt konzervatív és baloldali nézetrendszerek köztes terében. Írásművészetét

ez idő szerint egyként befolyásolta a transzparens, eszközszerű nyelvfelfogás, illetve a Kosztolányi, Márai és esetenként Krúdy ihlette artisztikusabb írásmód. A második világháború töredelmei, a munkaszolgálat, majd az évekig tartó hadifogság után hazatérő Örkény pályáját nagyban meghatározta a kommunista párthoz való csatlakozása. Örkény fokozatosan vált a sztálinista ideológia hithű képviselőjévé, s a negyvenes évek végétől aktívan részt vállalt a Rákosi-rendszer propagandájának működtetésében. A rendszer kedvezményezettjeként betagozódott a sematizmus irodalmába, „esztétikai” programjának része lett a nyelv átlátszóságának, a külső referencia és nyelviség, irodalom és „valóság” ideologikus egymáshoz rögzítésének nyelv- és irodalomszemléleti képlete. A Sztálin halála után bekövetkező enyhülés rövid időszakában Örkény az elsők között gyakorolt önkritikát a sztálinista rendszerben betöltött szerepe miatt, s 1954-55 táján visszatért a harmincas évekbeli artisztikusabb írásmódjához, ekkor kezdett kísérletezni a politikai satíra (*Babik*) és a groteszk rövidtörténet műfajával. Örkény aktívan részt vett az 1956-os forradalomban, főként annak november-decemberi szellemi utóvédharcaiban. A jelentékenyebb szankcióktól megmenekült, de minthogy alkotásaival nem volt hajlandó hitet tenni a kádári-aczéli politika mellett, ezért a hatvanas évek elejéig szilenciummal sújtották. Az irodalmi nyilvánosságba való visszatérése után megújította, új távlatokba helyezte a magyar kisprózát és úgy szintén egy korszak önkifejezésévé avatta a groteszk színműírást. A rövidtörténet teljesítőképességét olyan szintre emelte, amely megkerülhetetlen mintát jelentett a nyolcvanas-kilencvenes évek, az ún. prózaforradalom írói számára is. A *Tóték* és a *Macskajáték* bejárta a világ színpadait, Tót és az Örnagy kettőse máig az újraértelmezések talányos alapja. A *Pisti a vérzivatarban* a közelmúlt egyik legtöbbet kockáztató, korának játéknyelvét legmerészebben meghaladó dramatikus szövege.

Örkény műveinek elemzésekor figyelembe vettem önéletrajzi szövegeit, önkomentárjait is. Az író ezekben hajlamos volt saját élettörténetét, s főként – bár nem kizárólag csak – a sematizmus korszakában irodalmi műveit is *nagy elbeszélések*hez, politikai ideológiákhoz hozzárendelni. Ugyanakkor képes volt az egymástól távoli világok találkozásának narratívát, így a politikai ideológiákat is kijátszó *eseményyszerűségét* is színre vinni. Az előbbi helyeket (pl. a *Lágerek népe* vagy *A holtak hallgatása* esetében) *diskurzusközi*, irodalmi-szaktörténeti nézőpontból igyekszem vizsgálni, az utóbbiaknak (pl. a *Noteszlapok* epizódjainak) pedig az *irodalmi* funkcióját, értékét kísérlem meg kimutatni. Az örkényi élettörténet és az örkényi írásmód, így az „egypercesek” mintázatait ugyanis éppen ezek az eseményszerű mozzanatok, „átbillenések” kapcsolják össze. Mindannyiszor a „megértelmesített történelem” narratíváinak egyfajta megbicsaklásaiként, amennyiben a mű

és az életesemény *eseményszerűsége* egyaránt az értelmképzésnek történő ellenállás – az értelmetlenség és a *groteszk* – dinamizált képletei révén válik leírhatóvá.

Az Örkény-szövegek tüzetes elemzésekor egy olyan *értékelő mechanizmust* igyekeztem érvényesíteni, amely a *jelentéstani nyitottság*, a többféle olvashatóság kipróbálásán alapult. A szemantikai azonosíthatóság elnehezülése egyfelől szorosan összefügg a *groteszk* hatással, vagyis – karkai mintára – a nem természetesnek, a valószínűtlennek vagy különösnek magától értetődőként való feltüntetésével. Másfelől pedig azzal a narrációs eljárással, amely az egyes figurák világlátását nem annyira lélektani, mint inkább szociokulturális távlatban bontja ki. A belső fókuszálás elmaradása, a lélektani megokoltság hiánya, a láthatóra redukált, többnyire személytelen narráció egyszerre nyújtja az evidencia és a rejtélyesség hatását. Leggyakrabban ez alapozza meg esztétikai értéküket, ugyanakkor számos esetben a belső motiváció, a jellem árnyaltságának hiánya a felelős a művek esztétikai fogyatékoságáért, bohózáti vázlatosságáért, harsányságáért is. Máskor a tanító célzatosság implicit vagy explicit jelenléte, a politikai allegorézis hat a szemantikai nyitottság ellenében. Ezért inkább azokat a műveket tartom megoldottabbnak, amelyek sikeresen lazítják fel a kötést a politikai vonatkozhatóság és a szöveg egyéb jelentéstani lehetőségei között. E fellazulás szemiotikai kiaknázhatóságára az *öntükröző vagy metafikatív olvashatóság* lehetősége, illetve az *egzisztenciális-létszemléleti távlat* játékba hozása ad leginkább módot. Az előbbire a *Macskajáték*, az utóbbira pedig azok a novellák lehetnek példák, amelyeket Örkény 1962 – a szilencium feloldása – után publikált. A *Nincs bocsánat*, a *Honvédkórház* vagy a *Meddig él egy fa?* című szövegek a létmegértés általánosabb közegében szituálják jelentéslehetőségeiket, s azért is bizonyulnak maradandóbb alkotásoknak, mert poétikai megalkotottságuk is meggyőző. Szemiotikai összetettségével különösen kitűnik a *Meddig él egy fa?*, melyben a szó szerinti és a metaforikus jelentésszintek közötti mozgás finom átmenetek révén valósul meg, miáltal az elbeszélés lélektani hitelét a groteszk poetizáltság nemhogy felszámolja, hanem megerősíti. Annak kimutatásában, hogy a hétköznapi cselekvési normák rendjében keletkező töréseket, szokatlan, groteszk mozzanatok miképpen látja el a szöveg metaforikus jelentésszintje mögöttes motivációkkal, sok tekintetben támaszkodhattam Csúri Károly minuciózus elemzésére (*Az irodalmi szövegmagyarázat, mint elméletalkotási folyamat*, /Örkény István: *Meddig él egy fa?*/, 1987).

Az egyperces novellák tüzetes vizsgálatakor pedig Thomka Beáta alaktani tipológiáját (*A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, 1986) követhettem, amikor létszemléleti és metadiskurzív lehetőségeket előtérbe helyezve igyekeztem összetettebb jelentéstani folyamatokat nyomon követni (*Havas tájban két hagymakupola, A sátán Füreden*). A Kafka-

és Kosztolányi-mintázatok mellett az egypercesek egy részében Örkény a vicc és a példázat (*Információ, Hogylétemről, Ahasvérus*), máskor pedig az idézetmontázs (*Kivégzési szabályzat, Mi mindent kell tudni*) eljárásait követte, s ezek humoros-szatirikus hatáseffektusainak felfejtésében elsősorban a szubtextusok, hipogrammák és paragrammák transzformációit nyomon követő riffatere-i olvasásmód sietett segítségemre.

III. AZ ÉRTEKEZÉS TUDOMÁNYOS EREDMÉNYEINEK RÖVID ÖSSZEFOGLALÁSA

Az Örkény Istvánról szóló disszertációmban egy olyan huszadik századi magyar író pályaképének fölvázolására vállalkoztam, akinek életműve szorosan összekapcsolódott a történelemmel. Könyvemben arra tettem kísérletet, hogy körültekintően bányázzak irodalom és nem-irodalom, mű és életrajz különbségével, dinamikus, biztonsággal sohasem lehatárolható viszonyrendszerével. Az életrajzi kontextus játékba hozásával párhuzamosan arra törekedtem, hogy a *szövegekben rejlő szemiotikai potenciált* minél összetettebben megmutathassam. Így sikerülhetett rávilágítanom Örkény korai műveinek ígéretességére éppúgy, ahogy az ötvenes-hatvanas évek fordulóján írott, s az irodalomtörténészek által eleddig kevésbé tárgyalt novelláinak (az ún. „ólmos” novelláknak) eredetiségére.

Monográfiám tudományos hozadékaik közé tartozik annak taglalása, hogy miért tekinthető Örkény *inkább groteszk, mintsem abszurd* művek írójának. Az európai abszurd kontextusában olvasva az *Egypercesek* sikerültebb darabjait, valamint a *Tóték* kisregény- és drámaaváltozatát, nyilvánvalóvá válik a különbség. Beckett vagy Mrożek műveiben a lét értelmetlensége eredendő, mondhatni: egzisztenciális, vagyis feltétlenül érvényesülő, ezzel szemben Örkénynél feltételes, azaz a szereplők viselkedése mindig egy adott perspektivikus érték- és kódrendszer szerint motivált. A *Tótékban*, s az olyan egypercesekben, mint az *In memoriam dr. K.H.G.*, a félelem nem létszemléleti eredetű, hanem sokkal inkább a hatalmi mechanizmusok, a politikai szisztéma torzulásaiból fakad. A háborús (az ötvenes, sőt a hatvanas évekre is ráérthető militarista-totalitárius) világrend viszonyaiból származik. Vagyis a drámai szituáció nem egy már mindig is meglévő abszurd léthelyzettel, hanem az emberi viszonylatok és cselekvések által mindegyre romló világállapottal hozható kapcsolatba.

Azzal, hogy fiuk halálának híre nem jut Tóték tudomására, az olvasó értékelő pozíciója gyökeresen átalakul, hiszen innentől kezdve Tóték áldozathozatalát csakis kettős, vagyis *ironikus* távlatból szemlélheti. Megértheti indokaikat, a megalázkodás túlzásait is, de immár annak a félreértésen és az esetlegességen alapuló céltalanságával is számolnia kell. A szituáció- és az alakformálás mellett éppen ez a perspektíva-rendszer, az olvasó ilyenén

informáltsága az oka annak, hogy a *Tóték* nem abszurd hatású, hanem inkább a nézőpont megduplázásából és egyes cselekmény-mozzanatok eltúlzásából fakadó *ironikus-groteszk* effektus fokozatos kibontakoztatásaként interpretálható. A *Tóték* belső és külső (olvasói) távlatrendszerében a cselekvéseknek határozott értelmük van: a család téved ugyan, amikor túlbecsüli az őrnagy jóindulatának elnyerésével járó következményeket, de ezzel együtt Tót Lajos fronton szolgáló fia megmentése érdekében áldozatot hoz, amikor hosszú ideig eltűri a megaláztatásokat. Indíttatása tehát nem a céltalanság és értelmetlenség tudatában létrejött paradox céltételezés, hanem egy minden más fölé helyezett érték védelmében végrehajtott – s ettől groteszk színezetet kapó - cselekvéssor. A *Tóték* sikere vélhetően nemcsak – a magyar színpadon akkoriban meghökkentően - szubverzív hatásán, hanem azon a példaértékén is alapulhatott, amely az '56-os történelmi trauma után, az adott körülmények között egy normális világrend *helyreállíthatóságát* sugallta. A totális rendszerek egymásra vetített mechanizmusainak leleplezése mellett az allegorikus példázatosságnak ez a változata összefügg azzal a korabeli kontextussal, amelyben a dramatikus szöveg utalásrendszere egy előzetesen, közmegegyezésszerűen létező szimbolikus rendhez viszonyítva volt érvényesíthető. Vagyis alapvetően nem a dramatikus szöveg képtelen elemeinek megléte vagy hiánya az, ami megkülönbözteti a magyar groteszk-abszurd színjátszást a Beckett- vagy Ionesco-féle nyugat-európai abszurd drámáktól, hanem a „megkettőzött nyilvánosságnak” az intencióban és a befogadói közegben egyaránt megnyilvánuló, allegorikus játéknyelvet kikényszerítő hatásmechanizmusa.

Az *öntükröző* vagy *metafikatív olvashatóság* lehetőségét leginkább talán a *Macskajáték* interpretációjában sikerült megmutatnom, ahol a címadó szerepjáték az esztétikai tapasztalat önértelmezésének modelljévé válik. A színháziasság az álca, az alakoskodás és a kommunikáció manipulatív kihasználása következtében határozza meg a darab önértelmezési lehetőségeit, s miközben e kihasználás valamennyi szereplőre ráérthető, a levélregény műfaja révén Örkény egy olyan perspektíva-rendszer kiépítésére törekedett, amely megőrzi a szereplői távlatok önállóságát. A „macskajáték” a *Macskajátékban* az addig érvényesülő morális távlat felfüggesztését produkálja, s ezzel az *esztétikai* és a *morális* különbségére irányítja a figyelmet. A macska kultúrtörténeti toposza a talányosság és a kisajátíthatatlanság mozzanatait aktiválja, s ez a mű egészére is vonatkoztatható, amely a példázatosságot romboló, levélregényszerű perspektíva-rendszerével, visszafogott elbeszélői modorával éppen olyan nehezen megfejthető és birtokolható az interpretáció számára, mint amilyen érthetetlen az élet és a szerelem Orbánné előtt, vagy amilyen értelemnélküli, bénító nevetség a zárlatbeli játék Giza távlatából.

Könyvemben a *Macskajáték* kisregény- és színdarab-változatát külön fejezetben tárgyalom, s hasonlóképpen járok el a *Tóték* esetében is. Mindkétszer részletesen kitérek a regény- és a dramatikus szöveg különbségeire, a színházi előadásokra, valamint a darabokból készült filmek (pl. az *Isten hozta, Őrnagy úr*) értelmező aktualizálásaira. Ezekben az elemzésekben arra is igyekeztem figyelemmel lenni, hogy a különböző műfajok és művészeti ágak *mediális* törvényszerűségei miképpen válnak a művek jelentéstanát is érintő, azokat is átjáró hatástényezőkké. Más esetekben is törekedtem arra, hogy a szövegekben színre vitt és funkcióhoz juttatott (techno)médiumok (levél, fénykép, zene, távbeszélő) szemiotikai kiaknázhatóságáról szót ejtsek.

Értekezésem tudományos hozadékai közé tartozik az egypercesek *értelmező újratipologizálása* is. Az egypercesek írója részben Kosztolányi nyomdokain jár, amikor írásaiban elhagyja a magyarázó szituálást, a külső-belső leírást, és a sejtetést a legfőbb hatástényezővé avatja. Ez azonban több fokozatban és változatban, s nem is „visszafordíthatatlanul” valósul meg, éppen ezért Örkény egyperceseit akár a *zártabb novellaforma* és a *rövidtörténetek nyitottabb szerkezete* közötti – termékenynek mondható – ingázás formulájával is leírhatjuk. Az előbbihez áll közelebb a *Havas tájban két hagymakupola*, melynek jellegadó eleme az eseményszerűség középpontba állítása, s ezzel összefüggésben az elbeszélői közlésmód visszafogottsága. Az egyik jelenetben itt is szerepet kap a fényképezés: a német altiszt igyekszik a kép keretén kívülre tessékelni a kivégzett asszony kislányát, ő azonban továbbra is csodálkozva bámul a lencsébe. A pillanat megörökítése nem pusztán technikai aktus, hiszen együtt jár a kép beállításával, koncipiálásával, egyfajta önkényes megrendezésével: az altiszt úgy gondolja, hogy egy mellékszereplő nem állhat a felvétel középpontjában. A halott és a körülötte álló prominensek állóképbé rögzítése, vagyis az eseményt archiváló (virtuálisan létező, mert elképzelhető) fotó első megközelítésben valószerűsíti a szövegben olvasottakat, másfelől viszont arra is utal, hogy a fénykép kommentár nélkül „néma”, s így a szöveg az eseménynek autentikusabb interpretációja. Ám a vizualitás felületiségének és a nyelvi kommentár elmélyültségének ezt az ellentétét megbontja a címadás és az elbeszélői közlésmód néhány sajátossága. A „havas tájban két hagymakupola” ugyanis inkább egy fénykép és/vagy egy tájkép címét idézi, azt erősítve, hogy az *executio* nem különleges esemény, hanem a háborús táj természetessé vált része. Az elbeszélő pedig olyan hangnemben tárja elénk a történéssort, amely annak hétköznapiságát, normativitását sugallja. Ez az, amit az asszony nem várt viselkedése és a gyermek (háborús parancsok, kötelmek és szokások alól kibúvó gyermeki) kiszámíthatatlansága megsért. Az anyának a körülmények folytán jószerevével rutinszámba menő kivégzése maradéktalan tragédia a gyermek számára, s éppen az

ő nézőpontja az, ami megkérdőjelezi a háborús logika egyeduralmát. Örkény talán éppen ebben a kihagyásra, elbeszélői fókusz-váltásra épülő mesteri drámai novellájában közeledett leginkább az általa is nagyra értékelt Ernest Hemingway írástechnikájához, főként a húszas évekbeli szűkszavúan jelenetező, „nyitott zárlatú” rövidtörténeteihez.

Mégsem ez az örkényi kispróza legjellegzetesebb struktúrája, hanem az az eleve lazább szerkezetű műforma, amely már a kezdetekkor, a harmincas években írott novellákban is fölbukkan, s meghatározó jegye *a mozzanatszerű cselekmény paradoxalitása*, és az ahhoz kapcsolódó *ironikus-groteszk hangnem*. Ezek az effektusok a hatvanas évek elejétől ismét megerősödtek Örkény írásművészetében. Az irodalmi nyilvánosságba nagy alkotókedvvel visszatérő szerző mindehhez Kafka ötvenes évek végi, hatvanas évek eleji magyarországi recepciójából nyerhetett ösztönzést, főként azért, mert a prágai német író olvasása megerősíthette benne a *groteszk ötletek* bátrabb kezelésére irányuló – pályája kezdetétől meglévő – hajlamot. Míg a történet irrealizálása, a fantasztikumba, a képtelenbe való átlépés, a groteszk alogizmus némelykor Kosztolányi mintáját követve *fokozatosan* történik (pl. *Ballada a költészet hatalmáról*, *A sátán Füreden*, *Az ember melegségre vágyik*), a legtöbbször azonban, s ebben talán inkább Kafka hatása mutatkozik meg, a szövegnek mintegy *nyitó effektusaként*, méghozzá úgy, hogy az elbeszélő azt természetesnek, magától értetődőnek mutatja be (*Megöregszünk*, *A megváltó*).

A történetyszerűség, s általában a novella műfaji elvárásainak érvényesítése jóval kisebb szerepet játszik azokban a szövegekben (szorosabban vett *rövidtörténetekben*), amelyek a képtelen ötlet *átmenet nélküli* alkalmazásán alapulnak. Ilyen például *A színész halála*, *A néző halála*, a *Nászutasok a légyapíron* vagy a *Nincs semmi újság*. Még ezeknél is töredékszerűbb és tömörebb az *Információ*, amelyben az elbeszélés a grammatikai alany funkciójára egyszerűsíti a szereplő figuráját. Az automatizált válaszokat adó szereplő életminőségének példázatos érvényét a *vicc* effektusai révén erősíti föl Örkény. Ebben a *kódváltás* okozta *váratlanság* játssza a legfontosabb szerepet: a „főhős” kivételes megszólalása felfüggeszti a racionális és koherens társalgás követelményét, s a helyzetbe nem illő mondat (inkongruencia) megfogalmazásával, a hirtelen végrehajtott nézőpontváltással komikus hatást kelt. A hétköznapi útbaigazítást *az eltérő rejtett hasonlósága* alapján váltja föl az elvont gondolat, amennyiben a szokásos kérdés a helyes *irányt* tudakolja, ám a válasz a kontextus gyors váltásával életbölcsest fogalmaz meg. Az emberi életút ilyenén értelmezése pedig egy bibliai hely szatirikus deformálását hajtja végre. A hétköznapi keresetlenséget alkalmazó lexikális átalakítás (a „por” helyett „semmi”, sőt: „nagy bűdös semmi”) a lefelé stilizálás, a *travesztia* mozzanatát emeli ki. A *vicc* effektusainak az elbeszélő

narratív szólamával mintegy *keretet* szab: a szereplő helyzetének hiperbolikus ecsetelése és az eseményszerű megszólalás következményeinek taglalása, a kázus ironikus értékelése a rövidtörténet *példázatosságát* erősíti. A Thomka Beáta által „dialogikus rövidtörténeteknek” nevezett egypercesek esetében sem ritka a viccszerű hatásmechanizmus (*Hogylétemről, A termelés zavartalanul folyik, Ahasvérus* stb.).

Az „egypercesek” egy külön kategóriáját alkotják azok a szövegek, amelyeket Thomka Beáta nevezetes tipológiája a „dokumentum-paródiák” körébe sorol. Az irodalmárasszony ezek egyik meghatározó vonásaként a nem-irodalmi, illetve a hivatalos nyelv klisékészletének újra-felhasználását említi meg. S valóban, Örkény az „egypercesekben” a modern társadalmi kommunikáció nyelvi „dokumentumainak” egész sorát igyekszik kiaknázni az irodalmi szemiózis számára – a gyászjelentéstől, a dedikációtól és a használati utasítástól az újsághíren és a kivégzési szabályzatot át a közérdekű közleményig, a hirdetésig és reklámszövegig. Az Örkény-féle idézet-technika a hangnemek és közlésformák egyenrangúsításán alapszik, s a nyelvhasználati formák összjátékát úgy aknázza ki, hogy irodalmi és nem-irodalmi beszéd- és műfaji mintázatokat, allúziós rendszereket kontaminál, leginkább a *readymade*-technikát, az „*objet trouvé*”, a „talált tárgy” kontextusváltó mechanizmusával rokonítható „talált szöveg” beidézésének eljárását alkalmazva. Az „egypercesek” sorában Örkény több olyan darabot is közzétett, amelyek „már kész” szövegek voltak, s gyakran változtatás nélkül, vagy csekély változtatással kerültek a gyűjteménybe. Marcel Duchamp képzőművészeti gyakorlatához híven ezekben az esetekben a kontextus, a „keret” megváltozása avathat egy szöveget művészi szöveggé, illetve kapcsolhat hozzá esztétikai minőséget. A novellaciklusban való elhelyezés olyan „kiemelés”, amely a „talált szöveget” eredeti kontextusától úgy szigeteli el, hogy közben nem tünteti el teljesen eme kontextus emlékezetét. Az idézet tehát nem egyszerűen önmagát, hanem környezetét is idézi, ám az irodalmi összefüggésrendszerben az eredeti kontextus értelemirányai „kiszabadulnak” diskurzív kötöttségeikből (ld. *Szövegek* című ciklus).

*

Nem tagadom, hogy az Örkény István pályájáról szóló könyv elkészítésekor egyszerre törekedtem megalapozott, összefüggő és ellenőrizhető érvelésre, valamint e szaktudományos és a (legalábbis a művelt közönség körében) közérthető regiszter közötti *közvetítésre*. Csak remélhetem, hogy ez az igyekezet nem volt teljesen hiábavaló, s ezáltal hozzájárulhattam a szaktudományos eredmények szélesebb körben való megismertetéséhez.

IV. AZ ÉRTEKEZÉS TÉMAKÖRÉBEN MEGJELENT PUBLIKÁCIÓK

1. *A Grotesque Allegory of Human Dignity. (István Örkény: Welcoming the Major)*

In: Kamila Cerná-Zbynek Cernik-Anna Lakos-Kasia Ogidel-Natália Mazanová-Stopková (szerk.) *Visegrad Drama III.: The Sixties*. Praha: Arts and Theatre Institute / Institut umeni - Divadelní ústav, Celetná 17, 2009. pp. 183-212.

2. *Örkény István.: Pályakép.*

Budapest: Palatinus, 2008. 375 p. (ISBN:978 963 9651 61 6),
Könyv/Szakkönyv/Tudományos, Független idéző: 8 Összesen: 8

3. *A távbeszélés szenvedélye.: A Macskajáték regény- és drámaváltozata.*

ALFÖLD - IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT 1: pp. 78-92. (2008)
Folyóiratcikk/Szakkikk/Tudományos

4. *Ragasztás és/vagy újraírás.: Az idézettechnika módosulásai: Örkény, Mészöly és Esterházy.*

In: Györffy Miklós, Kelemen Pál, Palkó Gábor (szerk.) *Prózafordulat*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007. pp. 31-40.

Könyvfejezet/Konferenciakiadvány/Tudományos, Független idéző: 1 Összesen: 1

5. *Ember és lap.: Németh László és a Tanu.*

In: Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *A magyar irodalom története III: 1920-tól napjainkig.*

1. Budapest: Gondolat, 2007. pp. 215-229.
2. Könyvfejezet/Fejezet szerkesztett könyvben/Tudományos
- 3.

6. *Ballada a világ valóságérthetőségéről.: Örkény írásművészete az ötvenes évek derekán.*

ALFÖLD - IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT 7: pp. 55-70. (2007)
Folyóiratcikk/Szakkikk/Tudományos

7. *„Mi mennyi?”: Örkény „egypercesei”.*

KORTÁRS 11: pp. 94-110. (2007)

Folyóiratcikk/Szakkikk/Tudományos

8. *Magyar-zsidó-sors.*

In: Kisantal Tamás, Menyhért Anna (szerk.) *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila Kör-L'Harmattan, 2005. pp. 55-67. Könyvfejezet/Fejezet szerkesztett könyvben/Tudományos, Független idéző: 2 Összesen: 2

9. *Szóval nehéz.: A magyar prózáról 2001 júliusában*

BÁRKA 5: pp. 53-71. (2001), Folyóiratcikk/Szakcikk/Tudományos
Független idéző: 2 Összesen: 2

10. *Az emlékezés elevensége.: Kosztolányi Dezső az irodalmi jelenben.*

ÜZENET 1: pp. 45-53. (2001), Folyóiratcikk/Szakcikk/Tudományos

11. *Olvasásmód és (ön)megértés.: Hozzászólás a Németh László-esszék olvasástörténetéhez.*

IRODALOMTÖRTÉNET 3: pp. 482-492. (1998), Folyóiratcikk/Szakcikk/Tudományos
Független idéző: 4 Összesen: 4

12. *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában.*

ALFÖLD - IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT 2: pp. 95-100. (1998)
Folyóiratcikk/Szakcikk/Tudományos