

SZIRÁK PÉTER

## A valóság fellazítása

### *A Tóték drámaváltozata*

Örkény István Kazimir Károlynak, a Thália Színház főrendezőjének felkérésére írta meg a *Tóték* drámaváltozatát. Az átdolgozás során az író megtartotta a regényből már ismert alapvető dramaturgiai képletet és motivációs láncolatot: az őrnagy érkezése fiuk jobb sorsa érdekében alkalmazkodásra készíti a Tót családot, s mivel a postás eltitkolja előlük cselekedeteik hiábavalóságát, ezért viselkedésük groteszk-abszurd színezetet kap. Az alapszerkezet megőrzése mellett Örkény számos ponton módosította a cselekmény menetét, ezek közül a legfontosabb, hogy a Tót-fiú haláláról szóló sürgönyt az olvasó/néző nem a darab elején, hanem csak az első rész zárlatában ismerheti meg. E fontos dramaturgiai elem *késleltetése* módosítja a befogadónak a történetekhez való viszonyát: a regény perspektíva-rendszere úgy épül föl, hogy jószerevével már a kezdetektől ironikus (megkettőzött) távlatba helyezi Tóték törekvéseit, ezzel szemben a drámaváltozat az alapvetően vígjátéki szituációra – *modális váltással és fokozással* – építi rá a groteszk-abszurd végkifejletet.

A drámaváltozat első része ily módon a vendég iránti gondoskodás eltúlzásának humoros vetületét hangsúlyozza – egészen a komikum bohózati formáinak felhasználásáig. A regénybeli ironikus feszültség részben a bizarr történések és a közvetlen narrátori szólam tárgyilagosságot, „riporteri” elkötelezetlenséget imitáló hangütésének feszültségéből származik. Minthogy a műnemi váltással a narrátori közléseket a dramatikusszöveg kijelentésaktusaiba kellett átírni, ez a hatáseffektus szükségképpen elveszett. Örkény a dráma első részében a humoros hatást a *vígjátéki* mechanizmusok fölerősítésével pótolta. Ezek sorába tartozik a félreértésen alapuló egyszerűbb *helyzetkomikum* kihasználása éppúgy, mint a szereplői replikák tárgya és beszédmódja közötti feszültséget kiaknázó *szövegdinamika*. Az előbbire lehet példa, amikor a családtagok a teendőket sorolva elegyednek szóba a postással:

MARISKA [...] Milyen megértők, milyen segíteni készek! Téged mindenki szeret, édes jó Lajosom... Mi van még a cédulán?

TÓT *olvassa* Szűcs néninek szólni a kutya miatt.

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

MARISKA Hát most mi lesz?

A POSTÁS Megfojtottam.

ÁGIKA Szűcs nénit?

A POSTÁS A kutyát... Őt kellett volna?

MARISKA Jaj, dehogyl!

A POSTÁS A Tót úr kedvéért nagyon szívesen.<sup>1</sup>

Az őrnagyot feszélyező lehetséges zajforrások kiiktatásának sorában – a lista szerint – Szűcs néni kutyájára kerül sor. Ágika grammatikai alapú félreértésének groteszk párja a postásé, aki az eredetileg udvarias kérésnek tervezett aktust erőszakkal pótolja, s az intenciót durván félreértő cselekedetének baljóslatúságát csak fokozza, hogy a „kiiktatást” akár még Szűcs néniire is kiterjeszhetőnek gondolja. Végül még meg is indokolja, hogy számára miért kézenfekvő e logika: a Tót Lajos iránti lojalitása jegyében akár még ezt is megtenné. A helyzetkomikum itt egyszerre helyettesíti azt a magyarázó sematikát, amely a regényben a közvetlen elbeszélői közlés révén teszi explicitté Tót tekintélyének okait, másrészt pedig beépül a dramatikus szövegnek abba az előre- és visszautalásokat tartalmazó hálózatába, amely rendre a halált, illetve a halál „eljövetelét” referálja. A Tót iránti tisztelet itt a regényben foglaltakhoz képest ily módon baljós hangsúlyokat is kap, amennyiben a jelenet előrevetíti a szervilitás, a kontrollját veszítő hatalmaskodás és alázatosság pusztító erejét. S mindezt akként, hogy közben a szereplői távlatokon túlható halálos végkifejletet is „megjövendöli”.<sup>2</sup>

A szereplői replikák tárgya és beszédmódja közötti feszültséget aknázza ki az a jelenet, amelyben Tót és a lajt tulajdonosa tárgyalják meg a további teendőket:

A LAJT TULAJDONOSA Ha tetszik, pumpálok, ha nem tetszik, nem pumpálok.

De ezt önnek kell eldöntenie, kedves tűzoltóparancsnok úr.

<sup>1</sup> Örkény István, *Tóték* = Uő., *Dramák*, I., Palatinus, Budapest, 2001, 215. (Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

<sup>2</sup> Az 1. képben Mariska ezt olvassa fel a ház vendégkönyvéből: „És az egyik lakónk ezt jegyezte föl: »Itt olyan sötét és simogató csönd van, mint a fekete bársony...« A sertésvághídon dolgozik”; néhány sorral később a postás „nehézlégzésére” így reagál Mariska: „Másvalakit megölni, azt igen... De hogy ő maga fulladozzon egy kicsit?”; utóbb így hangzik a családtagok beszélgetése: „ÁGIKA Milyen jó csönd van. / MARISKA Mint a fekete bársony. / TÓT Most már jöhet az őrnagy úr.” (214., 216., 218.)

TÓT Ha szaga van, akkor pumpáljunk! Gyulánk életéről van szó, kedves doktor úr.

A LAJT TULAJDONOSA Ezt tenné helyemben minden lelkiismeretlen gödörtisztító... De én mérlegelek. Mert tegyük fel, hogy belekezek a szivattyúzásba. Mi történik? A massa megbolydul, és... Tűzoltóparancsnok úr! Még a legeslegtisztább tengerszemnél is, ha fölkavarodik a vize, időbe telik, amíg megnyugszik, leülepszik, kristálytisztá lesz... Meg tetszett érteni a hasonlatot?

TÓT *a fejét törve* Hát hagyjuk így, kedves doktor úr?

A LAJT TULAJDONOSA *sóhajt* Kérem szépen, én könnyű szívvel hagytam ott a jogi pályát, mert ezzel a munkával tízszer annyi a keresetem... De azt nem hittem volna, hogy olyan fogas kérdésekbe ütközöm, mint ügyvédi pályámon még soha... Nézetem szerint a két rossz közül a kisebbiket kell választani. Kérdés, hogy milyen mértékben érzékeny az őrnagy úr a szagokra. Erről nem írt a kedves fia? (211–212.)

Az idézett passzusban a megszólalás emelkedettsége és a beszéd tárgya közötti feszültség humoros hatást kelt. A lajt tulajdonosának jelenlegi mestersége és a diszkurzusban elfoglalt státusza, valamint az aktuális foglalatossághoz hozzárendelt beszédmód közötti *távolság* ehhez éppúgy hozzájárul, amiként a távoli dolgok – átmenet nélküli – logikai összekapcsolása („Gyulánk életéről van szó, kedves doktor úr”), a csúfondáros *túlzás* („De azt nem hittem volna, hogy olyan fogas kérdésekbe ütközöm, mint ügyvédi pályámon még soha...”), és az *inautentikusnak* tetsző hasonlat felkínálása is („Még a legeslegtisztább tengerszemnél is, ha fölkavarodik a vize, időbe telik, amíg megnyugszik, leülepszik, kristálytisztá lesz...”).<sup>3</sup>

A *Tótéknak* voltaképpen mindkét változata egy drámai szituáció létrehozásán alapszik: az őrnagy érkezése (illetve érkezésének híre) indítja el azt a cselekvéssort, amely a mindennapok megszokottságát egy új kiinduló állapotra cseréli föl. A *vendég/idegen érkezése* az európai drámatörténetben elég gyakori műszervező tényező Goldonitól (*A velencei terecske*) Gogolon (*Revizor*), Tennessee Williamsen (*Orpheusz alászáll*) és Dürrenmatton át (*Az öreg hölgy látogatása*) Harold Pinterig (*A születésnap*, *A gondnok*) és Mészöly Miklós 1963-ban betiltott *Az ablakmosó*

<sup>3</sup> A tengerszemről szóló hasonlat nemcsak a hasonló és a hasonlított távolságának humoros kiaknázásaként olvasható, hiszen a „fölkavarás” és a „leülepedés” mozzanatának kétségkívül van példaértéke a tisztánlátás lehetőségére vonatkoztatva is. A jelenet ráadásul – a szó szerinti és az átvitt értelem egymásba játszásával – egyszerre idéz meg magas irodalmi citátumot („Valami bűzlik Dániában”) és pórias kliséit („felkavarni a szart”, illetve „szarkeverő”), miközben a cselekvés értelméről szóló párbeszédként (a hamleti hagyomány travesztíjaként) is olvasható.

című drámájáig.<sup>4</sup> E drámai szituációban az őrnagy és Tót világa ütközik össze: az előbbi értékrendjének, életformájának terrorisztikus érvényesítésére tör, az utóbbi saját életkorének megóvásában szenved – kompenzálhatónak tetsző – veseséget. Ezt a dramaturgiai képletet Örkény a bohózat játékn nyelvét kiaknázó, groteszk-abszurd hangolású *fokozással* tölti fel, és kiegészíti egy másik régi keletű fogással, az ún. *intrika*-dramaturgia alkalmazásával. A postás a levelekkel való manipuláció révén, mintegy a többi szereplő és a néző *köztes terében* működve alapvetően járul hozzá a dráma világának mozgatásához. P. Müller Péter vizsgálódásai szerint Örkény a *Tótékban* és későbbi darabjaiban (*Vérrokonok*, *Kulcskeresők*, *Pisti a vérzivatarban*, *Forgatókönyv*) is a reneszánsz drámairodalom által meghonosított intrikus Molnár Ferenc-féle „jóhiszemű machinátor”-változatát szerepelteti.<sup>5</sup> Örkénynek a *Tótékban* foganatosított *ötlete* éppen e jóhiszemű machinátor funkciójának átértelmezése: a postás a nézők tudtával, de a szereplők beavatása nélkül fejti ki aktivitását, amikor igyekszik megőrizni Tóték világának vélt vagy valós harmóniáját („szimmetriáját”), ám ez a törekvés – az érintettek beleegyezése nélküli boldogítás<sup>6</sup> – eleve groteszk hangsúlyú, olyan aktus, amely már kiindulásakor előre jelzi negatív következményeit. A regény cselekményvezetéséhez képest a dráma változatban Örkény némiképp késlelteti a postás legfontosabb manipulációs lépésének, a halálhírről szóló sürgöny megsemmisítésének színre vitelét. Ezzel egyrészt elősegíti az első rész vígjátéki mechanizmusainak fölerő-

<sup>4</sup> Lásd P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, Argumentum, Budapest, 1997, 141–142. Molnár Gál Péter az őrnagy dramaturgiai szerepét a moralitások és az iskoladrámák ördög-figurájával veti egybe, s közben a Tartuffe „alaprészével” is párhuzamot von, amennyiben az Örkény-mű is felidézi „A jámbor ember házában szívélyes nyíltsággal fogadott ördög megérkeztét, aki fokozatosan vetkezi le kellemetes vonásait, és mutatja föl rontó-kénköves ábrázatát. Csakhogy – és ez újdonság Örkénynél – az ördög itt nem hideg agyú rontó szellem, hanem rabja is saját helyzetének. A gyilkos áldozat is egy személyben, mint ahogy az áldozatokból is kibújik a hóhérság.” MOLNÁR GÁL Péter, *Örkény, a drámaíró = Tengertánc. In memoriam Örkény István*, szerk. RÉZ Pál, Nap, Budapest, 2004, 237–238. A számos nyilvánvaló különbség közül a legfontosabb talán mégis csak az, hogy míg a *Tótékban* a vendéglátás morális tartalmú áldozatvállalás (éppen ebből származik groteszk árnyaltsága), és az őrnagy alapvetően nem él a megtévesztés eszközével, addig a *Tartuffe*-ben a képmutató gazember Orgon szenvedélyes elvakultságát használja ki.

<sup>5</sup> „Örkény, akit drámáinak angol recepciója nem utolsósorban Molnár Ferenc örökösének tekint, a cselekménymozgásban – említett darabjaiban – minden esetben azt a módszert követi, hogy a dráma valamelyik szereplőjét ruházza fel ezzel a funkcióval. Ez a technika csak annyiban tekinthető »intrikának«, amennyiben az egyik szereplő céltételezése a többiekre (vagy a főhősre) irányul. Nem a hagyományos cselvetéses intrikáról van tehát szó, hanem egy világműködtetési elvről, amit az egyszerűség kedvéért nevezek az intrika-dramaturgia alakváltozatának.” P. MÜLLER, *I. m.*, 97.

<sup>6</sup> A postásnak e torz törekvése leképezi a felvilágosodásban gyökeredző és a 20. századi kollektívista kísérletekbe torkolló politikai ideológiák egyik alapjegyét.

södését<sup>7</sup> és egy *fordulatszerű* eseménnyel kettőzi meg a darab második részében történő dolgok értékelésének távlatát. Másrészt a gyászos hír elhallgatása az első rész fokozáson alapuló motívumsorának *tetőpontjaként* is funkcionál, amennyiben poénszerűen zárja a postás korábbi – kevésbé végzetes – manipulációinak láncolatát. (A levelek visszatartása miatt csak a nézők értesülnek – és Tóték nem – fiuk figyelmeztetéseiről: hogy nem szabad az őrnagy fölé nézni és hogy idegesíti az ásítás...)<sup>8</sup>

A regényváltozathoz képest fontos módosítás a dramatikusszövegben az is, hogy az őrnagy térnyerését és egyszersmind Tótnak a saját életformájából való kiszorítását biztosító perpatvarok során színre vitt *félrehallások* szerepét Örkény elmélyíti. Méghozzá oly módon, hogy a manipuláció kiterjed az érzékekre is: *hallucinációk* egész sora zavarja meg, illetve alakítja át a szereplők világtapasztalását. Az érzékcsalódások kezdetben a megszokottság és a váratlanság relációjába rendeződnek: Tót Lajos a szippantós emberrel szemben nem érez aggasztó szagokat, mert túlon túl hozzá van szokva az otthoni „illatokhoz”, viszont az őrnagyra várakozva dudálást hall, miközben családtagjai nem érzékelnek semmiféle zajt.<sup>9</sup> A hallucinációk később rendre az őrnagyhoz kötődnek – már jöttekor káprázik a szeme, amit azzal magyaráz, hogy a sötétségből érkezett.<sup>10</sup> A világ általa éppen be nem látott részletébe folyvást ellenséget hallucinál, Mariska próbababájára rá is

<sup>7</sup> Ezt emeli ki elemzésében Földes Anna: *Örkény a színpadon*, Palatinus, Budapest, 2006, 88–89.

<sup>8</sup> „Ezeket a híreket Örkény úgy adagolja, hogy vagy egy-egy jelenet előtt értesül a néző az Őrnagy bizonyos szokásairól, amelyeket Tóték nem tudnak [...], s ebben az esetben beavatottságunk a helyzetkomikum egyik fontos tényezője lesz, vagy pedig megtudunk valamit, ami a szituáció megítélésnek egészére gyakorol hatást (Tóték fiának halálát), illetve ami a postás »filozófiájába« tartozik. Ez utóbbi ismeret révén Örkény voltaképpen ugyancsak beavatottá teszi a nézőt: azzal a tudással látja el, hogy milyen elveken és milyen módszerekkel működik a nyilvánosság manipulációja egy irracionális rendszerben, egy olyan társadalmi berendezkedésben, amelyik nemcsak a hadseregben épül a totalitarianizmusra, hanem a békés civil életben is, és nemcsak a huszonöt évvel korábbi háborús időszak sajátja, hanem a jelené is. Hogy ezt a szituációt mindmáig könnyebb volt csupán a fasizmus korszakával azonosítani, azon nem kell csodálkoznunk, hiszen ez a vakság is része volt hatvanas évek társadalmi nyilvánosságszervezetének.” P. MÜLLER, *I. m.*, 38.

<sup>9</sup> „Tót Három óra! Jaj, a szívem majd kiszakad! Már dudál a busz! / MARISKA Én már semmit sem hallok. / Tót Most megint dudált. / ÁGIKA Szabad valamit mondanom? A dudálást nem is hallhatja az apu, mert mi kértük meg a sofőrt, hogy ne dudáljon a kanyarban.” (219.) A dramatikusszöveg nem igazít el bennünket a tekintetben, hogy hallatszik-e dudaszó vagy sem. Tót kétszer is hallani véli, Mariska semmit sem hall, Ágika pedig már itt ideologikusan, a sikeresnek gondolt előkészületek perfekciója felől vonja kétségbe a hanghatás létezését.

<sup>10</sup> „ŐRNAGY [...] Kint a szállásomat, valami iskolafélt, körös-körül fölhányattam istállótrágyával, hogy legalább éjszaka egy kis csendhez jussak... Ott persze sötét van. *Dörzsöli a szemét*. Hát ezért káprázik a szemem.” (220.) Az Őrnagy szavai egyrészt humoros kapcsolatot teremtenek az emésztögödör-jelenettel, másrészt utalnak Tótéknak azokra a már idézett replikáira, amelyek a sötétséget és a csöndet hozzák – a *mortalitást* földidéző – összefüggésbe.

lő, ám a valóságos látvány egyáltalán nem foglalkoztatja.<sup>11</sup> Hogy a valóság helyére mindinkább egy elképzelt világ kerül, azt a félrehallások és az azokból következő kényszerek bizonyítják; az érzékcsalódás a manipuláció legfontosabb közegévé válik és a – regényhez hasonlóan – a múlt emlékezetének átírását is kikényszeríti. A hangtanilag motiválatlan félrehallás az érzékelés – alávettetésből, alázatból eredeztethető – teljes bizonytalanságát sugallja:

ÁGIKA Én csak nem mertem szólni. Pedig hallottam, hogy az apu mit mondott.

MARISKA Mit?

ÁGIKA Nem őrnagy urat. Nem is szőrnagy urat. Még csak nem is zőrnagy urat... Apu azt mondta: „Te keléses seggű!”

MARISKA *rémülten* Micsoda? Seggű?

ÁGIKA Keléses, azt még csak értem. De seggű? Van ilyen szó? Hegedű, azt már hallottam... úgy hangzik, mint egy átok.

MARISKA Miket beszélsz te? Miket hallasz te? A romlásba viszel mindnyájunkat, kislányom...

ÁGIKA Ez valami rossz?

MARISKA *eltakarja szemét.* Felejtsd el, felejtsd el, felejtsd el... (237–238.)

Az őrnagyéhoz képest („szőrnagy”) Ágika olyan auditív tapasztalatra hivatkozik, amely már sem hangtani félrehallásként, sem szemantikai tartalma alapján nem illeszthető vissza Tót eredeti kijelentésaktusába („Egy őrnagy azt csinál, amit akar. Az őrnagy úr, ha kedve tartja...” – 235.),<sup>12</sup> vagyis olyan hangélmény, ami teljes mértékben függetlenedik a kimondottaktól. A „te keléses seggű” hangsor nyilvánvaló szitkozódásként fogható fel, ám az abszurdba hajló hatását éppen azáltal kelti, hogy még – szemantizálhatóságát gátló – hibát is tartalmaz. A hiba (*seggű*)<sup>13</sup> pedig az elhangzás valószerűségét növeli, mert a szóvetés vagy dadogás jegyeit mutatja, vagyis azt az illúziót kelti, hogy a kimondott változatlan reprodukciója. Nem véletlen, hogy az (ön)szuggestálásnak ez a történése Mariskát kétségbe ejti. Annál is inkább, mert az ő nyelvi habitusa a drámában – a regénybélihez képest még fokozottabban – többnyire klisék állandó ismételtetésében

<sup>11</sup> „MARISKA [...] Bizony nálunk az esték a legszebbek. / ÁGIKA Ilyenkor nincs meleg. / MARISKA Úgy tessék ülni, hogy látni lehessen a kilátást. / ŐRNAGY *nem fordul meg.* Köszönöm. Így is látom.” (229.)

<sup>12</sup> A jelenetnek a teljes önkényre utaló példaértékét az is erősíti, hogy voltaképpen Tót – akaratlan – jóslatát igazolja vissza: „Egy őrnagy azt csinál, amit akar.”

<sup>13</sup> Ha most eltekintünk attól, hogy a „seggű” „seg-egű”-ként is tagolható, akkor akár úgy is felfoghatjuk, hogy a „hiba” az *e-é* hangok (keléses seggű: *e-é-e e-e-ű*) ismétléskényszeréből fakad.

merül ki, vagyis olyan közhelyek alkalmazásában,<sup>14</sup> amelyek hasonlóképpen egyre inkább leválnak, elhasonulnak attól a szituációtól, amelyben elhangzanak, s egyedül „változatlanáguk” (hangtani stabilitásuk) szavatolja ismételhetőségüket.<sup>15</sup> A hallucináció előbb csak az érzékek csalatkozásának, illetve megcsalhatóságának példaértékét hordozza, a manipuláció utóbb viszont a múlt átértékelésével jár együtt.<sup>16</sup>

A Tomaji plébánosnál és a Cipriani professzornál tett látogatás a drámában – a regényhez hasonló módon – Tót helyzetének teljes ellehetetlenedését példázza. A Cipriani-jelenetet Örkény a drámában némiképp kibővítette: fokozta a mélylélektani diszkurzus parodizálásában rejlő humoros hatást, s ugyanakkor Ciprianihoz hozzákapcsolta a dráma világából kivezető, kiutaló jövendőmondó funkcióját. Cipriani a nyilvánvalóan értetlen házaspárnak egyrészt az értékrendek történeti viszonylagosságát taglalja,<sup>17</sup> s ezzel összefüggésben a fennálló rend múltékonyságáról szónokol:

CIPRIANI Asszonyság, én megmondtam előre, hogy nem lesz velem megelégedve. De minek is fordult énhozzám? Hiszen maga is tudja, amit mindenki más, hogy tizenhat éve vezetem az ideg- és elmeklinikát, és ebből kifolyólag magam is... *Fölsáll, növekvő izgalomban.* Az vagyok, kérem. Azért is adok ilyen tanácsokat. Nekem ugyanis az a meggyőződésem, hogy az, ami most van, az nem tart örökké. *Inas be. Rásegíti Ciprianira a*

<sup>14</sup> Pl. „Látod, látod, édes jó Lajosom, egy kis jóakarattal csodát lehet tenni!”

<sup>15</sup> A klisék állandóságát és általánosságukból eredő ismételhetőségüket figurázza ki önkéntelenül az őrnagy, amikor maga is vállalkozik a szókapcsolatok állandósítására: „ŐRNAGY [...] Ismerik a mondást? »Ásítani könnyebb, mint nem ásítani!« Nem hallották? Tőlem való. / ÁGÍKA És milyen igaz! / ŐRNAGY *tűzbe jön.* Valamit értek hozzá... a fronton ugyanis az éjszakai őrségre vezényelt katonák hajlamosak az ásításra, ami azért nem jó, mert aki ásít, könnyen elalszik, és aki elalszik, azt föbe lövik...” (260–261.) Az őrnagy szavai gondolkodásának alapvető jegyeit közvetítik, amennyiben arról árulkodnak, hogy nem képes vagy nem hajlandó megkülönböztetni a frontvonalbeli és a hátországi viszonyokat. Ebből fakad, hogy a háborús kötelmeket a civil életre is kiterjeszti, az pedig külön humoros hatást kelt, hogy az ok-okozatiság önkényes fölcserélésével nem a fáradtság orvoslására fordít figyelmet, hanem az ásítást (az önkéntelen fiziológiai jelzést) kívánja megszüntetni. Az általa kreált „szólás” egy kézenfekvő tapasztalatot rögzít tehát nyelvi sémába, ám azáltal válik vészjóslóvá, hogy az akaraton túlható testi működést a fegyelmezés legfőbb kihívásaként kontextualizálja.

<sup>16</sup> Mariska Tótnak az addig sérthetetlen múltbeli autoritását is megrendíti egy hallomásból vett „emlékkép” felidézésével. A Viktor Emánuel megbotránkoztatásáról szóló történet után Tót a következőket mondja feleségének: „Örület! Vagy te, vagy én, vagy mind a ketten csak álmodjuk az egészet!” (249.)

<sup>17</sup> „[...] minden kornak megvan a maga jellemző vonása, a miénk épp a fogalomzavar. Volt már úgy, hogy az emberek kutyafejű isteneket imádtak, vagy zsigerekből jósoltak, de azért ők se voltak elmebetegek...” (270.)

*kényszerzubbonyt. Mariska egyre nagyobb rémülettel hallgatja a tanár jószavait. Réműlete lassan átragad Tótra is. Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz!*

MARISKA *a hintaló elé áll, fölháborodva. Hallod ezt, édes jó Lajosom?*

CIPRIANI *megy utána. És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani. A maguk őrnagyának a parancsnokát is fel fogják akasztani...*

TÓT *ijedten nézi a tanárt, lelép a hintalóról.*

CIPRIANI *Még az őrnagy parancsnokának a parancsnokát is fel fogják akasztani...*

MARISKA *Gyere, Lajos!... Segítség! Kézen fogja férjét, kisietnek.*

CIPRIANI *lassan megnyugszik, fölül a hintalóra. És akkor mindenki akkora lesz, amekkora, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózni is... (274.)*

A jövőmondás hitelességét egyrészt közhelyszerűsége (az idő múlásával kapcsolatba hozott változékonyság, illetve a mindent elsöprő világvége feltartóztathatatlansága), másrészt a diegétikus kontextus fölépítése viszonylagosítja. A professzort mindinkább az örület kellékei veszik körül, szavaitól és tetteitől Tótek egyre inkább megrémülnek. Cipriani drámabeli alakja maga is példaértékű, amennyiben megalkotásakor Örkény a szokásos hiedelmet vitte színre: az embert környezete (az ideggyógyászt az idegbetegek, miként a katonatisztet a hadsereg) a maga képére alakítja. Ám ugyanakkor ez a kabaréjelenetbe illő alakformálás a dráma legdidaktikusabb replikájával kapcsolódik össze, ráadásul Tótek színre vitt értetlensége és ijedtsége nyomán még leginkább egyfajta – az olvasóval/nézővel közvetlenebb kapcsolatra apelláló, jóllehet groteszk – rezonőr-funkciót teremtve.<sup>18</sup>

A dramatikusan szöveg zárlata szintén eltér némiképp a regényétől. Az utóbbiban az őrnagy távozása után a kétes családi idill jelenetébe montírozódik az a kézbesítetlen tábori lap, amely az elesett Tót Gyula ingóságainak leltárát tartalmazza. A dráma utolsó előtti képében is fölbukkan a postás, aki fölolvassa a fiú egyik visszatartott levelét:

<sup>18</sup> Talán nem véletlen, hogy egyes külföldi színrevitelek ki is hagyták Cipriani alakját az előadásból. Földes Anna is jelzi a Cipriani-féle „előlegezett feloldás” dramaturgiai vitathatóságát, FÖLDES, *I. m.*, 90. P. Müller Péter az „intrika-séma” kereteivel hozta kapcsolatba Örkény mellékszereplőinek kidolgozatlanságát: „Ez a dramaturgiai képlet soha nem engedte Örkényt teljesen elszakadni a kommersz színpadi kliséktől. A szerepkeremtésben a főalakok – s az általuk folytonosan és több változatban is artikulált és reprezentált identitás problémája – mellett a mellékszereplők nemegyszer kabarétréffába illően karikírozottak vagy vázaltszerűek, mint Cipriani, a Spiné vagy a Bodó.” P. MÜLLER, *I. m.*, 149.



A POSTÁS *olvas* „Emlékszem, amikor megszökött a mi kis mókusunk, a Micu... Mi, gyerekek, bőgni kezdtünk, de édesapám azt mondta: »Ez a buta mókus is szabad akar lenni. Még a szeretetünk se kellett neki!« Milyen nagyszerű mondás! Azóta én is rájöttem, milyen nehéz jónak lenni, illetve, hogy a jóhoz rosszat is kell tudni tenni, mert mindenki egyszerre jó meg rossz, és a körülményektől függ, ilyen lesz-e vagy olyan. Csak azt nem tudom, milyenek legyenek ezek a körülmények. Erre nem bírok rájönni, talán csak azért, mert még túl fiatal vagyok, és nem ismerem jól az életet...» (218–282)

A fiú levele, amelyet családja nem, csak az olvasó/néző ismerhet meg, a maga kuszaságával voltaképpen az egész dráma kicsinyítő foglalatja is lehet. A gyermekkori emlék a szeretet és a szabadság nem maradéktalanul összeegyeztethető értékét idézi föl, majd az emberi alkat képlékenységére és környezetétől való függésére hívja fel a figyelmet. Az ember mivoltára vonatkozó, Örkénynél más-hol is előforduló ambivalencia az együttélés viszonyainak felértékelését mutatja. Az ifjonti naivitás diszkurzusában elhangzó kérdésértékű töprengés („Csak azt nem tudom, milyenek legyenek ezek a körülmények. Erre nem bírok rájönni, talán csak azért, mert még túl fiatal vagyok, és nem ismerem jól az életet...”) egy tragikusan megszakadt vélekedéssor folytatását kínálja föl az olvasónak/nézőnek: ha ezek a körülmények elfogadhatatlanok, akkor milyennek kellene lenniük...?<sup>19</sup>

Az őrnagy visszatérése után Tót sokkal inkább képes *alajoskodni*, mint a regényváltozatban: „természetellenes hangon” szól, előbb feleségéhez fordul, mint-ha nem tudná, hol is van a margóvágó, aztán „szolgálatkészen” közli a készség helyét, s immár „ellentmondást nem tűrően” mutat utat a vendégnek. Az őrnagy felnégyelése után Örkény itt elhagyja a Tót nyugtalan álmára vonatkozó kitételeket, viszont Mariska a dráma utolsó replikájában földidéri az áldozatvállalás kudarcát, az őrnagyon esett bosszú vélt következményeit: „*Rémülten*. Fiam! Fiam! Egyetlen kicsi kis fiam!” A drámaváltozat zárata tehát nem a hétköznapiság történéseit kapcsolja Tót Lajos tettehez, hanem éppenséggel kiemeli azt ebből a környezetből, s így a regény elbeszélői záró kommentárjának a test (az ösztön) automatizmusaira utaló, elsősorban groteszk hatásával szemben inkább a – többértelműséget szintén nem nélkülöző – morális aspektust hangsúlyozza.

Örkény *Tótékját* 1967 februárjában mutatta be a Thália Színház, Kazimir Károly rendezésében. A bemutató alkalmából az író *Levél a nézőkhöz* címmel előszót írt darabjához, amelyben annak példaértékét taglalva a camus-i abszurd és a magyar történelem kontextusában igyekszik azt elhelyezni. A bevezető sorok-

<sup>19</sup> Az elesett Tót Gyula szavai az egyes ember akaratának hatókörét naiv módon túlértékelik: a dráma diegézise éppen a körülmények alakíthatóságának korlátaira emlékeztet.

ban a francia író nevezetes Sziszüphosz-példázatára hivatkozik, s annak az abszurdról szóló fejtegetéseit saját háborús tapasztalataira hivatkozva interpretálja. Köztudott, hogy Albert Camus létbölcseleti kontextusú értelmezésében az *abszurdot* mint az ember és a világ közötti viszonyt paradox módon az „elfogadó elfogadhatatlanság” attitűdjével, s végső soron a *telosznélküliség*, a *távlatlanság szabadságával* hozta összefüggésbe: „az abszurd nem az emberben van (ha efféle metaforáknak van egyáltalán értelme), és nem is a világban, hanem együttes jelenlétükben. [...] Nincs abszurd az emberi szellemen kívül. Ezért az abszurd is, mint minden más, a halállal véget ér.”<sup>20</sup> Mivel az abszurd lét nem haladható meg, az embernek el kell fogadnia és fel kell vele vennie a harcot, s a küzdelemnek reménytelinek kell lennie: „Az abszurdnak csak akkor van értelme, ha nem fogadjuk el.”<sup>21</sup> „Az abszurd elveszi tőlem az örökkévaló szabadság esélyét, de cserébe visszaadja, és végsőkéig fokozza cselekvési szabadságomat. Megfoszt a reménytől és a jövőtől, de a kötelékeimet is leveszi rólam. [...] Az abszurd felvilágosít róla: nincs holnap. Ettől vagyok immár oly mélységesen szabad.”<sup>22</sup> Camus példázat-kommentárjában Sziszüphosz boldognak mutatkozik, mert a magaslat felé törő – bevégezhetetlen – küzdelem örömmel tölti el. A francia szerzőnél emberi létfeltételként megfogalmazott szituáció érvényességét Örkény látványosan szűkíti, amikor a második világháborús tapasztalataival méri össze. Így valójában nem cáfolja Camus mélyen melankolikus nézeteit, hanem – egyébként meglehetősen aggályos módon – egy olyan viszonyrendszerbe helyezi át, amely az élet-ösztön és az értelem konfliktusában, s az előbbi felülkerekedésében mutatja föl az éltető illúziót:

Mit gondol ő akkor? Azt, hogy mire van ítélve, tudja. Gyötrődése hiábavaló, a szikla legurul majd, és újra meg újra legurul, az idők végeiglen. Ezt ő tudja, de hiába tudja. Az ember nemcsak tapasztalat. Az esze ugyan azt mondja, hogy minden hiába, de ösztönei nem hallgatnak az észre. Ők azt súgják, hogy ez lesz az utolsó erőfeszítése, Sziszüphosz pedig bizakodva vág neki a meredélynek, újra meg újra, mindig csalódva, de mindig új erőre kapva.<sup>23</sup>

A szöveg további részében Tót Lajos drámai szerepét Örkény a nemzeti közösség sorsának allegóriájaként értelmezi, áttételesen az 1956 utáni szituációra is hivatkozva:

<sup>20</sup> Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza* = Uő., *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék, tanulmányok*, szerk. R.Éz Pál, Magvető, Budapest, 1990, 220–221.

<sup>21</sup> Uő., 222.

<sup>22</sup> Uő., 245–247.

<sup>23</sup> ÖRKÉNY István, *Levél a nézőhöz* = Uő., *Drámák*, I., 203–204.

Ha egy népet beletörödni tanít meg a sorsa, persze nehéz bűnösnek bélyegezni meg azt, aki a végkimerülésig folytatja a beletörődést. Még nehezebb elítélni éppen ezt a tűzoltót, hiszen eljön a perc, amikor azt mondja: nincs tovább – és maga zúdítja le a sziklát a völgybe. [...] Vannak boldog népek: ők a jókor lázadók. Mi a nem jókor lázadók vagyunk.<sup>24</sup>

Örkény a dráma értelemlehetőségét firtatva nagy hangsúllyal beszél a doni katasztrófa átéléséről, alighanem önvédelmi (cenzurális) okokból, ami éppen a *Tóték*nak a kommunista rendszerre (is) applikálható rendkívüli szubverzív erejével, illetve annak lehetőség szerinti „távolításával” magyarázható.<sup>25</sup>

Örkény nézőkhöz írott levelének egyik passzusa a drámai világ alapvető hatástényezőjeként a *félelmet* nevezi meg. A félelem motiválja az őrnagyot és tartja sakkban Tótékat is. A darab tulajdonképpen a félelem motiválta terror és megalázkodás eszkalációjaként is olvasható, ám a félelem nem létszemléleti eredetű, hanem sokkal inkább a hatalmi mechanizmusok, a politikai szisztéma torzulásából 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. Örkény Camus Szisziphosz-példázatát – mint korábban láttuk – azért is vitatja, mert nézete szerint voltaképpen nem létezik a paradox, remény nélküli remény. A *Levél* morális-didaktikus érvelése szerint azért nem, mert az ember azt valójában nem képes elviselni. Örkény ez idő szerinti szemléletében a világállapot elsődlegesen a cselekvő ember terméke, s úgy hiszi: amit az ember elrontott, azt *ki is javíthatja*. Vélhetően ezzel magyarázható, hogy a „*Tóték* drámai világa még úgy van megalkotva, hogy az értékek rendjének deformálódása – az emberi méltóság groteszk ellehetetlenülése ellenére is – visszafordítható folyamatban jelenjék meg. Ami azt is jelenti, hogy a színpadon művileg kielezett, képtelen szituációban is van mód a fenyegetett identitás megőrzésére. Hisz a megalázó helyzetek sorába kényszerített Tót végül úgy szabadul meg tragikomikus szerepétől, hogy drasztikus tettével – nem maradéktalanul bár, de – helyreállítja a viszonylatoknak a mű nyitányán megbomlott rendjét is.”<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Uo.*, 204.

<sup>25</sup> Az utolsó bekezdés nem csak a háborús tapasztalat bevésődésére utal, hanem az intenció és a hatás szétválásán keresztül a darab példaértékének „nyitottságára” is: „Az, hogy én élek, a valószínűségnek egészen kicsike töredéke csak. Talán ezért van az, hogy az ő telük, az ő sorsuk azóta sem hagyott megnyugodni. A *Tóték* nem róluk szól, vagy nemcsak róluk, sőt, talán egészen másról, de én írás közben mégis mindig rájuk gondoltam.” (*Uo.*, 205.) Egyébként e drámai előbeszédnek külön érdekessége, hogy a *Levél* a színjáték nézőket irányító (manipuláló) szintjén mintegy elismétli a dráma postásának tevékenységét.

<sup>26</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 121–122.

A *Tóték* sikere vélhetően nemcsak – a magyar színpadon akkoriban meghökentően – 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<sup>27</sup> mellett az allegorikus példázatoságnak ez a változata összefügg azzal a korabeli kontextussal, amelyben a dramatikus szöveg utalás-rendszere egy előzetesen, közmegegyezészerűen létező szimbolikus renchez viszonyítva volt érvényesíthető.<sup>28</sup> 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 játéknnyelvet kikényszerítő hatásmechanizmusa.

Noha kétségtelenül létezik az abszurd dráma jellemzésére szolgáló kritériumrendszer – az okozatiság széttörésétől az idő, tér és identitás képlekenységén át a repetícióig, az értelmetlen dialógusokig<sup>29</sup> –, mégis bajos az abszurd drámát (és főleg színjátszást) egységesnek tekinteni. Nagy különbség van például a misztériumdráma hagyományát felújító, végállapot-szcenikájú és a kultúra törmelékének intertextuális kiaknázását színre vivő Beckett-drámák, valamint a komikus színházi és karneváli szertartásokat alapul vevő Ionesco színháza között.<sup>30</sup> Ezzel együtt az az általános vonás, hogy az ötvenes-hatvanas évek mérvadó drámaszerzői – a már említettekén túl Genet, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Frisch és Dürrenmatt – az „individuum megszűntét”<sup>31</sup> vitték színre, szintén csak laza összefüggést teremt a *Tótékkal*, mert Örkény drámája a személyiségkrízist a világrend visszafordítható torzulásával kapcsolta össze. A Sławomir Mrożekkel való dramaturgiai-szemléleti rokonságra Örkény többször is fölhívta a figyelmet, külön kiemelve a lengyel szerző *Tangó* (1964) című drámáját, melyet Kerényi

<sup>27</sup> P. MÜLLER, *I. m.*, 38.

<sup>28</sup> „[...] az értelmezésnek szemmel kell tartania, hogy az előzetes szerzői döntés szerint a világnak létezik valamely szimbolikus rendje. Legelvontabb értelemben a kelet-európai abszurd egy így értett rend jegyében vonatkoztat a külső valóságra. Mármost Csurka *Deficitje* (1970) vagy Mézszöly *Bunker* (1959) című drámája olyan darabok sorában előlegezi a groteszk és az abszurd funkcióit, ahol mindvégig érzékelhető marad, milyen tételezett (ideális, lehetséges, valóságos, stb.) renchez képest bizonyultak képtelennek, nevetségesnek, vigasztalannak vagy tragikusnak a színpadi világ tartalmai.” KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 119.

<sup>29</sup> Vö. Martin ESSLIN, *Az abszurd dráma elmélete*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1967, 27–39., illetve Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 651–666.

<sup>30</sup> Vö. Jan KOTT, *A lehetetlen színház vége*, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1997, 135–155.

<sup>31</sup> Vö. FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 667.

Grácia fordításában 1966-ban olvasott, s később – külföldi útjai során – színpadon is látott. S valóban fel lehet fedezni a személyiségkrízis tematizálásában, az értékek átfordulásának megjelenítésében a hasonlóságot, ugyanakkor a *Tangó* (és más Mrozek-művek) a groteszk tragikomédia példaértékét sokkal inkább az abszurd felé mozdítják el: míg Örkénynél a groteszk parabola háttérében megmarad a racionalitás, sőt a humanizmus viszonyítási pontja is, addig az Olaszországba emigrált lengyel szerző nem egyszerűen az irracionális politikai uralommal, hanem a morál és a kultúra elenyészésével<sup>32</sup> hozza kapcsolatba a szilárd értékrend megalapozhatatlanságát.

A *Tóték* megőrzi a színpadi folyamat linearitását éppúgy, ahogy az alakteremtés és a cselekedetek motivációjának valóságosságát is. A dráma voltaképpen az őrnagy és Tót ellentétere épülő szituáció kiaknázása, amelyet – a szatirikus és a groteszk játéknyelvből is ismert – *túlzással* és a *képtelenbe* való átléptetéssel bontakoztat ki a szerző, de az abszurd létérzékelés nyelvet, jellemet és sorsot ellehetetlenítő végzetes hatása nem érvényesül benne. Örkény darabja a – negyvenes évek végétől uralkodó kultúr- és nyilvánosságpolitika által megtépzott – polgári illúziószínház befogadói hagyományának ismeretében íródott, ám ugyanakkor a Molnár Ferenc-i dramaturgiát a groteszk példázatoság érdekében módosította. S ezzel a legsikeresebb kezdeményezője lett a huszadik századi magyar színpadi nyelv megújításának.

A *Tótékat* 1967 februári ősbemutatója óta itthon és külföldön számos alkalommal színre vitték: játszották Párizsban és Moszkvában, New Yorkban és Helsinkiben, Marosvásárhelyen és Reykjavíkban, Berlinben és Athénban stb. A játéknyelvi-modális hangsúlyok nagyban különbözhetnek a komor politikai példázatoságtól az egyszerűbb bohózatokig. A párizsi Théâtre de la Gaîté-Montparnasse 1968-as Michel Fagadau rendezte előadásában Tótot az akkor Európa-szerte ismert komikus filmszínész, Michel Galabru játszotta, és a daraból bohózat lett.<sup>33</sup> A leningrádi előadást a sztanyiszlavszkiji és meyerholdi hagyományból kinövő „lélektani színház” mestere, Georgij Tovsztogonov rendezte. Az őrnagyot játszó színész ebben az előadásban SS-egyenruhát viselt,<sup>34</sup> a rendezés a második világháborús katalizma emlékezetére alapozott. A New York-i

<sup>32</sup> Míg Örkény a *Tótékban* a „kisemberi” egzisztencia, a magas kultúra által nem befolyásolt életforma veszélyeztetettségét vitte színre (s a *Macskajátékban* is az avatatlan műkedvelő távlatából tematizálta a komolyzenét), addig Mrozek *Tangója* a magas kultúra (Szophoklész, Shakespeare, Camus stb.) parodisztikusan megidézett „törmelékeivel” utal annak végérvényes emlékké válására.

<sup>33</sup> *Örkény-bemutató Párizsban.* (LELKES Éva, *Film, Színház, Muzsika*, 1968) = *Párbeszéd a groteszkről*, Palatinus, Budapest, 2000, 205.

<sup>34</sup> *Beszélgetés Örkény Istvánnal a Völkshühne „Macskajáték”-bemutatója előtt* (Karl-Heinz MÜLLER-Britte SOUBEYRAN, Theater der Zeit, 1974, ford. SZÁNTÓ Judit) = *Uo.*, 233.

Arena Stage 1976-os előadása – a *Godot-ra várva* és *Az ügynök halála* „társaságában” – jellegzetes kelet-európai „egzotikumként” vitte színre a drámát.<sup>35</sup> A berlini Schillertheater, amely a hatvanas években nagy sikerrel mutatott be Max Frisch-, Peter Weiss- és Beckett-darabokat, 1969-ben arra tett kísérletet, hogy a *Tótékat* (az Őrnagy szerepében a nagy jellemszínésszel, Ernst Schröderrel) ne elsődlegesen a kelet-európai politikai kontextus összefüggésrendszerében, hanem általánosabb példaértéket demonstrálva állítsa színpadra, ám a darab ilyenfajta applikációja megbukott.<sup>36</sup>

A színpadra alkalmazás sokszínűségéből ugyanakkor látszik, hogy a *Tóték* kétpólusú ellentétre alapozó dramaturgiája kellőképpen *nyitott* a különféle applikációkra. Az őrnagy és Tót viszonya ugyanis inkább folyvást alakuló viszonylatként, mintsem stabil, rekonstruálható, ilyen értelemben „megírt” konfliktusként fogható fel. Kettejük szerepének értelmezése nagy mértékben függ egyfelől a szöveg köré épített dramatikus világ téridő-szerkezetétől, a diegézis mimetikus kontextusától, vagyis attól, hogy a játék elgondolója a színpadi történeteket a második világháború alatti militarizált, vagy a negyvenes évek végétől megvalósuló (az idő múlásával eltérő mértékben) totalizáló uralmi rend képletéhez kapcsolja-e, vagy esetleg e történeti kontextusoktól távolságot tartva aknázza ki a viszonylatban rejlő személyközi uralmi formák példaértékét. Másfelől az inszcenírozás sikere természetesen attól is függ, hogy a főalakok dramatikus szövegbéli „hézagait” miképpen töltik ki a játszóak. A darab színházi karrierje e tekintetben rendkívül szerencsésnek mondható, hiszen a Thália ősbemutató előadásán az őrnagy szerepében az a Latinovits Zoltán volt látható, aki rendkívüli színészi játékával minden későbbi szcenikus értelmezés számára föladta a leckét.<sup>37</sup> Az elsőprő erejű alakítás éppen azt a lehetőséget aknázza ki, hogy az őrnagy hatalma nem eleve adott a dramatikus szöveg alapján, hanem a *színpadi világ eseményszerű-*

<sup>35</sup> *Tóték, Macskajáték, Kulcskeresők* (ПОТОЦКЫ Júlia, *Film, Színház, Muzsika*, 1977) = *Uo.*, 262.

<sup>36</sup> „A darabot – első sikereire tekintettel – úgy játszották végig Európa több színpadán, hogy lényegében minden rendezés egy – kelet-európai régióról kialakított – szimbolikus rend befogadói előfeltevéseihez igazította a darab játékn nyelvét, felerősítve az ismert konvenció közhelyeit is. Az egyetlen – berlini – bukásnak az a magyarázata, hogy egyedül az az előadás kísérletezett a darab mögött értendő – nem feltétlenül tapasztalati referenciákon nyugvó – szimbolikus rend kiiktatásával, s a darabot egy általánosabb emberi szituáltság megszólaltatójaként próbálta értelmezni. Az odaértett vonatkozásoktól megfosztva azonban ez a dráma is közlésképtelenné bizonyult. Nyelvi és gondolati megalkotottságának hiányosságai éppenséggel azt tették láthatóvá, hogy az egyik legtöbbre tartott modern magyar dráma is mennyire csupán tudósítani képes valamiről, mintsem esztétikai dialógust létesíteni tárgyán keresztül a befogadással.” KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 120.

<sup>37</sup> Tótot Nagy Attila, Mariskát Dayka Margit, Ágikát Hacser Józsa, a Postást Peti Sándor alakította. (Az őrnagy szerepét később Somogyvári Rudolf vette át Latinovitstól.)

ségében, személyközi viszonylatok átrendeződéseként alakul ki.<sup>38</sup> Örkény a hetvenes évek közepén így emlékezett Latinovits színészi teljesítményére: „egy új és mindent átfogó látomással, egy démoni Őrnagyot állított a színpadra, akinek minden emberi vonása ebből az emberfeletti régióból következett. Latinovitsból a »rontás« áradt, az önmaga elpusztításának és a mások megsemmisítésének belső parancsa; s ez volt az a nem kötelező »plusz«, amivel lenyűgözött, hiszen a darab kéziratában nem volt ilyen konstrukció, aminthogy a többi Őrnagy, akit alkalammal volt látni, kísérletet sem tett egy ilyen alak megteremtésére.”<sup>39</sup> A remek szereposztásban előadott darab groteszk-abszurd hangsúlyai ezzel együtt is váratlanul érték a közönséget, amely a megelőző évtizedek praxisához híven a homogén modalitású, erősen tanító célzatosságú, „szónoki színházhoz” volt szokva.<sup>40</sup>

Az előadás azonban kivívta a hazai kritika szinte egyöntetű elismerését, s az 1967-ben megjelent két újabb Örkény-kötet, a kisregény-változatot is tartalmazó *Nászutások a légyapíron* és a drámát közreadó *Tóték* recepciója már az irodalmi élet első vonalába tartozóként ünnepelte a szerzőt. A következő évben Párizsban, majd a világ számos színpadán (csak a Szovjetunióban 25 városban) vitték színre a darabot. Az 1968-ban megjelent *Egyperces novellák* példányait szétkapkodták az olvasók.<sup>41</sup> Az impozáns itthoni és nemzetközi siker révén Örkény műve előtt megnyíltak a filmgyár kapui is: a *Tótékből* a nagy tekintélyű Fábri Zoltán 1969-ben *Isten hozta Őrnagy úr* címmel filmet forgatott. Maga a rendező írta a forgatókönyvet, elsősorban a kisregény szövegére támaszkodva. Annak tudósító narrátori szövege is átvette, ennek következtében a kép a játékidő egy részében a „mesélő”, Darvas Iván narrátori hangjának rendelődik alá. A felvezető képsorban megjelenő alcím („Huszadik századi mese”) szintén ehhez a – nézőt hol kedélyes hangon tájékoztató, hol pedig hallgatásával „cserben hagyó” – narrátori modorhoz

<sup>38</sup> „Latinovits egyszerre érzékeltette tiszteletet ébresztő rangját, hatalmát és személyiségéből is következő, zsarnoki erejét. Hatalmi tébolyát objektív helyzete és szubjektív alkata, a katonai hierarchiában betöltött szerepe és a beosztottjával rendelkező főnök személyes hatalma eleve alátámasztja. De az emberi érintkezés során általában elfogadott korlátokat Latinovits csak az ellenállás teljes hiánya, a Tót család egészének mind szélsőségesebben megnyilvánuló szervilizmusa következtében lépi át.” FÖLDES, I. m., 99.

<sup>39</sup> ÖRKÉNY István, *Író és színész. Latinovits Zoltánról (1970)* = *Tengertánc*, 244.

<sup>40</sup> Örkény Kazimir Károlynak 1967 őszén írott levelében ironikus hangnemben panaszkodik el a dráma „félházás” hányattatásait, hozzátéve, hogy „sokan drukkolnak, hogy seggre essen a darab”. Radnóti Zsuzsa írja a levélhez fűzött jegyzetben: „1967-ben a groteszk hang még szokatlan volt, így az előadásnak nem volt igazi közönségsikere.” ÖRKÉNY István, *Egyperces levelek*, Palatinus, Budapest, 2004, 235.

<sup>41</sup> „Máskülönben nincs semmi különös, kötetem három nap alatt teljesen elfogyott, állítólag még vidéken is, ahol eddig még a kutyának se kellett. Ezzel megkezdődött az Egyperces Népiesség korszaka; Veres Péternek vagy leáldozott, vagy meghúzza 3 és fél oldalra a Szolgásgót.” *Levelek Balatonfüredre Lipták Gábornak, 1968–1970* = *Uo.*, 241.

kapcsolódik, s egyszerűs mind műfaji értelmezőként is funkcionál. A „huszadik századi mese” megjelölés itt valójában nem a klasszikus műfaj mintázatára utal, hanem a *mondás* és a *történet* feszültségét kiaknázva az elmondott történet aktuális példaértékét hangsúlyozza. Ehhez kapcsolódik a némafilm eszköztárából kölcsönzött feliratozás is, amely a kisregény mottóját két részletben villantja fel (az első mondatot a film elején, a másodikikat a csipogó-jelenet után iktatja be), s ezzel megint csak szöveg és kép, szentencia és játéknyelvi példaérték viszonylatára hívja fel a figyelmet.

A szüzsé nagyobbbrészt ötvözi és hűen követi a kisregény és a dráma jelenet-sorát: az alvó Órnagy lábának szemlézése például az előbbiből,<sup>42</sup> a próbababára való rálövés scénája pedig az utóbbiból kerül be a mozgóképi változatba. A dramaturgiai felépítés a dráma változatot követi, amennyiben itt is késleltetve (különösen a játékidő felénél) ismerjük meg a Tót Gyula halálhíréről szóló sürgönyt. Fábri ugyanakkor néhány ponton elég jelentős mértékben változtat is: például nem alkalmazza a félrehallás manipulatív-önszuggestív motívumát, teljesen elhagyja a Cipriani-jelenetet, csökkenti a Tomaji plébánosnál tett vizit jelentőségét, viszont a korábbi verziókban nem létezett epizódokat iktat be. Az „értelmi-ségi” világgal való találkozás elhagyása elsősorban a személyközi dráma sűrítését szolgálja, s valóban erősíti Tótek világának diszkurzív zártságát. A félrehallásokra épülő jelenetek hiánya a *lélektani* valószerűség-hatás megőrzésének igyekezetével magyarázható.<sup>43</sup> A bővítés hasonlóképpen a mű példaértékének némi módosítását hozza magával. Míg a korábbi változatokban Ágika, az Órnagy „indítványainak” gyors felismerője a manipuláció első számú közvetítője, addig a mozgóképi értelmezésben Mariska az előzőeknél nagyobb szerepet kap. Mindinkább az ő perspektívájához rendelődik, az ő hangján szólal meg a féltett és szeretett Gyula életútjának földézés. Tomaji plébános Tótot feddő szavait a forgatókönyv szin-

<sup>42</sup> Ez a jelenet az adaptációval járó „veszteségre” lehet példa. Tótnak Lőrincével az Órnagy lábáról folytatott vitája a regényben elbeszélői kommentárral zárul: a narrátor a szabad függő beszédet is felhasználva Tót baljós gondolatait ismerteti. A film a Tót (Sinkovits Imre) tudatában lezajló „belső eseményt” nem ábrázolja, s így a replika a maga gyermekségével „lóg a levegőben”, miközben az Órnagy (Latinovits Zoltán) alakjához kapcsolható ördögi attribútumokról egy szó sem esik. Ez annál is inkább problematikus, minthogy Fábri filmje egyébként él a belső esemény színrevitelével: a „külső” cselekménysor folyamatosságát nem egyszer szakítják meg a fiáért aggódó Mariska (Fónay Márta) belső töprengései.

<sup>43</sup> Fábri és a film dramaturgia, Bacsó Péter alighanem úgy döntöttek, hogy a lélektani motivációkat helyezik a cselekmény-felépítés középpontjába: Tótek a fiukért aggódva hoznak áldozatot, ám ez nem jár együtt az érzékelést és a múltat is átalakító manipuláció képtelen kiterjeszkedésével. A félrehallás elhagyása egyébként azért nem jelent okvetlenül hiányt, mert az a regényben és a dramaturgiai szövegben is mindannyiszor az Órnagy hatalmas mániájának rendszerébe tagolóódik, vagyis ott sem a nyelv „szétesésének” abszurd tapasztalatához, hanem az uralom érvényesítésének terrorisztikus láncolatába illeszkedik.



tén a feleség szájába adja. A fiáért aggódó anya érzelmeinek cselekménymozgató ereje az Őrnagyért rajongó Ágika<sup>44</sup> és a családban, falusi közösségben betöltött helyét, maradék tekintélyét egyre megtörtebben védelmező Tót motivációja fölé rendelődik. Ez abban a jelenetben is kifejeződik, amikor Mariska majdhogynem belefojtja az engedelmisséget megtagadó, „konok” férjét az udvaron fölhalmozott dobozok kupacába, mondván: „Inkább te, mint a fiam.”

A regény- és drámabéli érzékcsalódás-motívum a film árok-jelenetében idéződik föl. A kisregényből ismert történész szerint Varró őrnagy a transzformátornak a gyalogúton rézsút keresztülfekvő árnyékát ároknak nézi, s átugorja. Tót, hogy ne kerüljön újabb konfliktusba az őrnaggal, rövid töprengés után „osztózik” az érzékcsalódásban: ő is lendületet vesz, és átugorja. A regényben kisvártatva megjelenik az aggregátor gépésze és „eszébe jutván a közeli nyugdíjaztatása, a fronton harcoló unokaöccse, valamint egy régi idézés, amelyben az államellenes felforgatás vádját emelték ellene – habozás nélkül átugrotta a transzformátor árnyékát.”<sup>45</sup> A film alkotói a kedvezményt remélő szervilizmus *kollektivitásának* példaértékét emelik ki azzal, hogy a szcénát az Őrnagy és Tót (korábban szintén nem létező) kocsmá-jelenetének keretétül használják föl. Itt az ivó kerthelyiségében, az érdeklődők egyre növekvő tömege által övezve vázolja az őrnagy a dobozolás nemzetközivé tételével kapcsolatos vízióját.<sup>46</sup> Hazafelé Tót mindenáron egy másik úton szeretne menni, hogy elkerülje az „árokugrás” megszégyenítő aktusát, s ezért megvallja az Őrnagynak, hogy jövetben valójában egy árnyékon ugrottak át. A katonatiszt ragaszkodván az eredeti útvonalhoz, durván letorkollja Tótot, amiért az nem figyelmeztette időben. Amikor a vaszekrény árnyékához érkeznek, ott egy valóságos árkot találnak: Sós-kúti, az aggregátor gépésze, aki egy korábbi jelenetben a vendégtől öccse érdekében kért közbenjárást, derékig áll benne, és éppen elmélyítésén dolgozik. Az Őrnagy elégedetten szökell át az árkon, és megígéri a protekciót a gépésznek. Tót hiába igyekszik szabadulni a valóság meghamisításával járó szervilitástól, mert olyan világ veszi körül, ahol ez *természetessé* válik.

Az *Isten hozta Őrnagy úr* a történetmondás és az alakformálás szintjén tehát ragaszkodni látszik a lélektani valószerűség képleteihez, ugyanakkor a filmnyelv

<sup>44</sup> Ágika Őrnagy iránti szerelmi rajongását a kisregény narrátori szólama magyarázza, a drámaavaltózat pedig kizárólag a fiatal lány kijelentésaktusaiból teszi kikövetkeztethetővé. Fábri filmje az apa-lánya és az őrnagy közötti viszonylat átrendeződését egy külön jelenet beiktatásával is példázza. A nagy margóvágó elkészítéséhez szükséges eszközöket keresve Tót és Ágika gubérálni mennek a roncslepre; miközben Tót annak rendje és módja szerint elalszik, lánya alázuhan a vashulladékba, s félíg eszméletét veszve az őrnagy urat szólólgatja szerelmesen...

<sup>45</sup> ÖRKÉNY István, *Tótték = Uó.*, *Kisregények*, Szépirodalmi, Budapest 1981, 258.

<sup>46</sup> Ezt a szöveget, amely a totalitárius eszmék frappáns paródiája, a drámaavaltózatban az Őrnagy Tótték szűk családi körében ismerteti. (252.)

egyéb vonatkozásaiban széttördeli az okozatiság láncolatát. A film mindvégig az álló- és mozgókép különbségének dinamikáját igyekszik kiaknázni: a mozgást gyakran a Gyulát megörökítő archív fotók, máskor a mozgókép kimerevítése által előállított képkockák szabdalják. Mariska belső eseményekként színre vitt emlékezete folyvást a fiú csecsemő- és gyermekkori fényképeit szemléli, mintegy az idő múlásának (a felnőtté válás, a katonáskodás és a halál eljövételének) illuzórikus ellensúlyozásaként. A megalázott Tótnak, rémült feleségének és a rajongás örvényébe vesző Ágikának arca nem egyszer állóképszerűen kimerevedik, jelezve, hogy az Őrnagy fölöttük való eluralkodása nemcsak az áldozatvállalás és a hatalmi delej ésszerűen magyarázható folyamatként, hanem az idő, az okozatiság megtöretéseként, *eseményszerű* váratlanságként jelenik meg az életükben. Az alakoknak a képről való hirtelen kimetszése, a képi szekvenciák esetenkénti valószerűtlensége, hangsúlyozott mesterkéltisége szintén ezt a – mondjuk így: *mesei* – hatást erősíti.<sup>47</sup> Az Őrnagy azt akarja elérni Tótéknál, hogy a család egy elképzelt világgal helyettesítse a korábit, s Gyula sorsának kedvező fordulatára vonatkozó ígéretei ezt éppúgy megerősítik, ahogy a vendéglátók házbelsejének kék-sárga-piros színekkel való átmiázolása. A katonaindulók gyakori felcsendülése, és „munkadalokként” való dúdolása, éneklése<sup>48</sup> szintén az Őrnagy világának uralkodó szétterjedését jelzi.

Fábri Zoltán filmje tehát feszültségben tartja a műben felépített világ racionális-lélektani motivációját a fényképezés által lehetővé váló filmtechnikai trükkök zavarba ejtő manipulációival. Az előbbivel érvényben tartja a *Tótéknak* az uralom és behódolás kölcsönviszonyát érintő szociális-etikai példázatosságát, ám az utóbbival azt is sugallja, hogy a történetek – a történelem menetében – túlhatnak az egyéni megfontolásokon, az egyéni akaraton. Ezt erősíti a szereplők burleszkből kölcsönzött, például a dobozolással nagyon is összefüggő, gépszerű, „mozgatott” (hol lassított, hol felgyorsított) mozgása, ami egyszerre kelt humoros és mélyen feszélyező hatást.

<sup>47</sup> Az Őrnagy egyik sértődésekor bejelenti, hogy azonnal távozik, s valóban: a hüledező Tóték társaságából egy szempillantás alatt kimetszi a filmtechnika. Ágika kétszer is úgy jön ki a házból, hogy maga mögött hagyja ugyan Tótékat, de aztán a kertben találja őket.

<sup>48</sup> Az egyik dobozolás jelenetben az Őrnagy Ágikával a következő dalt éneklí: „Véres az égbolt a bércek felett, / Dörrenve száz bomba robban, / Gondolsz-e arra, ki téged úgy szeret, / Írd meg angyalom, rózsaszín lapon, / Szívünk, ha egyszerre dobban, / Visszatérek én egy napon.” A dal groteszk többértelműségével voltaképpen a szereplők eltérő perspektíváinak foglalatát, amennyiben egyszerre utal az Őrnagyba szerelmes Ágikára és az e rajongást manipuláló Őrnagyra, a front fenyegető körülményeire, valamint a Tót fiú kézbesített és kézbesítetlen leveleire („Gondolsz-e arra, ki téged úgy szeret, / Írd meg angyalom, rózsaszín lapon”). A zárlat is kétértelmű, mert amit az elcsigázott Mariska Gyula viszontlátásaként érthet, az valójában az Őrnagy visszatérésére vonatkozó jóslat lesz.

A film leginkább maradandó eleme mindazonáltal a színészi alakítás, első sorban az Őrnagyot mozgóképen is eljátszó Latinovits Zoltáné és a Tót szerepében remeklő Sinkovits Imréné. Latinovits a Thália-beli előadáshoz hasonlóan meghatározza a játékosok közötti viszonyt – tébolyult és esendő, sármos és rafinált, korlátozott és démoni egyszerre. A megalázkodó, ám konokságában a megtorlásig is eljutó Tótot elkeseredett komikummal játszó Sinkovitscsal való együttműködésük megőrizte a filmre vitt darab politikai allegorizálhatóságának nyitottságát.

A *Tóték* későbbi színreviteleinek mindinkább az lett a fő kérdése, vajon a negyvenes-ötvenes évek világának egyre távolabbra kerülésével, a közönség tapasztalati távlatának jelentékeny átalakulásával milyen aktualizációkhoz juttatható a dramatikus szövegbe foglalt viszonylatok potenciálja. 1978-ban a Thália Színház ismét csak Kazimir Károly rendezésében adta elő a drámát. Tótot a korábbi szereposztásnak megfelelően Nagy Attila, az Őrnagyot Harsányi Gábor, Mariskát Pécsi Ildikó játszotta. Az előadás a bohózat elemek fölerősítésével megbontotta a korábbi arányokat: a groteszk hatás helyett a komikus nevetségesség tétele került előtérbe.<sup>49</sup> 1984-ben Csiszár Imre a Miskolci Nemzeti Színházban állította színpadra a darabot, s a totalitárius rendszerek allegorikus ráérthetősége helyett a családi kötelékek felbomlásának példaértékét domborította ki.<sup>50</sup> 1995-ben a Pécsi Harmadik Színház a *Tóték* kamaraváltozatát mutatta be: Vincze János rendező a mellékszereplőket elhagyta, ugyanakkor egyéb akciósorokkal, például némajátékkal bővítette a játéknyelvet.<sup>51</sup> 2000-ben a Pesti Színházban Réthly Attila vitte színre a *Tótékat*, oly módon változtatva a középpontjában álló reláció, hogy egy huszonéves Őrnagyot (Gyuriska János) játszattott az apja korú Tót (Blaskó Péter) ellenében, s így egyfajta „generációs drámává élezte, aktualizálta a kiszolgáltatottak tragikomédiáját”,<sup>52</sup> vagyis példaértékén az ezredforduló globalizálódó kultúrájának viselkedés-sémáját (ifjúságkultuszát és múltfelejtését) tekintetbe véve változtatott. A játéktér sokkal elvontabb lett, a Vallai Péter alakította Postás marginális intellektuel, az Őrnagy igazi karrierkatona, az utóbbi Ágikához való viszonya pedig nyíltan szexuális természetű. A Beregszászi Nemzeti Színház és a Gyulai Várszínház koprodukciójában bemutatott 2004-es Vidnyánszky Attila-féle rendezés ezzel szemben visszaállította a történelmi referencializálhatóság játéknyelvi lehetőségét: egyrészt a háborús propaganda, másrészt

<sup>49</sup> „Hiába látjuk sajnálkozva a nyújtózkodási lehetőségétől és éjszakai nyugodalmától megfosztott tűzoltóparancsnok gyötrelmes fáradtságát, ha hiányzik mögüle a megaláztatás drámai sérelme. [...] A hatalmától megfosztott, súlytalan és komikus Őrnaggal szemben túlméretezettnek tűnik a drámában az irrealitásában is hiteles és jogosult bosszú.” FÖLDES, *I. m.*, 102.

<sup>50</sup> *Uo.*, 103.

<sup>51</sup> *Uo.*, 109–110. Vincze János a Pécsi Harmadik Színház és a Dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház koprodukciójában 2007-ben is színpadra állította a kamaraváltozatot.

<sup>52</sup> *Uo.*, 104. Blaskó Péter egyébként az 1984-es előadásban az Őrnagyot játszotta.

a szocializmus hétköznapi kommunikációs kliséinek szerepeltetésével. Miközben az Őrnagy (Trill Zsolt) egrecírozza Tótot (Tóth László), a színpad egyik felén egy régimódi rádiós mikrofonból felváltva hangzanak el világháborús hírek és Karády-dalok, a menetelés zajai és Hitler rekedt üvöltése, egy székely népdal és az *Őnök kérték* kívánságai. Vidnyánszky értelmezésében a *Tótéknak* nem arról kell szólnia, hogy valaha volt egy világ, amelyben rafinált manipuláció kényszerítette féktelen szervilizmusra az embereket, hanem arról, hogy a világ mindig is ilyen, most is benne vagyunk – örökké és mindenütt *háború* van. Ugyanebben az évben a Radnóti Színház is felújította az Örkény-darabot, Gothár Péter rendezésében, aki a kamaraváltozathoz nyúlt vissza, s a történelmi referencializálás helyett elvontabb játéknnyelvet alkalmazva a családi lét brutális megváltozásának természetrajzára összpontosított. Szó sincs itt a turisták paradicsomáról: egy lepukkant ház, düledező budi, udvaron használatos fürdőkád és tornagyűrű, viseltes ruhák és kannásbor jellemzi korunk díszlet-, jelmez- és kelléktárát. Az előadás az alapreláción úgy módosít, hogy Tót megaláztatásának drámáját állítja a középpontba, és megnöveli a Postás (mint nyomatékkal színre vitt „intrikus”) szerepét. Gothár elhagyja a vígjátéki szcénákat: nincsenek mulatságos előkészületek, s egyáltalán nemigen vannak humoros effektusok. Az Őrnagy (Csányi Sándor) alig, majd egyáltalán *nem leplezett* agresszivitása váratlanul éri a csendes együgyűségben élő Tótékat. Mariska (Csomós Mari) nagy drámai erővel játssza szörnyű meghasonlását, Ágika (Csonka Szilvia) pedig hisztérikusan azonosul az új „apa”-figurával. Tót (Hegedűs D. Géza) maradék tekintélyének védelmében a teljes fiziológiai szétesésig megszenvedti az Őrnagy által irányított „célzott” terrort.<sup>53</sup> Gothár rendezésében a Postás (Szervét Tibor) szerepe felértékelődik. A nem látványosan, hanem inkább félelmetesen bolond kézbesítő nemcsak a levelekkel manipulál, hanem folyton ott sertepertel a színen, eljátszván a „rendező” és a „súgó” szerepét is. Előretekeri az órát, vagyis átrendezi az időviszonyokat, és több alkalommal is gépszerűen előre elsuttogja a játékok replikáit. Tóték és az Őrnagy számára legtöbbször „láthatatlan” marad, pedig ő – a megsérült szimmetria helyreállításaként – családtagnak számítja magát. Nehezen viseli Gyula halálának hírért, ám amikor Tót végez az Őrnaggal, elégedetten nyugtázza, hogy helyreállt a preferált arányosság.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> A jelenet, amelyben az Őrnagy azt akarja elérni, hogy Tót ugyanarra gondoljon, amire ő (a kis margóvágónak egy nagyobbal való kiváltására), a tűzoltóparancsnok brutális megaláztatásának szcénájává válik. A kihallgatás jól ismert rituáléjának jegyeit mutatja, s az Őrnagy azt is elrendeli, hogy valamennyi szereplő fordítson hátat a kiszolgáltatót, félig önkívületi állapotban lévő családfőnek. A jelenet végén Tót beleokádik tűzoltó-parancsnoki sisakjába.

<sup>54</sup> A többiek számára gyakran láthatatlan, rendezői-súgó funkciókat is betöltő Postás az *intrika*-dramaturgia ironizálásaként fogható föl, ilyen értelemben a „színházról szóló színház” *öntük*-rész játékmodjába illeszkedik. Ugyanakkor a Postás motivációjában az is tetten érhető, hogy

Örkény drámájának újrajátszhatósága a középpontjában álló személyközi reláció szerkezeti módosíthatóságában, ezzel összefüggésben pedig a játéknyelv modális áthangolhatóságában, és a dramatikus világ felépítésének egymástól eltérő opcióiban rejlik. Ez utóbbi pedig a darab igazi szubverzív erejével függ össze, nevezetesen azzal, hogy a hatvanas évekbeli magyar drámák sorában ritka leleményességgel lazította fel művészet és valóság egymáshoz rendelésének stabil összefüggéseit.

---

nem elégszik meg a „jóakaró” szerepével, hanem maga is családtag szeretne lenni: igyekszik beferkőzni. Az Órnagy szintén ez utóbbira törekszik – a terror révén kiszorítja helyéről Tótót, s ennek érdekében manipulálja Mariskát és Ágikát. Amikor az Órnagy felnégyelése után a zárlatban a Postás újrászámolja Tótókat, a családba önmagát is beleszámítva jelzi a „szimmetria” helyreállított épségét: „Egy, kettő, három – négy.” (A mondat persze kettős kódolású, hiszen Tótnak az Órnagy kivégzését követő kijelentésére is utal: „Négy egyforma darabba vágtam.”)