

SZITÁR KATALIN

Párbeszéd és szubjektív hang a drámában

(Örkény István: Macskajáték)*

A XX. századi magyar dráma alakulástörténete különös élességgel veti fel a szöveg szemantikai egységének problémáját, lévén, hogy a század utolsó harmadának írói látványosan szakítottak a hagyományosnak mondott, zárt drámaformával, és annak minden tartozékával: a hős, a cselekmény, a tér-idő és a beszéd egységével. A műnem története új formációt produkált tehát, provokatív drámatechnikai megoldások születtek, amelyek az értelmező kategóriák felülvizsgálatára kényszerítettek. Vitathatatlan, hogy Örkénynek kulcsszerepe volt ebben a folyamatban, ezzel együtt pedig a drámáról való gondolkodásunk átalakításában is. Művésze olyan fordulatot jelentett, amely nélkül nem jött volna létre a kortárs drámai formanyelv.¹ Úgy is fogalmazhatunk: Örkény a magyar drámatörténet olyan kitüntetett pontját jelentette, amelyen újragondolódtak és újrafogalmazódtak a drámaforma lehetőségei. Életműve azért lett irodalomtörténeti tény, mert új viszonyba tudta állítani a drámatörténetet saját tárgyával, a drámával, vagyis értelmezőjével újra feltétette a „mi a dráma” kérdését. Minthogy pedig az átalakítás a műnem jellegadó elemét, a dialógust érintette, önkéntele-

nül adódik a kérdés: a párbeszéd miféle tulajdonsága mutatkozik meg Örkény dramaturgiájában? S ha tudni szeretnénk, miféle dialógusból lett drámaszöveg, akkor az ahhoz a kérdéshez is elvezet, hogy miféle beszédsubjektumból lett drámahős.

A *Macskajáték* drámaaváltozatát az teszi alkalmassá a probléma felvetésére, hogy a szövegkompozíció itt a beszéd lehetőségeinek maximális kihasználására épül. Olyan beszédre, amely átlépi a dialogikus megnyilatkozásokat elválasztó határokat, mintegy egyetlen értelemcentrumba sűrítve a szöveget – ezt már a bevezető színpadi utasítás egyértelművé teszi: „*Ezt a darabot úgy kell eljátszani, mint-ha egyetlen mondat volna*”.² A színpadi megjelenítés is a dialogikus megnyilatkozásmód valóságos jellegéhez alkalmazkodik: a közvetett (levélbe írt vagy telefonba mondott) szövegek mindig közvetlen beszédként, a tér-idő korlátokat mintegy negligálva jelennek meg a színpadon, amelyet úgy kell berendezni, „*hogy a darab hősnője úgy sétálhasson át egyik képből a másikba, hogy még a beszédét se legyen kénytelen megszakítani*” (277).³ A dráma fiktív tér-idő viszonyai és az általuk meghatározott színpadi viszonylagosság nyilvánvalóvá teszi, hogy a párbe-

* Előadasként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 7. *Diskurzusok a drámáról* címmel megrendezett konferenciáján 2001. május 10-én. A tanulmány a MTA Boljai János kutatói ösztöndíja keretében készült.

¹ Lásd Vinkó József: *Hiánydramaturgia*. Bp., Művelődési Propaganda Iroda, 1982.; Örkény szerepéről a magyar dramaturgia átalakulásfolyamatában: ua. 125.

² A *Macskajáték* szövegét az alábbi kiadásból idézem: Örkény István: *Élőszóval. Drámák*. Bp., Magvető, 1978, 277. A továbbiakban az idézett szövegrész után zárójelbe tett oldalszám jelöli a lelőhelyet.

³ Ezt szolgálja a színpadi megjelenítés illetve a drámaszövegben ezt meghatározó színpadi utasítás: a dráma színpadának berendezése: „*Minden színhely elejétől fogva a színpadon van*.” (277.). A formálisan egységes és egyetlen színpadkép tehát funkcionálisan többszöröződik: a többfunkciós bútorok, díszletelemek révén egyszerre képviseli mindegyik helyszínt: „*Az tehát, ami látszólag Orbánné szobája – egy asztallal, pamlaggal, telefonnal, a rivalda előtt egy zongoraszékkel stb. – a darab egyetlen színpadképe*.” (uo.).

széd funkciója itt korántsem korlátozódik az információátadásra. Ellenkezőleg: a párbeszéd kondícióinak hangsúlyozott valószínűsége folytán a drámaszöveg (és a színelőadás) hatásmechanizmusa magát a párbeszédet is a befogadói figyelem tárgyává teszi. Vagyis nem valamiféle – kivülről jött – drámai cselekmény, „mond el” a dialógus, hanem voltaképp maga a beszéd alkot cselekményt. Ahhoz azonban, hogy ez a megemelt szerep értelmezhető (s az interpretáció alapjává tehető) legyen, nyilván szükséges megvizsgálni, hogyan befolyásolja a drámaszöveg poétikáját a dialogikus formaelv révén érvényre jutó *műnemi szabályozás*.

Evidens, de egyben naiv, az interpretáció során jórészt kifejtetlenül maradó befogadói tapasztalat, hogy a dramatikus szöveget a párbeszéd felépítés határozza meg. Ha azonban nem specifikáljuk, *miféle* dialógust tartunk drámaalkotónak, akkor e formális leíró kategória nem visz közelebb a dráma meghatározásához. Ugyanakkor láthatólag mégsem érdemes lemondani a dialógusra alapozott drámafelfogásról, érdemes viszont megkísérelni a dialógus fogalmának poétikai definiálását – ezúttal Örkény dialógus-modellje alapján.

Örkény dramaturgiájának – és epikájának nem kevésbé – szinte alapvonása az az eljárás, hogy szövegeinek fikcionált világát olyan dialogikus viszonyra építi, amely megkérdőjelezi vagy egyenesen lehetetlenné teszi az információátadás- vagy csereként felfogott megértést. Vagyis az Örkény-dialógus a kommunikációs modell *deformálása* révén alkot jelentést. A dialógus ettől még formaalkotó marad, funkciója azonban meg van különböztetve a kommunikációétól, legalábbis annak sematikus alapmodelljétől. Az Örkény-szituációk létrejöttének elsődleges forrása a kommunikációs *csatorna* aktivizálódása, pontosabban: az eredetileg csupán üzenetközvetítő eszköz üzenetforrássá alakulása. Ez alapozza meg például a *Ballada a telefonfülkéről* közismert epikai szituációját: a közlő nyelvnek a költészet nyelvén történő átalakulását. A jelentésalkotás szempontjából úgy fogalmazható meg a folyamat, hogy a nyelv tárgyíró eszközéből az elbeszélés tárgyává, illetve konvencionális sémákból jelentésképző formává – vagyis az esztétikai alakítás közegévé – lép elő.

A beszéd effajta átalakulását Örkénynél rendszerint az a felismerés előzi meg, miszerint a be-

széd kapcsolata mind tárgyával, mind szubjektumával megszűnt, vagyis jelentéstelelné és személytelelné vált, az Örkény-szituációk abszurditását nem kis mértékben éppen a *beszéd elszemélytelenedése* idézi elő. A beszéd elszemélytelenedésének témája Örkénynél a beszélő alany és a kommunikációs csatorna közti reflektálatlan és önkéntelen azonosulás formájában jelentkezik. E folyamat abszurditásának egyik leglátványosabb példája a Szőke Lány szerepe a *Pisti a vérzivatarban* c. drámában. A Pistihez férjhez menni készülő, azaz a Pistihez való szociális viszonyát személyes kötődésre felcserélni készülő Szőke Lány a következőképpen ábrázolja saját beszédtevékenységét és annak átalakulását:

Öt perccel fél nyolc előtt blokkolok. Mielőtt belépek, szól a telefon. Nyolc házi, négy városi vonalam van, és egy külön vonala az igazgatónak. Igen, mondom. Nem, mondom, kapcsolom, mondom, átadom, mondom. Sose hittem, hogy létezem. Azt hittem, csak fül vagyok, csak hang vagyok, a telefonkagyló folytatása. Így múltak a napjaim. (...) De most az is megszépült, ami elmúlt. Az én sok vonalam kapcsolódik valahová, a hangom továbbít valamit, én magam is bekötődtem egy körbe, (...) Először érzem fontosnak a hangomat. Megköszönöm az ajándékokat. Elfogadom vagy lemondok a meghívásokat. Válaszolok a kérdésekre.⁴ (Kiemelés tőlem Sz. K.)

Az utolsó kiemelt mondat még egy következtetésre jogosít. Drámáról lévén szó, a kommunikatív csatorna reflektálása és az üzenet szemantizálódása a párbeszéd egy releváns tulajdonságára is rámutat. A szó, a beszéd azokon a helyeken alakulhat „válasszá”, azaz egy-egy valódi értelemben vett párbeszéd részévé, ahol megszűnik a beszédsubjektum és beszédének közege közti közvetlen és reflektálatlan azonosulás, ahol megszűnik a beszédpatentok hatóköre, jel és jelentés automatikus és szokásszerű megfelelése. Vagyis a drámarészlet és annak tágabb kontextusa alapján az a következtetés adódik, hogy jelentéstelített (pár)beszéd kialakulása ott van esély, ahol a beszéd *közegéhez* való viszony reflektálódik, vagyis ahol a szemantika nem sémák szerint azonosítódik, hanem éppen teremődik. Ha nincs szemantizáció, akkor nincs párbeszéd sem, csak patentok, kiüresedett formulák

⁴ Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*. In: Ö. I.: *Élőszóval. Drámák*. i. m. 423.

ismételgetése. És nincs személyiség sem, csak szerepek vannak. A személyiség pedig összetéveszti magát a szerepeivel, minek folytán a világ csakis abszurdá válhat.

A kommunikáció tehát Örkenynél korántsem vezet megértéshez, sőt: inkább ellentétes irányban hat, s ha szó lehet egyáltalán megértésről, akkor annak inkább tárgya, mintsem közege a beszéd. E közeg, a közléscsatorna folyamatos kiemelésével és tárgyá tételel az Örkeny-féle alkotásmód szinte felszólítja az értelmezőt a dialogikus beszéd fogalmának poétikai definiálására. A dráma poétikáját ennek következtében jelentős mértékben meghatározza a *dialogus poétikája*.

A *Macskajáték* dialógusképzésében nyilvánvaló és tematikusan hangsúlyozott szerep jut a megértés és önmegértés dialogikus keresésének. A drámafikció ezen alapvonása a dialógus egy jellegzetes problémájára irányítja a figyelmet: a megértés problémájára. Szinte közhelyszámba megy, hogy a modern dráma elsősorban ezt kérdőjelezi meg – úgy tűnik, egészében is kétségbe vonva a dialógus lehetőségeit.⁵ Úgy is fogalmazhatnánk: Örkeny drámái nem kis részben e „dialogikus válságtapasztalatló” származtathatók. Dialógusképzése azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a megértés hiánya egyben a párbeszéd *létfeltétele* is – tulajdonképpen ebben is összefoglalható lenne Orbánné drámai szerepe, aki a dráma elejétől a végéig újabb és újabb kísérleteket tesz a megértésre és önmaga megértésére, vitáját mindenkiel egyszerre folytatja, még önmagával is. Erről is szól a drámakezdet szerzői utasítása, mely szerint a dráma „*elejétől végéig nem más, mint zaklatott lelkű hősnőjének, Orbánnénak, egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérel, az egész világgal*” (277).

A *Macskajáték* szövege azáltal is tematizálja a dialógusszituációkat, hogy időről időre szembeállítja azokat a színpadi játékkal. A dialógustechnika alapja a közléscsatorna hangsúlyozása, akár látványossá tett hiánya révén is. A valószínűtlenségük által szemantikailag jóval telítettebbé alakított színpadi téridő viszonyok felértékelik a lehetséges kommunikációs csatornák – a levél, a telefon – szerepét,

lévén, hogy a két főszereplő, Giza és Orbánné közötti (majdnem végig) állandó távolság lehetetlenné teszi a közvetlen szóbeli érintkezést. A színpadi megjelenítés folyamatosan a dialógus kettős természetét hangsúlyozza: egyrészt látványosan „kivonja” a közvetítő csatornákat, de a kiiktatásuk révén létrejött valószínűtlen dialógusok folytonosan tárgyá teszik ezeket a csatornákat.

A beszédcsatorna tematizációja legnyilvánvalóbban az Orbánné és Giza között zajló beszélgetésekben érvényesül, a két nővér kapcsolata pedig a dráma domináns interperszonális viszonya. Beszélgetéseik körülményeit a dráma első részének kezdete rögzíti. Miközben ugyanis itt egy levél megfogalmazásáról van szó, a színpadi tett mégsem ezt realizálja: „*Levelet ír. A levélírásnak azonban semmi látható jele sincsen, Orbánné a szöveghez illően mozog, tesz-vesz, s elejétől végéig a közönséghez beszél.*” (280).

A színpadon elhangzó beszéd így kettős státuszba kerül: egyfelől az írásfolyamatot demonstrálja, de – ezzel egyidejűleg – mintegy meg is jeleníti a levél tartalmát. Ezzel mintha megszüntetné az eljátszott szituációk előidejűségét (illetve az írás utóidejűségét), eliminálná a különbséget a cselekvés múltja és az írás jelene között. Azáltal azonban, hogy a szó és az általa jelölt cselekvés látszólagos „fedésbe kerülnek”, a dráma megkettőzött jelrendszerrel dolgozik: két összeférhetetlen dolog, a cselekvés és annak közlése egyszerre történik – a cselekvés a néző szeme előtt alakul át önnön közleményévé, s fordítva: a közléscsatorna, az írás színpadi cselekvéssé alakul. Nem az írás tűnik el ezáltal, hanem Örkeny az írás jelét képi meg a cselekvésben. Ha a befogadó felől tekintjük: a néző tudja, hogy levél íródik, de mást lát, ezáltal az egész jelenetet a levélírás *jeleként* érzékeli. Ugyanez vonatkozik a két főszereplő telefonbeszélgetéseinek megjelenítésmódjára is: „*A következő jelenet tulajdonképpen egy interurbán beszélgetés, ők azonban most is, és a következőkben is úgy folytatják ezeket a hosszú párbeszédet, hogy a készülékhez hozzá se nyúlhatnak.*” (285). Miközben tehát a színpadi játékra a *közvetítő csatorna kiiktatása* teremt lehetőséget, a cselekvés egyszerre kétféleképp értelmeződik: mint tett és mint

⁵ Martin Esslin ebből a szempontból bonyolult palimpszesztnak tartja a modern drámaszöveget, amely – legalább Csehov óta – alkalmatlanak bizonyul a kifejezésre, mind a szerző, mind a szereplő felől nézve. Gondolatmenetének illusztrációjaként hivatkozik Hofmannsthalnak egy (Richard Strauss-hoz intézett) megjegyzésére: „Sosem tűnt fel önnek, hogy a való életben soha semmit nem úgy döntenek el, hogy átbeszéljük? Az ember sosem olyan magányos, sotics annyira meggyőződve egy adott helyzet megoldásának lehetetlenségéről, mint miután megpróbálta azt beszélgetéssel megoldani.” M. E.: *A dráma vetületei*. Szeged, JATEPress, 1998. 84. ford. Kürtösi Katalin.

annak *elbeszélése*. A történéseket és azok elmondását ily módon egybevonó drámai cselekvés tehát magát az *elmondást*, azaz a *cselekvést jelle alakító* dialogikus beszédet avatja (színpadi) tetté.⁶ A színpadi cselekvés sem nem telefonálás vagy írás, sem nem közvetlen beszélgetés, hanem a beszélgetés vagy az írás *jelalkotó* folyamatának demonstrációja.

A párbeszéd úgy is tematizálódhat a drámában, hogy a tényleges közlendő már voltaképp a személyes találkozás során elhangzott. Ilyen Orbánné és Csermlényi éjszakai telefonbeszélgetése amely aznap esti, hosszú személyes beszélgetésüket követi. Ezúttal Orbánné „*a valósághoz híven a hagylóba beszél*” – vagyis most a beszéd közvetett mivolta a jelenet tárgya: „(...) Halló! Maga az? Nincs semmi különös, csak még egyszer hallani akartam a hangját.” (306). A beszédnek itt tulajdonképpen nincs tárgya. A *hang* fontos, illetve az a hatás, amelyet a közvetítőeszköz beiktatása gyakorol a kommunikációra: eltűnnek a személyek testi valóságukban, ugyanakkor jóval intenzívebbé válik a közlésfolyamat egyetlen tényezője: intonációja, „hangja”. Miközben egyik oldalról redukálódik a közlés, a másiktól éppen ellenkezőleg: intenzifikálódik, emocionálisan is telítetté válik. Ezt mondja ki Orbánné Giza számára hozzáfűzött magyarázata:

ORBÁNNÉ: (*boldog mosollyal*) (...) Néha a késő éjszakába nyúlnak ezek a telefonbeszélgetések, melyeknek a *testetlenség* ad valami varázst; sokszor azt hiszem, a régi *Viktort* hallom, lent, Létán, (...)” (306 – Kiemelés tőlem Sz. K.)

A hang egyfelől már természeténél fogva „testetlen”, mivel egyetlen materialitása megszólalásában van; másfelől a helyzetből adódóan is, mivel nem látjuk a testet, amelyből szól. A jelenlegi Csermlényi helyet is cserél Orbánné képzeletében „a régi Viktorral”: a hang elszakad tulajdonosától, s valaki mást, legalábbis a sors valamely más szakaszának szubjektumát kezdi jelölni. A „régii Viktor” még az ideálkép, szerelmük hőskorszakából, akiért Orbán-

né, az akkori híresen szép Szkalla lány rajongott, s aki szöges ellentéte a jelenlegi, illúziórombolóan zabáló, pókhasat eresztett, szép énekhangját már elvesztett Csermlényinek. A „hang” tehát magasan szemiotizált *jel*, amely a hajdani boldog kapcsolatra emlékeztet, annak „emlékvalóságára” utal.

Hozzá kell tenni, hogy az idézett telefonbeszélgetés eleve a levélírás jelalkotó cselekvésébe illeszkedik. A jelenet tágabb kontextusában tehát kétszeres a közvetítés: a levél és a telefon révén. Eközben kétszeresen jelölve van a beszéd funkciója: Orbánné levele, Csermlényit a hangja képviseli, s az utóbbi esetben markírozott is a közvetlen testi valóságtól a hangig tartó átmenet – úgy is mondhatnánk: a drámai szubjektum átváltozása történik meg: a figurából „hang” lesz; *az emberből önmaga jele*. Az imént idézett telefonbeszélgetés Orbánné és Csermlényi közt „hangok párbeszédének” lenne mondható – ha ilyen létezne. Annyiban azonban mégis létezik, hogy kettéválik a beszéd kétféle alkotórésze: verbális szöveve és intonációja. S míg a szó funkcióját veszti – azaz: a kommunikatív beszéd kiüresedik –, addig a hang aktivizálódik: az önki-fejezés és a megértés közegét alkotja, egyszersmind visszaadja a beszéd személyességét, s a szó valódi értelmében *interpersionális* kapcsolatot teremt.

A szó és a hang a drámabeszédben

A drámabeszéd ilyenfajta megoszlása – a szó és a hang (intonáció) kettéválása – azt mutatja, hogy a dialogikus alapviszony egyik jelentős hozadéka a megértésre kész figyelem kettéosztódása: a beszéd tárgyán túl annak mikéntje, a nyelven kívüli valóság reprezentációján túl a szubjektumot hordozó hang is megértésre vár. Azaz a drámai dialógus különös erősséggel emeli ki a párbeszédnek azt a tulajdonságát, miszerint egészen más azt megérteni, *amiről* a (mindenkori) másik beszél, másfelől pedig azt, *aki* beszél. A drámai szövegépítés felől nézve ebben is konkretizálható a párbeszédnek az a tulajdonsága, amit a dialógusfilozófia a személyiség tel-

⁶ Ebben fogható meg a *Macskajáték* – mint drámaszöveg – különbsége Örkény azonos című kisregényéhez, a dráma közvetlen elődjéhez képest. A kisregénybeli narráció részben már maga is dramatizálódott a telefonbeszélgetések és levélszövegek fejezetcímek általi jelölése révén. A drámaváltozat azonban mégsem pusztán technikai átalakítás, azaz nem csak néhány elbeszél szövegrészlet „elmondatása” a szereplőkkel. A drámaforma másféle jelentésalkotásra van berendezkedve. Az epikai szöveg is végrehajtja ugyanis a beszéd tetté alakítását, de – több-kevesebb – kommentár, körülírás révén teheti ezt, vagyis: a beszédet mint tettet is „el kell beszélnie”. A drámaszöveg lehetősége, hogy az éppen keletkező, mondott beszéd mindkét részét – verbális szövegét és intonációját – egyszerre jelenítheti meg, s ezzel a jelentés beszédbeli *kelethezés*t ragadhatja meg.

jes jelenlétének nevez a párbeszédben: „Az Én-Te” *alapszót csak egész lényével mondhatja az ember*”. A beszéd *önismereti* „műfajja” – illetve: beszédmóddá – válásának, vagy ahogy a dialógusfilozófia mondja: a másikon keresztüli önismeret egzisztenciális tapasztalatává válásának⁷ a beszéd szubjektívizálódása adhatja az alapfeltételét. E szubjektívizálódás drámai módozata lehet a dialógus.

A dialógusnak az „Én-Te” („Én-Másik”) alapviszonyból fakadó másik tulajdonsága, hogy *értelmező viszony*. Részben a dialógusfilozófia tételéhez közel álló irodalomelméleti kategóriaként (elsősorban a narratológiában) nem annyira a formális dialógus, mint inkább a – Bahtyin nevéhez köthető – dialogikus *elv* kapott hangsúlyt. A dialógus ezzel univerzális szövegképző és értelmező gyakorlattá minősült át, másrészt – az egymást kölcsönösen megvilágító nyelvek rendszerének gondolata, valamint a beszéd belső dialogizálódásának tapasztalata⁸ révén – jelentésteremtő erőként vehető számításba. Mind a dialogikus megnyilatkozás *alánya*, mind *annak nyelve* inkább a teremtetés állapotában lévőként képzelhető el, mintsem kész produktumként. Ha pedig a párbeszédet nem információátadásként, hanem éppen a létrejövés állapotában leledző nyelvként szemléljük, akkor elkerülhetetlenné válik megkülönböztetni a dialogikus beszédet a kommunikatív tevékenységtől, különösen annak strukturális (grammatikai) modelljétől.

A szemiotikus dialógusfelfogás meglehetősen messzire is távolodott már a feladó-üzenet/kód – címzett modelltől. Ha a nyelvet szerves képződménynek tekintjük, akkor nem feltételezhető, hogy a bizonyos módon kódolt üzenetet ugyanazon a módon dekódolni is fogják, s ekképpen jönne létre a párbeszéd. Ellenkezőképp alakul a helyzet: jel

és jelentés viszonyát másként határozza meg a beszélő, s megint másként állítja össze a hallgató. Lotman dialógusmodelljében a párbeszéd olyan *fordításfolyamat*, amely tökéletesen sohasem kivitelezhető. Éppen ebben az aszimmetriában rejlik a párbeszéd mindenkori *gondolatgeneráló* természetű: a megértés nem a reprodukcióval, hanem a saját nyelv kialakításával szinonim fogalom. Ebben az értelmezésben tehát a dialógus a *gondolkodás* „műfaja”. Mint látható: az Örkeny-dialógus (amely pedig példaszzerű dráma-modellt hozott létre) ehhez az aszimmetrikus modellhez áll közel. Amikor a szerző verbális szövegre és hangra bontja szét a dialogikus megnyilatkozást, akkor azt a *viszonyt* demonstrálja, amelyet a beszélő saját beszédéhez kialakít. Vagyis: a beszéd tárggyá tételét alapozza meg. Innentől a közlést továbbító *közeg* válik az értelmezés tárgyává.

Szubjektum és beszéd viszonya mint drámai konfliktusforrás

A fordításfolyamatként értett dialógust tehát nem a közös nyelv határozza meg, sokkal inkább a *dialógusszituáció*,⁹ vagyis a megértés *igénye*. Némiképp pszichologikusan is megfogalmazva Lotman ezt úgy mondja, hogy a dialógus feltétele: a szeretet. A dialógus tényleges eredménye eszerint nem is a megértés, hanem az ennek megkísérlése érdekében lezajló fordításfolyamat, melynek során a feladó nyelve sem marad érintetlen, de a beszédpartner nyelve is megújul.

A *Macskajáték* domináns, konfliktusokkal terhes, mégis a párbeszéd igényét hordozó, szeretetteljes viszonya Orbánné és Giza kapcsolata. A dráma értelmezéseinek mindig is természetes kiinduló-

⁷ „Önmagam egész lényé koncentrációja és összeolvadása soha nem történhet nélkülem. A Te által leszek Én-né. S hogy Én-né leszek, mondom: Te. Minden valóságos élet – találkozás.” Martin Buber: *Én és Te*. Bp., Európa, 1991. 15. ford. Bíró Dániel.

⁸ A dialogikus elvnek a megnyilatkozást belülről dinamizáló szerepéről, azaz a belsőleg dialogizált beszédéről lásd M. M. Bahtyin: A szó Dosztojevszkijnél. *Helikon*, 1999/1–2. 63–89. ford. Hetesi István és Horváth Géza.

⁹ A közös nyelv sem hiányozhat teljességgel, a dialógus fogalma ezért foglalja magába a fordítást is. Vagyis: a dialógusnak egyszerre feltétele a jelrendszerek közti átfedés és különbség: „miközben szemiotikai eltérés hiányában a dialógus értelmét veszti, az is igaz, hogy az abszolút és kizárólagos különbség viszont ellehetetleníti a párbeszédet. Az aszimmetriának bizonyos fokú invarianciával kell párosulnia”. Lotman ezért – J. Newson nyomán – az anya és csecsemője közti kontaktust tekinti mintaszéri dialógusmodellnek. Ők ugyanis már nem alkotnak egyetlen személyt, így jelrendszerük sem tökéletesen ugyanaz, de még nem is váltak egészen külön: „Dialógus – mint a jelcseré formája – nem lehetséges egy szervezetben belül, ott más kontaktusformák működnek. Ám olyan egyedek között sem jöhet létre dialógus, akik mindenfajta közös nyelvtől meg vannak fosztva.” J. M. Lotman: *Dialogikus mechanizmusok = Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*. Bp., Argumentum, 2001. 112. ford. Sztár Katalin.

pontja volt a kettejük közti karakter- és viselkedésszerű, valamint értékrendi különbségek feltérképezése. A befogadó – miközben érzékeli Giza igazát is –, szívesebben ad igazat mégis Orbánnénak, lévén, hogy az utóbbi személyisége önállóbb, erősebb, ebből következik tragédiája is. Az említett különbség drámai megnyilatkozása leginkább beszédmódjuk eltéréseben ragadható meg, pontosabban: abban a viszonyban, amelyet saját beszédük-höz kialakítanak. Nézzük, miféle „hang” jellemzi őket, s egyáltalán: van-e mindkettőnek ilyen szubjektív „hangja”.

Giza szerepe szerint is értelmező pozíciót foglal el a darabban: Orbánné gondolkodásmódjának, viselkedésének, egész önkifejező apparátusának folyamatos kritikáját adja, nem egészen elismerve, de azért alapvetően elfogadva az Orbánné környezetét is alkotó érdekorientált, saját beszédére (is) „süket” világ ítéleteit – amelynek szemében nemcsak az Orbánné korában már illetlennek számító szerelem, de az érzéseiert küszködő asszony feltétlen hite is neveléses és elítélendő, szellemi-érzelmi önállósága pedig elfogadhatatlan. Giza, aki máskor a maga értékrendjét, gondolkodásmódját (még az illendő viseletről alkotott elképzeléseit is) igyekszik ráerőltetni Orbánnéra, végül mégis önkritikus hangot üt meg, amivel Orbánnét igazolja: „(...) azt se tudom, akarom-e egyáltalán, hogy hallgasson rám.” (351). Ő, akinek – úgy tűnt – egyértelműbb, mindenesetre egyszerűbb a viszonya saját beszédéhez, most, hűga megnyilatkozásait *hallgatva*, az ő sorsmodelljét érzékelve, konfliktusba kerül ezzel az egyszerű és egyértelmű nyelvvél, s mintegy vissza is vonja érvényét. Nem helyessége, hanem szubjektív hite-lé válik kétségessé – Orbánné sorsa felől nézve:

GIZA: (...) amikor én két lehetőség közül mindig a kényelmesebbiket választottam, neki volt merse vállalni a kockázatot. (...) Anyád sohase rette-

gett. Mindig és bármi áron vállalta az igényeit. (...) Én is féltém őt, de ugyanennyire irigylem is. Két béna lábammal félhalott vagyok egy olyan élet végén, melyet csak félig volt bátorságom élni.” (351)

Még Orbánné „hibái”, rossz vagy elítélhető döntései is ugyanezen okból kapnak most más megítélést Giza szavaiban: Orbánnénak megadatott a saját, személyes sors, önmaga maradt minden megnyilvánulásában, míg Giza élete elszemélytelenedett, saját maga előtt sem titkolja: látszólag harmonikus kapcsolatai (pl. a fiával való kapcsolat) mélyén élete-halála iránti közöny húzódik csak meg. (Emlékezetes részlet fia udvarias gondoskodása, amellyel béna lábú anyját az öleiben viszi le a családi sírboltot megtekinteni. Nyilvánvaló Misinek az illedelmes viselkedés felszínes tapintata mögé rejtőző végtelen tapintatlansága: naivan képtelen különbséget tenni gesztusának kétféle értelme között, mely különbséget azonban annál erősebben érzékeli anyja: miközben egy gyakorlati apróságban kényelmét keresi, ölle veszi, ugyane gesztussal lényegében szó szerinti értelemben „sírba teszi” anyját.)

Gizának éppen ezért saját lényegében létre sem jött sorsa adja a támpontot ahhoz, hogy hűga hibáit igazolja, s pozitív értelmet adjon a „hiba” szónak, hisz az lényegében közvetlen élettapasztalatot jelent: „Sajnos, én sohasem követtem el hibákat.” (351) – mondja.¹⁰ Orbánné legnagyobb hibája (és az őt legmélyebben érintő élettapasztalat) természetesen Csermlényi Viktor, aki végső soron kihasználta, majd elhagyta. Örkeny nagyon egyszerű cselekményt alkalmaz, a történetek miértjeit nem magyarázza, Orbánné sorsát pedig „sikertelen” öngyilkossághoz vezet. Vagyis abszurdnak láttatja a modellált világ egész működési elvét: Orbánnénak ki kell lépnie abból a világból, amelyben őt semmi sem igazolja, sőt: azok csapják be legfájóbban, akikben leginkább bízott: Csermlényi és Paula. A ha-

¹⁰ A két asszony életmódjának és életvitelének összehasonlítását, ön és világszemléletük összevetését Bécsy Tamás végezte el: „Mindez az első lényegszinten értelmezhető úgy, hogy Orbánné kockázatot vállalt, Giza nem. Egy fokkal mélyebb szinten: Orbánné egyéniség volt, Giza nem.” Bécsy Tamás: „*E kor nekünk szülünk és megölünk...*” (Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban). Bp., Tankönyvkiadó, 1984. 55. Mint az elemzés értelmező igényű részlete mutatja, Bécsy Tamás a hősök önismeretének meglévő és hiányzó részleteire kérdez, amire itt két életmodell értékszempon-tú összevetése révén kínálkozik válasz. Innen nézve valószínűleg nem túlzás azt mondani: e dráma főszereplői funkcionálisan kiegészítik egymást. Orbánné nem egyéb, mint Giza önismeretének hiányzó része (ezért lesz képes Giza a dráma végére elszakadni saját eredeti értékelő pozíciójától és önkritikus attitűdöt felvenni). Másrészt Giza azt az óvatost, a társadalmi létezés kere-tei közé szorított látásmódot képviseli, amely viszont hűgából hiányzik. Ezért félti és inti óvatosságra Orbánnét szinte a dráma egész folyamán bár maga is tudja, hogy ez hiábavaló, mert nem vág egybe hűga meggyőződéseivel, temperamentumával, értékrendjével.

zugság szó és tett meg nem felelése e képlet szerint tehát a világ elfogadott állapota, azaz: abszurd.

Orbánné és Giza vitája tehát nemcsak az előbbi erősebb, önállóbb karakterének megerősítéséhez vezet. A kettőjük – a távolság ellenére is kivételesen intenzív – kapcsolata nem merül ki a vitában. Életpasztaolatokról nem is lehet vitázni, a vitánál sokkal több is történik a drámában: Orbánné végül rákényszeríti Gizát, hogy felülvizsgálja saját beszédmódját, sőt, lényegében megkérdőjelezze annak érvényét. A beszéd úgy válik drámai konfliktusforrássá, hogy Orbánné olyan helyzetet idéz elő, amelyben Giza konfliktusba kerül – nem hűgával, hanem – saját nyelvvel. Ennek a nyelvnek ugyanis nincs szubjektív hangja – Giza beszéde nem a sajátja, hanem a társadalomé (még inkább a társaságé, amelyben él). Igaz és racionális, amit mond, de elvont és személytelen is ugyanakkor, nincs köze a személyes tapasztalathoz. Ezt a személytelen nyelvet bontja le Orbánné szívós és némileg idealista szembeszegülése – neki ugyanis saját hangja van. E saját, személyes hang egyik metaforáját alkotja a drámában a zene.

A zene hangja

Orbánné és Csermlényi kapcsolatának több közvetítő csatornája van, közülük valószínűleg a legfontosabb, de mindenképp a legintenzívebb: a *zene*. Orbánné fiatalkorában énekelni tanult (tulajdonképpen képzett zenész), Csermlényi pedig operanékes.

A zenehallgatás Orbánné számára az autentikus személyesség aktivizálódásának közvetlen megfelelője: Paulával való megismerkedése után operazenét hallgat, s ebbe (telefonon!) Paulát is bevonja, jelezvén kettőjük baráti közösségét:

ORBÁNNÉ: (...) Felhívtam Paulát, hogy kapcsolja be ő is a rádiót, átjárt a zene, és a zene mellett az édes tudat, hogy amit én hallok, amit én érzek, azt hallja és érzi Paula is.” (300)

A csak hangokból felépülő közlemény legalábbis a dráma főhősnője szempontjából tehát a legfontosabb és legelevenebb kommunikációnak felel meg. A zene „megfoghatatlan”, „anyagtalan” (ezek Orbánné kifejezései) valósága így nagyon is eleven létezésre tesz szert, lévén, hogy meg tudja szólaltatni az egyébként néma személyes szférát.

A zene tehát: valóság, amely sem nem látható, sem meg nem fogható, amelynek semmilyen ma-

teriális realitása nincs. Pontosabban mégiscsak van, ez azonban a *levegő*, amelynek létezéséről tudunk ugyan, mégsem tekintjük önálló létezőnek, inkább a valóságosnak tekintett dolgok közömbös közegeinek. Az énekes számára azonban ez a látásmód evidensen hamis. Csermlényit határozottan dühíti a kifejezés, hogy a zene „anyagtalan” igaz, akkor, mikor Paulától hallja:

CSERMLÉNYI: Ugyan, kérem. Ezek olyan megálapítások, amiknek az ellenkezője is igaz. Mint például, hogy a zene anyagtalan.

(...)

ORBÁNNÉ: És nem az?

CSERMLÉNYI: Annak, aki nem ért a zenéhez. Ha valaki nem tud repülni, annak a levegő anyagtalan. De a madárnak a levegő: anyag.” (319)

Csermlényi saját evidens tapasztalatát fogalmazza meg: az énekes nagyon jól tudja, hogy a hangban a levegő anyagisága jut megjelenéshez – a madármetafora ezt az értelmezést mélyíti el. A zenei hang és a levegő kapcsolata nyilvánvaló: a zene innen nézve nem is más, mint a levegő önálló materialitásának megnyilatkozása, magasrendű átszellemítésével együtt. A „repülés” pedig úgy értelmeződik, mint a levegő közegében való fizikai mozgás, ami lényegében a hang fizikális terjedésének felel meg. Mivel pedig a dráma szövegvilágában a zene tovább szemantizálódik, s a legintenzívebb közlőrendszer sajátosságait vesz fel, a levegő már nemcsak a zenének, hanem a *hangnak* mint olyannak, az emberi kapcsolatokat létrehozó *szellemi valóságnak* is megfelel. A hangadás, a beszéd és az ének révén az önmagában semleges, jelentés nélküli közeg szellemi és emocionális tartalomra tesz szert, a levegőből kialakuló hang megfelel a külső, pusztán fizikális valóság átszellemített és személyessé tett formájának. Nyelvalkotás tehát, lényegét tekintve: a levegőben terjedő hanghullámok a *szubjektumot*, az embert magát képviselik és közvetítik. A hang fizikai valójában, mint „levegő” semleges és észrevehetetlen; szellemi valójában azonban étellel telített, kapcsolatteremtő erővé, közléstartalommmá teszi ezt az étletlen, jelentéstelen valóságot: *értelmet teremt*.

A szó hangja: a motívumtól a beszédhangig

Örkény, amikor felfigyeltet rá, hogy a pusztán közlőcsatornáinak, semleges közegnek tekintett nyelv élő valóság, megszólaltatható jelentéstömeget, akkor

nemcsak tematizálja ezt, hanem saját szövegében érvényesíti is. Amit a szereplők számára a zenei hang tesz nyilvánvalóvá, az a dráma olvasója (vagy hallgatója) számára a szó hangteste, a beszédhang jelentéstitelisége révén nyilatkozik meg. A hang a nyelv legelemibb s ugyanakkor legérzékletesebb, önmagában is esztétikummal alakítható része, s ez sem csak levegő, ez sem „anyagatlan”. De *anyagát* – vagy külön létezését, ontológiai státusát – nagyon ritkán tudjuk csak érzékelni.

Ha most megkíséreljük a drámaszöveg olvasatában is érvényesíteni a fenti megállapítást, fel kell figyelünk az Örkény-féle szövegalkítás formai sajátosságaira, azaz a drámaszöveg hangzós síkjára is. A hang elsősorban Orbánné és Csermlényi kapcsolatában szemiotizálódik. Közük sok a kimondatlan, de a zene révén mégiscsak megnyilvánuló jelentés. Ezért maradhat a fizikai valójában már igen visszataszító, csámcsogva zabáló Csermlényi az időződő asszonynak nemcsak kudarc, hanem örök ideál is – de csak a *hangja* révén. Kapcsolatuk kudarcát a szerelem vacsorákká – az éneklés csámcsogássá – alakulása jelzi. Csermlényinek nem csak Orbánnéval való kapcsolata vesztette el eredeti értelmét. A szereplő karaktere is az én-vesztés egy formáját hangsúlyozza: az öreg énekes tüdőátágulásban szenved, nemcsak férfias vonzerejét, de *hangját is elvesztette*. Hajdani ábrándjait azonban nem egészen hagyta még maga mögött: bízik benne, hogy: „(...) *Ő újra fel fog törni ezekről a külvárosi deszkadobókról egész az Operáig, a Scaláig, a Metropolitanig...*” (304. Kiemelés tőlem Sz. K.). Fontos, hogy az ideálilag az Orbánnéval való ezúttal vacsora *nélküli* találkozósorán, öregkori szerelmük nyilván legszebb jelenetében idéződik fel Csermlényiben. Az évés hiánya is jelértékű szövegmotívum ezen a helyen, hiszen az énekes (abbahagyván a csámcsogást) – legalábbis virtuálisan – megint énekhangja révén azonosítható.

Az énekhang (bizonyos tekintetben: a tiszta intonáció) és a szubjektivitás összekötődését ebben a jelenetben is a „másik”, Orbánné jelenléte váltja ki – nemcsak személye, hanem a személyét eredetileg jelző (leánykori) nevének hangformája révén is: ő *Szkalla* lány, neve a szövegben a *Scala* név hangformai ekvivalensét alkotja. A hangformák párhuzama révén létrejött szemantikai ekvivalenciát értelmezve: Orbánné jelenléte ugyanazt a személyes viszonyt váltja ki Csermlényiből, mint a zene. Úgy is lehetne mondani: ami a zene hangja az énekesnek, az a „Szkalla lány” az embernek; s ha az

ekvivalencia funkcióját keressük: Orbánné a „zene hangja”, az a szellemi-emocionális valóság, amely már hiányzik az élet külsőségeiből, de formát talál Csermlényi énekének hangjaiban.

Az évés motívuma

Az évés nyilvánvalóan erős jelértékkel bíró cselekvés a darabban – az éneklés, a zene motívikus elmentétét alkotja. Ez a szembenállás alapozza meg *metaforikus cselekvésként* való értelmezhetőségét. Legegyszerűbben úgy értelmezhető, mint Csermlényi értékcsökként, lényegét veszített életének jele: Orbánnéhoz fűződő szerelmét a főztje iránti vonzalom váltotta fel, ahogyan Orbánné fogalmaz: „Az ölelések helyét a vacsorák foglalták el.” (341). Az évés a drámában – háromszor is – a megvalósulatlan kapcsolatok egyik torz formáját alkotja. Csermlényi szerepének elsődleges megfelelője ebből a szempontból a macska, akit Orbánné etet, ezzel „csábít”, s aki megszökik tőle. Csermlényi szerelmi csalása, illetve hazugsága is abban nyilvánul meg, hogy Paulánál vacsorázik, ezen a közös vacsorán „kapja rajta” őket Orbánné. Azáltal, hogy a másnál vacsorázás hűtlenségnek minősül (Csermlényi is ennek megfelelően reagál a szituációban: bűnösnek érzi magát, magyarázkodni akar), az évés a kapcsolat jelének minősül a darabban.

Több kontextusa is van az évésnek, amelyek azt bizonyítják, hogy a közös asztalhoz ülés az emberi kapcsolatok lényegi minőségeivel áll összefüggésben. Giza életében is összefüggésbe kerül a vacsorázás (a közös családi asztalnál ülés) és a szeretetteljes (vagy legalábbis azt mutató) kapcsolat. Sőt, a közös nyelv is. Giza egy ízben azzal sérti meg a családi normákat, hogy *magyarokkal* beszélget, amit pedig fia jóformán megtiltott. Minthogy Misi ezt észrevette, s Giza tudja, hogy fia haragszik érte, nem megy le vacsorázni, fia sem megy utána kibékölni: „Azóta itt ülök, önként vállalt, de megérdemelt szobafogságban.” (300) mondja Giza.

Az évés metaforikus jelentése egy szövegközi párhuzam révén is megvilágítható. A *Pisti a vérzivatarban* egy szöveghelye szerint a Szőke Lány, miután elárulta Pistit (ellene vallott a koncepció perben, bár azt megelőzően a felesége volt), ugyancsak az évés cselekvésével azonosítja az árulást:

SZŐKE LÁNY: (...) (*Megtörve*) Igenis, kérem. Eszem a húsból. Természetes dolog. Ez nálunk szokás. Dózsából is ettem. Őt is megeszem. Isten

engem úgy segítjen. Ámen. (...) Félek a halottaktól. A halottaktól. A halottak igazától.”¹¹

Az evés jelentése némiképp kiszélesedik: nemcsak kiüresedett kapcsolatot, hanem csalást, a másik elárulását is jelenti, s értelme kiterjed a történelmi általánosítás szintjére is – a Dózsa megégetése és a hús megsütése között vont abszurd párhuzam révén. S az evés így természetesen félelmetes is, hiszen az élők hazugságát jelenti a „halottak igazával” szemben.¹²

Lábak és kalap

Nemcsak a cselekvés, hanem a tárgyi attribútumok is metaforikus jelentéssel telítődnek a *Macskajáték* szövegében. Mondhatjuk talán, hogy a „láb”, másfelől pedig a „kalap” szavak jelentéshálózata a darab legkiterjedtebb motívum-párhuzamrendszere. Közvetlen összefüggésben állnak továbbá a drámai alapviszony, a közvetelt kommunikálás megteremtésével is.

A lábakkal kapcsolatos defektus motiválja az alapszituációt: Giza és Orbánné találkozása azért is lehetetlen, mert Giza *mindkét lábára béna*. Giza szövegében még egy értelmezés születik a béna láb jelentőségéről: a helyváltoztatásra képtelen élet fizikailag fél-életre, azaz döntésképtelenségre kárhóztatja az asszonyt,¹³ egyszersmind kommunikációképtelenné is teszi őt: „(...) Béna vénasszony vagyok, aki hattuykkal társalog. (325). A beteg lábak, illetve a lábön való mozgás képtelenségének közvetlen szövegbeli ekvivalense tehát Giza esetében a személyiség hiánystruktúrája: a személyes sors hiánya és a beszéd üressége.

Lábakkal kapcsolatos defektus a Pauláé is. Róla Csermlényi állapítja meg: csúnya, „püffedt” a bokája. Itt sem csak külső hiányosságról van szó:

CSERMLÉNYI: Én azt tapasztaltam az életben, hogy minden vastag bokájú nőből kékharsnya lesz. Mégpedig azért, mert aki a lábát nem mutogathatja, az legalább a lelkét teszi ki. (317)

A drámaelemzésben Csermlényi gunyoros megjegyzésénél pontosabban kell fogalmaznunk, de ami mondható, az lényegében megfelel az énekes férfi-intuíciónak. A fizikális defektus tehát Paulánál is szellemi jelleget ölt: az önálló gondolkodás – és önálló nyelv – hiányában jelölhető meg. Az önálló beszédre való képtelenség egyik közvetlen tematikus megfelelője a sznobizmus, a másik azonban jellemhiba is: hazugság. Nemcsak Orbánné gondolatait sajátítja ki, hanem ugyanezzel el is árulja barátját, mivel (Orbánnétól lopott) zeneesztétikai eszmefuttatásainak voltaképpeni célja Csermlényi elcsábítása.

Orbánné szerepét a láb-motívum transzformációja minősíti. Míg kezdetben rá az örökös futás (a macska üldözése), illetve a tánc jellemző, Csermlényi hűtlenségének lelepleződését követően Orbánné figuráját egyre inkább a „dagadt láb” jellemzi. Indulatával, dühével együtt növekszik a lábával kapcsolatos defektus: miután leleplezi Csermlényit és Paulát, hazatérve „(...) *leveszi cipőjét, megtapogatja lábát, és megkönnyebbülve papucsot húz.*” (337). Csermlényihez már alig tud elmenni („*Cipőt akar fölvenni, de hiába erőlködik, dagadt lábára nem megy rá a cipő*” – 345), Adelaida pedig egyenesen Orbánné életformáját jelző hasonlatot csinál lábának betegséből: „Cipőt se tudsz húzni, de idejössz, hogy annak a szegény fiúnak megzavard a fejét... Ilyen voltál mindig. Izgalom, kavarodás, ez volt az életed!” (346). Ongyilkossági kísérlete előtt lábai már teljesen dagadtak:

ORBÁNNÉ: *Ingerülten nézi fájós lábát. A mindenségét, hogy meg van dagadva. Előveszi a Józsitól kapott altatót. Egy pohár vizet keres, a tablettákat, egyiket a másik után, beledobálja.*” (354)

A láb-motívum tehát elsősorban Gizával és Paulával köti össze Orbánné alakját. Orbánnénak azonban már a darab kezdetén van egy másik tárgyi attribútuma is, amely egyrészt a „láb” említésével áll pozicionális párhuzamban, másrészt sorsának másik tanújával és „értelmezőjével”, Egérkével hozza őt kapcsolatba: a *kalap*. A tejsarnokbeli botrányt

¹¹ Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*. i. m. 439.

¹² A *Pisti*...ben a fenti szöveg elmondása alatt a lány reakciója a lábaihoz guruló *halkonzervdobozok* metaforikus funkcióját explikálja, szövegének önreflexív hangpárhuzamával. Az élethazugság felismerését itt tárgyi értelemben a konzerv, nyelvtanilag azonban a „hal” és a „halál” fonikus ekvivalenciája jelöli: „(...) a halott *halnak* is lehetett igaz?” Az egymásnak megfelelő szófornák közti szemantikai összeférhetetlenség teremtí itt meg a hangalaki metafora létrejöttének feltételét.

¹³ „GIZA: (...) Két béna lábammal félhalott vagyok, egy olyan élet végén, amelyet csak félig volt bátorságom élni.” (351)

a következőképpen írja le Orbánné: „(...) a fellábamon papucs, a másikon fűzős cipő, és a fejemen egy vadidegen nő kalapja (...)” (280). A kalap – mint tárgyi attribútum – Egérkén kívül Csermlényi Viktorral hozza összefüggésbe Orbánné figuráját: véletlen (pontosabban: egy meg nem érkezett üzenet következtében előállt) találkozásuk idilljének jele lesz a kalap, amelyet Csermlényi először zavarában keres, majd – miután Egérke, a *kalaposnő* megzavarta együttlétük intimitását – otfelejt Orbánnénál, amit az boldogan konstatál: „(...) aznap este mégiscsak nálam felejtette a kalapját az a bolond.” (306). A kalap – a drámaszöveg kontextusában – a hanggal kerül jelentéskapcsolatba, mind Csermlényi, mind Egérke figuráján keresztül. Ugyanezen az estén hangzik el Orbánné és Csermlényi telefonbeszélgetése, amelyben csak egymás „hangját” akarják hallani; másfelől pedig Egérke megjelenéseinek állandó attribútuma a kalap, amely nála kettőjük „macskajátékával” áll kapcsolatban.

Egérke cselekményes funkciója éppen a kalap attribútuma révén metaforizálódik: a kalap állandó hiányjelölő tárggyá válik, azáltal, hogy folyvást átalakításra, igazításra szorul. Másfelől a tárgy már alakja révén is felfogható a figurák mindegyikéhez tartozó hiánystruktúra jelének: lényege voltaképpen abban az úrban van, amelyet formál, úgy is mondható ez, hogy a kalap lényege szerint „üres” tárgy: levegővel van megtöltve. Az üresség pedig a darab folyamán állandóan növekedő jellemző. Csermlényit a következőképp jellemzi Orbánné: „Csupa has. Mintha föl lenne fújva. Mintha csak beszívna a levegőt, de nem lélegezné ki.” (282); „Rondán evett, mint egy fuldokló, de az én főztömet ette...” (342). A „levegő” szövegeleme itt tehát egy – a zenével, az átszellemített levegővel *ellentétes* – metaforikus jelentéskört hoz létre, amely már a folyton pusztuló, hazugságokkal telített életet jelöli. A láb dagadása is a kapcsolatok hiányával függ össze Orbánné esetében; nemcsak fájdalom miatt nem tud járni – nincs is hová menjen, beszélnie sincs kivel. Helyzetét Gizáéval állítja párhuzamba, aki szinte halottnak érezte magát a családi kriptát szemlélvén:

ORBÁNNÉ: (...) Te érezhetted így magad, amikor Misi levitt a családi kriptába. Csakhogy én élve vagyok idezárva. Ott a telefon, és nincs, akit felhívhatnék. Lent az utca, és nincs hová menjek...” (344)

A drámaszöveg még egy szinten – a szóalakok szintjén is – megjelöli a „kalap” és a „lábak” funkcióazo-

nosságát. Egérke állandó funkciója a darab folyamán a kalap alakítása, ugyane cselekvésről esik szó az Orbánné öngyilkossági kísérletét közvetlenül megelőző jelenetben is. A szintaktikai egységet alkotó szókapcsolat anagrammatikus megfelelései belső (hang)ismétlés révén emelik ki a szavak *hangformáját*, elválasztván azt megszokott jelentésétől. A (részleges) hangformai azonosság a kalap mint tárgy hiányjelölő funkciójával áll párhuzamban, ezt a jelentést aktualizálja a szövegben a *lábak* és a *kalap* majdnem teljes, egyetlen zöngés-zöngétlen, valamint az *a/á* hangváltást tartalmazó párhuzama.

A két tárgyi attribútum, illetve megnevezéseik – a szövegben továbbszemantizálódó – hangalakja révén jelölt hiánystruktúra két metaforikus kör ütközése révén jellemzi a dráma fikciós világát. Mindkét metaforakör kiindulópontja a levegő-motívum szemantikai eleme. A belőle kiágazó egyik sor az átszellemített, zenévé alakított levegőt, a *hang* köré csoportosuló jelentéseket tartalmazza. Ez a sor a személyes hangot jelöli a szereplőkben. A másik, a „lábak” és a „kalap” szavakból felépülő sor ellenben az életet valóban abszurdá tevő hiányt, ürességet – hazugságot, önáltatást – jelöli. Vagyis azt az életszférát, amely már magában is léthiányos állapotot éreztet a főhősnővel, s végül is e hiány cselekményes megjelöléséhez, az öngyilkosság kísérletéhez vezetí őt.

Méreg és Egér – a „macskajáték”

A drámacselekmény leginkább paradox, de egyben a legközvetlenebbül metaforikus részlete: Orbánné és szomszédnője, Egérke különös „macskajátéka”. A cselekmény menetében ez mintha a szóra-kozttatást, egymás vigasztalását szolgálná. A drámaszöveg szemantikai koherenciája azonban ad egy másik értelmezési lehetőséget is.

A „macskajáték” – mint színpadi cselekvés – primér szemantikáját annak szereplők általi magyarázatai adják meg, úgy is mondhatnánk tehát: ez esetben előbb a szó szemantizálja a színpadi mozgást, hangadást. Egérke Gizának írott leveléből kerül ki, hogy a játék-nyávogás a szereplők által a *sírás* szemantikai ekvivalenseként értelmeződik:

EGÉRKE: (...) Ha valamelyikünknek szüksége van a másakra, kopog. Elalvás előtt Erzsike meg szokta kérdezni: »Nem sírsz, Egérke?« Én, válasz helyett, legtöbbször csak nyávogok egyet, mert a megtevesztésig tudom utánozni az adjunktusék macskáját. (329)

Egérke és Orbánné viszonyát tehát szintén a *hang* közvetíti, a hangok jelentéstelítettségére Egérke még egyszer kitér az említett levélben: „Úgy tessék elképzelni, mintha együtt lagnánk, hiszen másfél év alatt minden *nyikorgásról, roppanásról* megtanultam, *mit jelent.*” (329. Kiemelés tőlem – Sz. K.). Egérke és Orbánné sorspárhuzama motivikus szinten úgy nyilatkozik meg, mint a „kéz elhalása” (Egérke) és a láb „dagadása” (Orbánné) – mely utóbbi szinten bizonyos értelemben elhalás.

A halál, illetve az öngyilkossági kísérlet – mint cselekményelem – a motívum cselekménnyé való kibontásaként értelmezhető: egyetlen testrész elhalása mintegy kiterjed az egész emberre. Egérkének – mint Orbánné kimondatlan, de nagyon is személyes kudarca első megfogalmazójának – ennek értelmezésében jut kulcsfunkció a drámában. Szerepe azonban nem merül ki pusztán a probléma jelzésében. A drámaszöveg szemantikájának fontos elemét alkotja már *neve* (beceneve), illetve cselekvése folytán is.

Orbánné – aki sikertelen öngyilkossága után, pontosabban álmából ébredve meglátja nővérét, Gizát, *sírni* kezd, amely cselekvés a szövegkontextusban nemcsak lélektani index, hanem immár a „nyávogásra” utaló *jel* is. Az ezt követő beszélgetés fejti ki a sírás tagolatlan hangadásának tartalmát:

ORBÁNNÉ: Én pedig, kérlek szépen, tudod, mit csináltam? Megmérgeztem magam! (357. Kiemelés tőlem – Sz. K.)

A „méreg” és az „egér” szavak részleges hangalaki ekvivalenciája – vagyis a szavak külső formája által létrehozott jelentéspárhuzam – révén itt mintegy „cselekményesül” Egérkének a barátnőjét féltő, de egyszersmind őt értelmező szerepe: a hangok révén a kettejük között létrejövő megértés most áttevéődik a drámaszöveg értelmező rendszerére: a hangalak újraszemantizálja a cselekvést, az azt jelölő szó által. A „mérgezés” cselekvése (vagyis az altatók lenyelése) is egyfajta önértelmezés, mondjuk úgy, a vereség beismerése. A dráma azonban a „*méreg*” szón keresztül is értelmezi hősnőjét. A szó – mint hangformai egység – jelentését pedig hangalaki ekvivalense, az „egér” *cselekvése* fogja megadni – tulajdonképp ez lesz a „macskajáték”: Egérke és Orbánné közös „nyávogása”. A „macskajáték” jelenetében – vagyis kettejük kapcsolatformájának metaforikus megjelölésében – ezáltal cselekményes metafora képződik. A sírás „nyávogássá” alakítását ismétlik meg, vagyis: mintegy felismertetik közös „játékuk” nyelv-jellegét.

A „macskajátékkal” egyszersmind cselekményszerű kifejtést kap a dráma értelmező rendszere: a szöveg létrehozza saját *metatextusát*.¹⁴ A drámai dialógust tekintve ezzel a hang végképp az – értelmetlenné vált – beszéd helyébe lép, s mintegy kinyilvánítja funkcióját: a beszéd metaforizálását. Ezen a – paradox logika szerint működő – módon visszaállt a személyiség egysége is, aki ugyan egzisztenciájában már nem, de személyes hangjában még felismeri önmagát.

¹⁴ A „nyávogás” az „énekléssel” is párhuzamba kerül: „Egérke: *Elfordul, koncentrált, mint egy énekes az ária előtt, torkát köszöri, aztán elnyávogja magát.*” (361)