

# Örkény közép-európai rokonai

/  
Berkes Tamás

Irodalomtörténeti közhely, hogy az egyes írók szubjektív szándékai nem esnek egybe alkotásaik jelentésgeneráló működésével. Már a létrejött mű sem azonos azzal, amit a szerző elgondolt, mert a szöveg önállósítja magát – saját logikáját követve építkezik –, s végső jelentését a befogadás során, az olvasatok párbeszédében nyeri el. Ennek megfelelően maga a „végső jelentés” sem örökre adott, hiszen a befogadás egyszeri aktusa oppozícióba állítható a társadalmi tudat változásaival, amelyek folyamatosan termelik az egyre újabb „érvényes olvasatokat”.

Minderre jó példának kínálkozik a groteszk jegyében fogant irodalmi irányzat hazai recepciója, amelynek középponti alakja Örkény István volt, akiről a hatvanas évek derekán sokan úgy gondolták – talán maga a szerző is –, hogy a groteszk fogalmát és az erre épülő elbeszélői technikát ő találta föl. Fontos persze tisztázni, hogy a groteszk mint esztétikai minőség egyidős az irodalom és a művészetek történetével, függetlenül attól, hogy a jelenséget korábban hogyan nevezték. A tragikum és a komikum vegyítésére számtalan példát találunk a huszadik század irodalmában is,

de a fogalmi tisztázás szempontjából alapvető különbség van a groteszk elemeket felhasználó, illetve a groteszk jegyében komponált művek között. Ez utóbbiaknál a groteszk fogalmába sűrített ábrázolás, életérzés – sőt poétika – jelentéstani egységet alkot, s a műegész szintjén nyilatkozik meg.<sup>1</sup> Térségünk groteszk irodalma ebben az értelemben kielégíti Henryk Markiewicz definícióját:

Az irodalmi irányzat strukturálisan formált képződmény. (...) Az eszmei jegyeknek, az ábrázolt világ jegyeinek, valamint a műfaji-kompozíciós és nyelvi jegyeknek a komplexuma. Sajátossága, megismételhetetlensége rendszerint nem az egyes jegyeiben rejlik, mert azokat felfedezhetjük korábbi és párhuzamos irányzatokban is, hanem e jegyek mennyiségi túltengésében, valamint az általuk alkotott egész belső rendjében”.<sup>2</sup>

Egy irodalmi irányzat születésének hátterét azonban nem egyszerűen az egyes szerzők művészi útkeresése rajzolja ki, hanem az irodalom spontán kölcsönhatásokban kifejlődő önmozgása, illetve az adott korszak kulturális attitűdjének rejtett változásai. Térségünkben az 1956 utáni két évtizedet egy sor olyan körülmény jellemezte, amely együttesen, egymást erősítve hatott a groteszk ábrázolás irányába. Ilyen volt a fogyasztói magatartás és az egyéni életstratégiák konfliktusa, a sztálini korszak felemás bírálata és a hivatalos ideológia értékvesztése. Az új szakaszba lépő városiasodás, amely együtt járt a fölfelé irányuló mobilitással és a szociális biztonság növekedésével, utat nyitott egy világnézet, hagyomány és kultúra nélküli nyers individualizmusnak is. A politikai hatalom

1 A groteszk fogalmához és irodalmi irányzatként való értelmezéséhez lásd: BERKES Tamás, *Senki sem fog nevetni. Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában*, Gondolat, Budapest, 1990, 13–29.

2 Henryk MARKIEWICZ, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1966, 194.

intézményei azonban gátolták, sőt megakadályozták a polgári autonómia kialakulását, s a megkezdett reformok mindannyiszor a hatalmi szerkezet korlátaiba ütköztek. A személyiség gondjaira összpontosuló irodalom egyik vonulata éppen azért fordult a groteszk ábrázolás irányába, mert a korszak embere be volt szorítva egy megkésett modernizáció csapdájába, amely a személyiség megalakítását leszűkítette az „individualizáció polgári autonómia nélkül” formulára.

Nem véletlen tehát, hogy az 1956 utáni két évtizedben az irányzatként értelmezhető groteszk irodalom szerzőinek egész plejádja lépett fel a kelet-európai országokban, kijelölve a művészi innováció egyik lehetséges útját. Kiemelkedik közülük a lengyel Sławomir Mrożek és Tadeusz Różewicz, a cseh Bohumil Hrabal, Milan Kundera és Václav Havel, de számos további szerző említhető a térség valamennyi irodalmából. A groteszk úgy jelenik meg náluk, mint a komikus és tragikus elemek társítási módja, szerkezeti egysége. Nem arról van szó, hogy a „komikus hiba” és a „tragikus vétség” klasszikus fogalmai egyszerűen egymás mellé rendelődnek, mivel a groteszkben mindkét minőség elveszti eredeti értékét, kölcsönösen kioltják egymást. A groteszk struktúra elemeinek a művekbe történő beszerkesztettsége persze nem valósul meg tiszta formában, ezért a konkrét elemzés során a struktúra két pólusát megfelelően árnyalni szükséges. Beszélhetünk a komikumnak minőségi változást előidéző halmazásáról és elmélyítéséről, de vannak esetek, amikor a diszharmonia és a deformáció mértéke hordozza ugyanezt a jelentést. A groteszk struktúra tételezése ugyanakkor lehetőséget nyújt arra, hogy a groteszket elhatároljuk egy sor hasonló jelenségtől. Az *irónia* a groteszknél általánosabb szerkezet, az *abszurd* viszont szűkebb. A *szatíra* határozott értékelési ponttal rendelkezik, hiszen a rezonőr „mértéke” alapján ítéljük meg az ábrázolt világot, míg

a groteszk művön belül nincs ilyen értékelési pozíció. (Ezzel legfeljebb az olvasó rendelkezhet.) a *tragikomikust* és a groteszket úgy lehet elhatárolni, hogy míg az előbbi folyamat, az utóbbi állókép. A tragikomikusban nem olvad össze a két komponens: egyszer sírunk, egyszer pedig nevetünk. A groteszkben viszont az arcunkra fagy a mosoly.

Egy irodalmi irányzat léte azt is feltételezi, hogy a művek jelentése („szemantikai tárgy”) és a művek struktúrája („morfológiai tárgy”) között szoros kapcsolat van.<sup>3</sup> Jelen esetben az irányzat közös szerkezeti jegyei leginkább a „groteszk alogizmus” fogalmával írhatók le. A logikai rend megzavarodása kimutatható a groteszk műalkotás csaknem valamennyi szintjén – a jellemek felépítésében, a nyelvi megformálásban, a művészi idő és tér poétikájában. Feltűnő szerkezeti vonás, hogy a jellemrajzok – kevés kivétellel – rendkívül egysíkúak. Ez azonban természetes, hiszen a groteszk – a tragikus és komikus elemek egyensúlya – jobbra csak állóképszerűen fejezhető ki: nincs fejlődés az alapsémán belül. Ebből következik, hogy a groteszk nehezen tud kitölteni egy olyan nagyformát, mint a hagyományos regény, amelynek elengedhetetlen kelléke a cselekmény kibontása, a hősök valamiféle fejlődése. A nagyobb lélegzetű epikai művek többnyire határesetet képviselnek (Mihail Bulgakov: *a Mester és Margarita*, Karel Čapek: *Harc a szalamandrák ellen*, Josef Škvorecký: *Gyávák*). Ezekben a művekben mindig szerepel valamilyen motívum, amely kifelé integet a groteszk panoptikumból.

Tévedés lenne azonban azt állítani, hogy Örkény rokonainak valamennyi alkotása a groteszk irányathoz tartozik. Nem a szerzők, hanem az egyes műveik alkotják az irodalmi irányzat törzsanyagát, amelyet műfaji vagy strukturális jellegük alapján további típusokra lehet bontani. Érdekes egybeesés, hogy miként

3 BOITÁR Endre, *a kelet-európai avantgarde irodalom*, Akadémiai, Budapest, 1977, 9–31.

Mrožek, úgy Örkény is a groteszk irodalom három válfajában alkotott maradandót: a kispróza, az abszurd dráma, illetve a nemzeti történelem értelmét feszegető nagyobb kompozíciók esetében.

Ebben a kontextusban Örkény pályaképe annyiban sajátos, hogy a groteszk szemlélet – ellentétben a lengyel és a cseh irodalommal –, szinte teljesen hiányzik a magyar hagyomány kanonizált mintái közül (Karinthy mellett csupán a pesti viccel szimbiózisban fejlődő kávéházi irodalom örökségéből meríthetett). Igaz persze, hogy még fiatalon, a negyvenes évek elején Örkény megütött egy groteszkbe hajló ironikus hangot, amit azonban a történelmi körülmények két évtizedre elhallgattattak. Munkaszolgálatot és hadifogságot megjárt társutas kommunistaként a realista társadalomábrázolás irodalmi eszményéhez közelített, alkalmazkodva a sztálinista kultúrpolitikához, majd a forradalom szellemi előkészítésével vádolt írói ellenzékhez csatlakozott, amiért 1956 után kirekesztették az irodalmi életből. A hallgatás éveiben érlelődött meg benne az az írói pályafordulat, amely a hatvanas évek végétől műveit világsikerre segítette. Visszanyúlt ifjúsága groteszk-frivol elbeszéléseihez, melyeket a háború és a sztálinizmus tapasztalata alapján érzelmileg és gondolatilag elmélyítve fejlesztett tovább. Világlátása elsősorban egyéni alkatából következik: ötvenéves, amikor visszatalál legsajátabb szemléletéhez. Erre nemcsak azért volt módja, mert időközben az írói szabadság politikai korlátozása csökkent. (A hatvanas évek elején még publikációs gondjai vannak, első groteszkjeit hivatalos felháborodás fogadja.) Sokkal inkább azért talál vissza a groteszkhez, mert művészi érzékenysége összhangba került a hatvanas évek rejtett – a társadalom tudattalanjába szorított – lelki történéseivel, melyek képtelen, gyöttrő ellentmondásokat utaltak a kimondhatatlanság tartományába. Örkény életművének kiteljesedését végeredményben három tényező tette lehetővé:

1. egyéni írói alkata;
2. A publikációs szabadság növekedése;
3. A korszak társadalomlélektani sajátosságai.

A groteszk irodalom típusait áttekintve Örkény rokonainak első nagy csoportját kisprózai művek alkotják. Ezek az „egymotívumos” történetek különösen a korai hatvanas években voltak közkedveltek. Legtöbbjük arról szól, hogy a hétköznapiok kulisszái közt bukdácsoló kisember elveszti lába alól a talajt: egyensúlya – s vele együtt a hétköznapiság rendje – felbillen. Mrožek egyik korai elbeszélésében az állatkert igazgatója felfújható gumielefántot állíttat ki az „önköltés csökkentése” érdekében, ám a pumpálásba belefáradt személyzet a gázcsap segítségével könnyíti meg feladatát. Amikor aztán a diákok áhitattal nézik a hatalmas állatot, csüngve a tanár ajkán, aki az elefánt rettentő súlyáról beszél – a robotsztus test egyszer csak megemelkedik, és elszáll a bámszokók feje felett. A tanulság: a diákok ettől fogva huligánok lesznek, vodkát vedelnek, ablaküvegeket vernek be.<sup>4</sup> A humoros hangolású groteszk torzító optikája megcsontosodott hazugságokat, félelmetes jelenségeket tesz nevetségessé. A cseh Karel Michal hősei (*Mindennapi kísértetek* – Bubáci pro všední den, 1961) szembetalálják magukat a képzelet különféle szüleményeivel: kísértettel, manóval, beszélő macskával. A fantasztikum síkján komikus értékhiány tárul föl. Döglött macskát hajítanak a maszekokat tollhegyre tűző újságíró lakásába, s a macska beszél, ami pedig élő példánytól sem várható el. Ráadásul nem ismeri vagy nem tudja használni az igék egyes szám első személyű alakját: „Ez nem vicc. Én nem viccelsz – mondta a macska. – Én döglött vagyok.”<sup>5</sup> Bárki beszél a macskával, lassan tudathasadásos állapotba kerül: kénytelen belegondolni az „én”

4 Stawornij MROZEK, *Zuhanás közben*, ford. KERÉNYI Grácia, Európa, Budapest, 1979, 9–12.

5 Karel MICHAL, *Döglött macska*, ford. BOJTÁR Endre, Nagyvilág, 1967/9., 1194.

döglöttségébe. A szatirikus novella szereplői egy pillanatra azt képzelik, hogy a macska második személyű válaszaiban a saját gondolataik fogalmazódnak meg, majd hirtelen észbe kapnak, s „elhatárolják” magukat a „veszélyes” kijelentésektől. Michal elbeszéléseiben darabokra törik a kisember feje fölött lebegő hamis glória: amikor a hős csődöt mond, láthatóvá válik a beszűkült, triviálisan konzervatív, sört iszogató átlagpolgár üres személyisége.

Ebben a kontextusban világosan látszik, hogy a korai hatvanas évek groteszk kisprózája a szatirikus vagy tragikomikus elbeszélés határmezsgyéjén formálódott. Nem volt másképp Örkény esetében sem, akiről ugyancsak elmondható, hogy nem egyik napról a másikra nyitott a groteszk ábrázolás felé. Amikor 1962-ben újra publikálni kezd, első elbeszélései rendkívül vegyes karakterűek. Egyfajta kísérletező, szokatlan hangnem és a kihagyásos-sejtető technika keveredik bennük a leíró beszédmód egysíkúságával, a jellemábrázolás kimódoltságával.<sup>6</sup> Első új kötetében (*Jeruzsálem hercegnője*, 1966) egyaránt találunk hagyományos és groteszk novellákat, itt jelenik meg az egypercesek első ciklusa is. Legfőbb erénye az ironikus távolságtartás, amely a jelentést, a „mondani-valót” a tárgyszerűség hűvös modorába burkolja. „Sehol se szerepelteti önmagát mint elbeszélőt. Az egyes szám első személy kifejezőmódja az alakok tulajdonába megy át – szereplői magukról beszélnek; hogy az író »meséljen« róluk, lehetetlen.”<sup>7</sup> A következő évben kiadott *Nászatások a légygypíron* (1967) már teljes egészében az új Örkényt állítja elénk, kevesebb a visszatekintés, egyöntetűbb a groteszk ábrázolás. Ma is talányos a kérdés, mi implikálta ezt a hirtelennek tetsző, bár több éves érlelődés után bekövetkező prózafordulatot, amelyben a groteszk felfedezése, elmélyítése és tudatosítása központi szerepet játszott.

6 VÖ. SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Palatinus, Budapest, 2008, 156–178.

7 UNGVÁRI Tamás, *Egy modern elbeszélő. Örkény István novellái*, Új Írás 1966/11., 119.

Örkény nem volt teoretikus alkat, a groteszkről nem alkotott összefüggő elméletet, de interjúiban és kisebb jegyzeteiben magyarázatát adta világgéppé szervezett módszerének.<sup>8</sup> Interjúi azonban később születtek, mint vonatkozó művei, ezért nehéz eldönteni, hogy mennyi belőlük a visszatekintő értelmezés. Közép-európai rokonait szintén csak menet közben ismerhette meg, közvetlen hatásról aligha lehet szó. A ténylegesen számba jöhető ösztönzések közül inkább a kortárs irodalmi élet néhány eseményét érdemes felidézni. Kafka ekkor meginduló izgatott felfedezése alól Örkény sem tudta kivonni magát. A hazai szaklapok ekkor kezdik ismertetni Wolfgang Kayser groteszkről szóló híres monográfiáját.<sup>9</sup> A széles körben olvasott *Kritika* című folyóiratban 1965-ben jelent meg Bojtár Endre feltűnést keltő cikke a cseh groteszk új nemzedékéről, amely először mutatta be a hazai olvasóknak Hrabal, Havel, Škvorecký pályakezdő műveit.<sup>10</sup> Minden jel arra mutat, hogy Örkény ösztönszerűen, spontán alakította át írói gyakorlatát, mintegy saját műhelygondjaival küszködve jutott el a groteszk ábrázolás felfedezéséig, miközben nem volt határozott tudása arról, hogy mi az, amire rátalált. Jól példázza mindezt, hogy a groteszk fantasztikumra építő egyik legjobb novellája, a *Ballada a költészet hatalmáról* már 1956-ban megjelent a Ludas Matyi hasábjain, de ezt követően még évekbe telt, amíg a groteszk szemlélet átformálta kisprózai műveit. Kellett ehhez a groteszkről megindult irodalmi diskurzus, illetve a térségbeli irodalmak áttételes hatása is, amely elmélyítette és tudatosította poétikájának új irányát.

8 ÖRKÉNY István, *Párbeszéd a groteszkről*, s. a. I. RADNÓTI Zsuzsa, Magvető, Budapest, 1981.

9 Wolfgang KAYSER, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Stalling, Oldenburg/Hamburg, 1957. – Lásd erről WALKÓ György, *Könyv a „groteszk”-ról*, Világirodalmi Figyelő 1958/3., 271–274; POR Péter, *a groteszk és története*, Filológiai Közöny 1965/1–2., 253–264.

10 BOJTÁR Endre, *a groteszk a mai cseh irodalomban*, *Kritika* 1965/10., 27–34.

A groteszk novella azonban még nem egyperces. Ennek felfedezése Örkény legjelentősebb irodalmi újítása, amely kelet-európai környezetben is egyedülálló. (Ebben csak a lengyel Andrzej Bursa és a cseh Miloš Macourek tekinthető távoli rokonának.) A rövid groteszk novellát és az egyperceseket ugyanis nem egyszerűen az oldalszám különíti el. Örkény felbontja és minimálisra szűkíti az epikus történetmondás műfaji hagyományát, mellőzi a cselekményszöveget elbeszélést.

Vagy tizenkét éve tértem le az epikus próza útjáról – nyilatkozta 1970-ben –, mintegy lázadásként a magyarázat hegemoniája ellen. Elsősorban nem is mint író lázadtam fel a mindent kimondás, az aprólékos tájleírás, a tetőtől talpig való jellemábrázolás ellen, hanem mint olvasó”.<sup>11</sup>

Az egypercesekben lévő események nem egy történetet mondanak el, ezért nem is önmagukat jelentik. A töredékes prózai valóságanyag véleményt, tételes gondolatot, filozófiát hordoz. A záró poén pedig – eltérően a hagyományos csattanótól – többnyire képtelen, fintorosan végletes: jelképesen megemeli, absztrahálja a gondolatot.<sup>12</sup>

Örkény színpadi művei közül a *Tóték*, valamint a *Pisti a vérzi-vatarban* sorolható fenntartások nélkül a hatvanas évek groteszk irányzatához. Mindkettő kiterjedt rokonsággal rendelkezik térségünk többi irodalmában. A *Tóték* jó példa rá, hogy az abszurd elemek jelenléte még nem meríti ki az abszurd dráma fogalmát. Ennek a groteszk műnek a felépítése hagyományos: a lineáris és egységes cselekmény középpontjában egyetlen drámai ellentét áll. A *Pisti* esetében már megjelenik az abszurd dráma összes formai kelléke: a szilánkokból építkező, mozaikszerű cselekmény kollektív

11 ÖRKÉNY, I. m., 101.

12 Lásd erről bővebben BERKES Tamás, *Örkény groteszk pályafordulata = a magyar irodalom története III*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 564–572.

önéletrajz: alaphelyzeteket értelmez. A történelem a viselkedési formákban jelenik meg.

A kelet-európai groteszk és abszurd drámát éppen a társadalmi, történelmi és politikai vonatkozások parabolisztikus beemelése különbözteti meg a nyugati változattól. Mrożek, Havel vagy Örkény számára az abszurdítás nem elsősorban az emberi lét metafizikus kérdéseinek függvénye, hanem a társadalmi mechanizmusok terméke. A keleti változat rokonságban áll a nyugati áramlattal, de lényeges pontokon különbözik is tőle. Közös az ember és a világ elidegenedésének élménye, de leginkább a formaépítés, a művészi struktúra egyezik. Az abszurd mindenekelőtt logika: nem oksági kapcsolaton alapuló, de következetes; szélsőségesen hihetetlen, de elvileg nem értelmetlen logika. A logika kifordítását a nyelv deformációja teljesíti ki: valamennyi abszurd mű a kommunikáció általános zavarára épül, némelyikük csak erről szól. Közös jegy a demitizálás, a valóságot elfedő előítéletek, mítoszok és ideológiák leleplezése. Ám a hasonlóság ebben inkább csak formai: Beckett a megváltás mítoszának paródiáját adja, Mrożek viszont a hatalom ideológiáját, illetve a nemzeti eszményeket parodizálja. A nyugati változat elvontan szimbolikus, a keleti – jelképesége dacára – megőrzi kapcsolatát a konkrétumokkal. Mindez inkább Dürrenmatt groteszk komédiáihoz áll közel.

Hasonló különbség nyilvánul meg a nyelv tematizálásában is. Amíg Ionesco azért rombolja le a megkövesedett nyelvi kliséket, mert azok elfedik az élet sokoldalú átélésének lehetőségét, addig Havelnál a nyelv hamissága jól azonosítható társadalmi viszonyokra utal. A *Kerti ünnepély* (Zahradní slavnost, 1963) igazi hőse a kiüresedett nyelv – vagyis a frázis –, amely maga alá gyűri az embert. A darab azonban a közhelyek tobzódásán keresztül a kommunista pártapparátus és a legrosszabb kispolgári hagyományok összefonódását csúfolja ki. A dogmatikus apparátus és a nyárspolgár közös „platformja”: mindkettő sémákhoz, kiüresedett

grammatikai formulákhoz ragaszkodik. A főhős olyan tökéletesen azonosul az apparátus nyelvével, hogy a hatalom csúcsára lendül, ő szünteti meg a Megszüntetésügyi Minisztériumot. Mindebből jól érezhető, hogy amíg a nyugati abszurd inkább filozófiai, a keleti sokkal inkább politikai. A nyugati abszurd mérlege a lefegyverző szorongás irányába billen, a keleti változatban viszont ott bujkál a felszabadító nevetés: a befogadó, megértve a méltatlan helyzetet, elutasítja az ábrázolt valóságot.

Leszámítva a két világháború közötti előzményeket, a térségünk első groteszk drámája cím ése Mrožek *Rendőrség* (Policja, 1958) című darabját illeti meg. A cselekmény egy fiktív diktatúrában játszódik, ahol a rendőrség annyira sikeresen végzi a munkáját, hogy az utolsó politikai fogoly is hűségnyilatkozatot tesz. A rendőrfőnök ekkor utasítja egyik beosztottját, hogy vállalja el az ellenség szerepét, aki annyira azonosul ezzel, hogy végül forradalmár lesz. Mrožek logikai szintre egyszerűsít, és bonyolult gondolati konstrukciót szerkeszt, elemző szenvedélyét a képtelenségig feszíti. Nem a metafizikus távlatok, hanem az emberek közötti hierarchia érdekli. Sokban hasonlít Mrožek első darabjához a szlovák Peter Karvaš *a nagy paróka* (Veľká parochňa 1965) című drámája, amelyben a kopaszokat nevezik ki a rendszer ellenségeivé, de a főhős kivételével mindenkinek kihullik a haja, a parókat viselők uralkodnak. A főhős az egyetlen „hajás”, akit a kopaszság ügynökeként halálra ítélnék, de a kopaszok forradalma után mégis őt végzik ki, mert nem áll át az új hatalomhoz.

Mrožek első darabjaira a *Tangó* (1964) bemutatása teszi fel a koronát, amely a korszak lengyel irodalmának összefoglaló érvényű, legjelentősebb alkotása. A *Tangó* katasztrofista szemléletű történetfilozófiai groteszk, amely keserűen parodizálja a lengyel hagyomány klasszikus vonulatát. Ha érzékeltetni próbáljuk ennek a darabnak a referenciális terét, amely nemcsak megrendítő erővel fájlalja a nemzeti hagyomány megszakadását, hanem egyúttal el

is utasítja azt, egy olyan magyar drámát kell elképzelnünk, amely a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* allúzióira építve kiforgatja és használhatatlannak ítéli a romantikus örökség legszentebb eszméit, miközben az avantgárd modernséget sem kíméli. Ebben a vonatkozásban talán nem túlzás azt állítani, hogy van némi rokonság a *Tangó* és a *Pisti a vérzivatarban* között. Örkeny végső kérdése ugyancsak a magyarság kollektív személyiségére vonatkozik: vajon a „pistiség” lenne az, vagy a Pistiből Istvánná válás heroizmusa? Örkeny darabja felidézti a „mégis-morál” irodalmi paradigmasorát, de számos kritikusa szerint *Az ember tragédiája* referenciális hátterét is. A magyar szerző válasza sem különbözik nagyon Mrožekétől: „...de miképpen keltsük új életre azt, ami nincs.”<sup>13</sup>

Ez a mondat, amely a *Pisti a vérzivatarban* 1969-es változatából való, kifejez valami feloldhatatlan ellentmondást, amely szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy a hetvenes években a közép-európai groteszk irányzat fokozatosan felbomlott, kiüresedett, vagy inkább szétoldódott az újabb irodalmi áramlatokban. Amíg a hatvanas években a groteszk szemléletet felkínáló irodalmi művek az újdonság erejével, a felismerés örömeivel pellengéreztek ki a társadalmi tények és az uralkodó látszatvilág szembekerülését – példátlan méretű ellentmondását –, a következő évtized tartósította a leleplezni vélt állapotot. Ennek tudható be, hogy a hetvenes években leértékelődött egy sor korábban bevett kánon és esztétikai formula, s ez az átalakulás kikezdte a tragikum és komikum egységére épülő felfogás érvényességét is. Az átrendeződés nem egyik napról a másikra következett be, az évtized végéig még számos groteszk mű keletkezik a térség irodalmaiban. Egyes szerzők kitaranak megtalált szemléletük mellett, mások viszont élesen irányt változtatnak, ám egyik esetben sincs biztosíték rá, hogy a művek esztétikai értéke változatlan marad. Az a fő tendencia, hogy a hetvenes években a groteszk művészi ereje kimerült: amit elmondott, csak ismételni lehetett.

13 ÖRKÉNY István, *Drámák 2*, szerk. RADNÓTI Zsuzsa, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 693.