

EPIKUS RENDEZÉS

Örkény István: *Rózsakiállítás*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977

Eleve nem közelíthetnénk Örkény kisregényének értelmezéséhez helyes irányból, ha magát a cselekményét, a halálról készített dokumentumfilm történetét abszurd, a valóságban elképzelhetetlen eseménynek tekintenénk. Örkény el is mondja egy interjúban, hogy az ötletet egy New Yorkban látott dokumentumfilm adta számára, amely négy ember haldoklását mutatta be: „... ez az élmény annyira izgatott, hogy leültem és megpróbáltam elképzelni ennek a televíziós filmnek a történetét magyar viszonyok között, magyar szereplőkkel.” A *Rózsakiállítás* története meghökkentő, mert szokatlan, de nem abszurd, túlmegegy rajta: alkalom az abszurd fölfejtésére. A halál valóban tabu-téma az európai kultúrkörben, Örkény szerint elsősorban azért, „mert hallgatással, képmutatással, önmagunk becsapásával kerüljük el azt, hogy szembenézzünk ezzel az imperativusszal”. Örkény haldokló halállal való szembenézésükben valóban „példamutatóak”. Az ő magatartásuk értékelésével azonban aligha sikerülne eljutnunk a mű teljes jelentésének megragadásához, még akkor sem, ha a felvevőgép hatására fellépő „elmozdulásaikra” összpontosítanánk figyelmünket.

Hankiss Elemér írja Örkény Egyperces novelláiról szóló tanulmányában a következőket: „Örkény még tűznél is veszélyesebb valamivel kísérletezik. Az antianyaggal. (...) Figyeli és regisztrálja, hogy mi történik, ha a megszokotba belecsöppen, belerobban a Szokatlan, a mindennapokba a Nem-mindennapi, a nemlértbe a Lét, a jelentéktelenbe a jelentős, életünk mindennapi történéseibe a Történelem. (*Új Írás*, 1978/3) Alkalmas kindulópontnak bizonyul e megállapításnak a *Rózsakiállítás*ra összpontosító fölfejtése. Úgy tűnik, az abszolút antianyag nem lehet más, mint meghalásunknak nem a tudata, hanem az *átélése*. Örkény kisregénye ugyanis ezt akarja „tetten érni”, „megragadni”. De hogyan? Gondoljunk a mottóul tűzött Wittgenstein-mondat figyelmeztetésére, amellyel a kisregény indul: „A halál nem az élet eseménye. A halált megélni nem lehet.” Kiugrasztani valahogyan? De vajon azonos maradhat-e önmagával, ha e megragadhatóságának körülményei csak mester-ségesek, „művek” lehetnek? Mindezeket a kérdéseket, válaszokat és kétélyeket azonban csak akkor tapinthatjuk ki megbízhatóan, ha megvizsgáljuk, milyen eszközökkel szerveződik kisregényé a *Rózsakiállítás*.

A filmezésből kell kiindulnunk. Magától értetődően nem tartalmi, hanem formai okok miatt. Regényben „filmezni” és filmet forgatni lényegileg más. Felhasználni, prózában, a filmnek, tehát egy más művészi kifejezésrendszernek valamely fogalmazási lehetőségét, mindenképp sajátos vonása az illető műnek. Fontos tudni, milyen funkciót tölt be az „ide-

gen" kifejezésrendszerből transzponált „fogalmazási lehetőség”, és azt is, hogy hogyan és mivé minősül át.

Tény, hogy jó műveket nem lehet összehasonlítani és mérni egymással vagy egymáshoz. Úgy vélem azonban, hogy jogos lehet, sőt hasznos is, ha rövid kitérőben felvázoljuk (minthogy oly kézenfekvő az összevetés lehetősége), hogyan válik a filmezés fogalmazási lehetőséggé Mészöly Miklós *Film* című regényében, mert épp lényegi eltérésük világíthatja meg a legjobban mindazt, amit az előbbieken a transzponált fogalmazási lehetőség funkciójáról és átminősüléséről mondtunk. „Ami »nem tartozik össze«, annak is van kötőanyaga — írja Mészöly —, és ez hiányzik a papíron. Holott az életben, a legmindennaposabb átélésben éppen a kötőanyag természetes mindenhatósága a legmellbeütőbb; ahogy a távoli, elmentéses elemeket is egymásba-értelmezi és építi, és valóban valóssá tesz mindent, a szabad áthallások dimenziójában — ha kicsit is odafigyelek.” A regénybeli filmezés, a „fiktív forgatás”, mint fogalmazási lehetőség teremti meg e szabad áthallások dimenzióját Mészöly *Film*jében, megsejteti az önmagába szorult és önmagára szoruló látvány mögött az összefüggések, az elevenség, életesség auráját. Sejtet, de nem valószínűsít. Minden összefüggés, szabad áthallás kényszerképzet és nosztalgia. Így hiteles. Örkenynél a regénybeli filmezés épp ellentétes célt szolgál. Kiemeli a „kötőanyag” hiányát. De épp hiányának sűrű montázsokkal hangsúlyosított kiemelése teremt hiteles „kötőanyagot”. Mészöly következetesen a látvány megfogalmazására összpontosít, és a látványkapcsolódások szintjén rendez. Örkenynél az egyes részek egybemontázolásán, főleg a rendezésen van a hangsúly.

Ezek után nézzük meg most már közelebről, mi az, amit Örkeny prózai fogalmazási lehetőséggé transzponál a film nyelvéről. Vajon a montázstechnika-e valóban e próza építkezésmódjának legsajátabb vonása? Hiszen eseményvilága egészének éppúgy, mint három fő részegységének jellemző vonása, hogy szigorúan kötött, pergő ritmusú cselekményesség határozza meg. Vajon nem sokkal inkább a dráma formanyelvét transzponálta-e a próza fogalmazási lehetőségévé Örkeny a *Rózsakiállításban*? Annál is inkább, mert a mű egész eseményvilága: a filmforgatás sztorijába ágyazott három haldoklás, néhány fogalmazvány (levél és újságcikk) közbeiktatásától eltekintve, szinte teljes egészében különböző szituációkban elhangzó párbeszéddek egymásbakapcsolásából tevődik össze. És minthogy a dráma, Király Gyula meghatározását idézve, „nem az epikával és nem is az epikaisággal áll szemben és nem annak ellentétéként érthető meg, hanem csakis az elbeszéléssel, az elbeszélői építkezéssel szemben, azzal ellentézetten” — alapvető kérdés: miben nyilvánul meg e kisregény sajátos elbeszélői építkezése, amely műfaji megvalósulásának alapfeltétele? Hol vannak e próza ténylegesen prózai jegyei? Mi teszi regénnyé, sőt prózai remekművé a *Rózsakiállítást*? Elegendő lenne ehhez az, hogy egy fiktív történetet tartalmaz egy halálról szóló fiktív doku-

mentumfilm forgatásáról? Rövid tartalmi kivonatát magában foglalja ugyan, de értékeléséhez és értelmezéséhez semmiképp sem juttathat el bennünket.

Mint már elmondtuk, Örkény itt a filmnyelv egy fogalmazási lehetőségét, a montázst minősíti át az elbeszélői építkezés eszközévé. Sőt, tegyük azt is hozzá: ez az epikussá átminősített montázsszerűség tekinthető epikus strukturáltsága fő rendezőelvének. Ez az átminősített montázsszerűség a *Rózsakiállítás* stílusában valósul meg. Állításunk pontosabb megvilágításához el kell mondanunk azt is, hogy a mű pergő cselekményritmusa, amit kétségtelenül az élesre metszett jelenetek montážsa teremt meg, s ezzel együtt a tartalmi szinten megeremtődő éles vágások önmagukban nem tekinthetők epikussá átminősült montázsoknak, s a mű elbeszélői építkezését sem ezek határozzák meg. Átminősülését a stiláris váltások képezik. E stiláris váltások együttese pedig nem más, mint a mű epikus strukturáltságának egésze. Az átminősülés abból ered, hogy ami a filmben látvány és szöveg együtteseként fogalmazódik meg, itt tényleges közlésként egyedül a stílusban. De hisz ez minden irodalmi mű sajátja. Tagadhatatlanul, lévén művészi alkotássá szerveződésének alapanyaga a szó. Csakhogy nem jellemző, hogy kizárólag különböző párbeszéddek és fogalmazványsszövegek stiláris egyéntéseiből szerveződjön meg egy regény egész epikai világa. A *Rózsakiállításban* viszont pontosan erről van szó. Ugyanis az epikai építkezés minden más eleme hiányzik belőle. „... ami az elbeszélésben az elbeszélői konvenció, az a drámában a rendezés adottsága, konvenciója — írja Király Gyula — (...) A rendezés e vonatkozásban abban különbözik az elbeszéléstől, hogy a rendezés mintegy felszívódik a kész darabban, míg az elbeszélő gyakran „írói” mezben, máskor krónikásként vagy szemtanúként, vagy pedig meghatározatlan és mégis ottlevő személyként az író és a történetcselekvés közé, az író személyisége, lírai énje és a szereplők, az alakok személyisége, lírai énje közé ékeli magát, mint objektíváló, miközben már maga is az objektíválás eredménye.”

Hogyan szívódhat fel egy prózai műben minden elbeszélői konvenció, hogyan hallgatódhat el következetesen mindvégig a szerző, beleértve a felsorolt jelenlétek mindegyikét? Hogyan lehet mégis egy ilyen regény prózai remekmű?

Mindez azért lehetséges, mert Örkény kisregénye egy mesteri átjátszáson alapul. Leírja egy képzelt dokumentumfilm forgatásának történetét, és „megjeleníti” magát a dokumentumfilmet is. E dokumentumfilm azonban, készülésének történetével egyetemben, nem kevesebb, mint maga a regény. Filmszalagra venni egy ember haldoklását, még akkor is hiteles dokumentumnak ígérkezik, ha a felvevőgép hatására szükségszerűen fellépő „szerepjátszást” is beleszámítjuk, minthogy a meghalás tényét semmilyen mesterséges körülmény meg nem változtathatja. Ezért lehet Korom Áron dokumentumfilmje megrendezettsége ellenére is hiteles. Dokumen-

tumfilm? Hisz ez maga a regényben ábrázolt téma. A Rózsakiállítás a regény és Korom Áron dokumentumfilmje ugyanaz. Nem képzelt riport ez egy képzelt dokumentumfilmről, hanem a filmforgatás sztorijába és magába a lért, illetőleg epikusán megjelenített dokumentumfilmbe való tökéletes átjátszása magának a regénynek és jelképesen: megírása körülményeinek is. Örkeny úgy győzi le az elbeszélés nehézségeit itt, hogy nyílt lapokkal játszik. Az említett átjátszás azonban szinte tökéletesen fedi ezt. Csak a *Rózsakiállítás* elbeszélői építkezésének ismeretében jövünk rá: e kisregényben maga Örkeny az, aki „öngólt rúgott magának”. Hiszen, ha egy regényben az elbeszélés konvenciója mindenestől felszívódik egy párbeszéd jelentékből összemontázsolt sztoriba, amely ráadásul „útközben” a valóság műalkotásban való megfogalmazásának elkerülhetetlen hamisításairól szól — akkor az végső jelentésében nem más, mint beismerés: a megrendezettségeknek, a megformálásnak, mint a művészi közlés alapfeltételének a peresítése és hitelesítése is egyben.

Azt mondtuk, stílusosan egyénített párbeszédok és fogalmazványszövegek montázsából épül fel a *Rózsakiállítás*. De miben nyilvánul meg ez az egyénítés? A szókinsben és a különböző stílus fordulatokban. De hogyan lehet egyénítésnek nevezni az olyan párbeszédok, levelek és újságcikkek stílusát, amelyek semmiben sem egyéniek: egyszerűen előállítják a köznyelvnek és a publicisztika nyelvnek zömmel közhelyes vagy földszintes jópofáskodó stílus fordulatait, amelyekből úgyszólván minden egyéni hangvétel hiányzik. S minthogy ezekből épül fel a *Rózsakiállítás* egésze, azt kell most már megvilágítanunk, hogyan teljesedik ez a semmitmondó stílusmontázs sokjelentésű epikai világgá. Abból kell kiindulnunk, hogy a *Rózsakiállítás* elbeszélői építkezése nem alkalmas arra, hogy személyességük egyediségében megmutatkozó vagy személyiségüket akár csak megsejtető regényalakokat ábrázoljon, illetőleg: e töretlenül végigvitt fogalmazásmód révén a regényből kiolvasható másodlagos jelentések szintjén arra eszméltet rá bennünket az író, hogy személyiség nincs is, illetőleg csak (pozitív vagy negatív) helyzeti értéként megragadható, ahogyan J. Nagy, a regény egyik szereplője ismeri fel haldoklásakor a gondolatról, mondván: „Egy gondolatnak csak helyzeti értéke van. Ami akkor fontosnak látszott, most üresebb a buboréknál.”

Maga a regény is elsődlegesen a halállal szembesülő ember érzelmi, gondolati magatartásának három különböző helyzeti értéket produkáló szituációját ábrázolja. Eleve nem a személyiség, hanem az emberi viselkedésnek egy helyzetben megmutatkozó minősége az, ami érdekli. E helyzet döntő meghatározója a haldoklás, a másik, hogy ezt filmre veszik, megörökítődik, mások is látni fogják. Teljesen félreértelmeznénk azonban e regényt, ha a haldoklók viselkedésében a felvevőgép hatására mutatkozó kilendüléseket a technika személyiségtorzító jegyeiként fognánk fel. Az előbbieken tárgyalt átjátszás folytán ugyanis a felvevőgép e viselkedés megragadásának az eszköze. De ennél is döntőbben bizonyítja ezt

az, hogy a három haldokló viselkedését ábrázoló szituációk helyzeti értéke minőségileg ugyanaz. Mindhárman az addiginál magasabb szinten reprodukálják önmagukat. Ha szerepjátszásnak fogjuk fel a regény valamennyi szereplőjének az ábrázolt szituációban megmutatkozó viselkedését, akkor úgy differenciálhatunk közöttük, hogy a haldoklók autentikus szerepét játszanak, olyant, amely fel tudja villantani teljes személyiségüket, a többiek viszont, adott körülményeik hatalmának a rendezésében, csak körülményeik diktálta szerepet — amely személyiségük síkján folyamatos szerepválságot jelent. A regény másodlagos jelentéseit azonban nem ez a felismerés határozza meg döntően, illetőleg nem önmagában határozza meg. Az elbeszélői konvenciónak a filmforgatás sztorijába való tökéletes átjátszása azon a ponton nyit a legtávolabbra, ha a műben ábrázolt létezés milyenségét próbáljuk meghatározni. Az derül ki ugyanis, hogy a „felvevőgép” nemcsak a megragadás eszköze, hanem tisztán önmaga által egyben a minősítése is. A *Rózsakiállítás*, másodlagos jelentéseiben az emberi lét folyamatos megrendezettségeit leplezi le, azt, hogy a körülmények hatalmának rendezésében vagyunk, léteünk, önmagunk helyzeti értékére redukálódva folyamatosan hamisítódunk.

A *Rózsakiállítás* prózai remekmű voltát a tömörítésnek az a mesteri bravúrja adja meg, hogy a rendezésben mint tartalomban és formában önmaga cáfolatául előhívódik egy regényvilág, amelyben a megrendezettség hitelesedik a létezés oly nehezen megragadható „kötdanyagává”.

JUHÁSZ Erzsébet

GROTESZK ELFORMÁLÁS

Vári Attila: *Középkori villamosjegy, Lassított lónézés, valamint más történetek és elbeszélések*. Dacia, Kolozsvár, 1976

Középkori villamosjegy, A jó hóhér, Égszínkék macska, Alagút halakkal, 89 fokos derékszög, Puha háromszög, Doromboló kötőtűk: novella-címek Vári Attila kötetéből. A címek mindegyikében jelen van a groteszk elem, az abszurd mozzanat s ugyanakkor van bennük valami, ami a mesecímekre emlékeztet. Minden mű címe többszörös funkcióval van ellátva: a cím kiemel, rámutat, felhív, sugall, sejtet, összegez. Vári Attila novellacímek mellett, hogy a logikus, hihető valóságtények és összefüggések megbolygatásával a képzelet, a fikció izgalmasnak ígérkező játékát sejtetik, szerzőjük látás- és láttatásmódjának, novellaépítkezésének egyik központi sajátosságát emelik ki. A groteszk elem ugyanis meghatározó jegye ennek a prózai szemléletnek, olyan tényező, amely a kom-