

Tájékoztató

HANS MAYER

IONESCO ÉS AZ IDEOLÓGIÁK

LE POLICIER (*avec une frayeur grandissante*): On doit écrire.

NICOLAS: Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit!

LE POLICIER: Mais, Monsieur, il y a toujours des choses à dire...

(*Eugène Ionesco: Victimes du Devoir*)*

A Svájcban kidolgozott Rorschach-tesztnek, mint ismeretes, az a lényege, hogy a vizsgált személynek egymás után tíz táblát mutatnak be; mindegyiken egy-egy szürke vagy színes, szimmetrikus pacni látható, s a vizsgált személynek meg kell mondania, mit olvas ki belőlük. A vizsgálatot végző pszichológus a feleleteket „egész válaszokra” és „rész-válaszokra” osztja fel. Egész válasszal akkor van dolgunk, ha a pacnit a maga egészében, például pillangónak „értelmezik”. A rész-válaszokat adó kísérleti személy viszont a táblán látható pacni egyes részeit elszigetelten és az egészre való tekintet nélkül szokta „azonosítani”. Itt egy ujj kukucskál ki, amott egy hársfa-levél. Az ilyen válaszok megítélésekor különbözteti meg a pszichológus a felfogó-típust az élménytípustól.

Ha az úgynevezett *abszurd színház* dramaturgiai alapelvei iránt érdeklődünk, akkor nem ritkán bukkanunk olyan jelenségekre, amelyek a Rorschach-tesztre emlékeztetnek. A darabok a szimmetrikus pacni-figurákkal ékes táblákat juttathatják eszünkbe. Egyes abszurd színdarabok a szürke táblákhoz hasonlítanak, mások inkább színesek. Mindnyájan szimmetrikusak, ezt már a színház törvényszerűsége kívánja meg, hiszen az abszurd színház is színház marad.

A hasonlat fonala még tovább szöhető. Tovább is kell szöni, ha Eugène Ionesco abszurd dráma művészetének különös alkatát és főként alkati törékenységét ki akarjuk mutatni. A Rorschach-teszt egyik feltétele, hogy a táblák és a figurák magának a pszichológusnak a számára semmit se jelentsenek. Nincsenek helyes és rossz válaszok. Minden közlés, akár az egészre, akár a részekre vonatkozik, egyformán jogosult és érvényes, mivel mindenkor csak a vizsgált személy számít, és csakis ő rajta múlik minden.

De amikor az abszurd színház drámaírója darabjait mint Rorschach-táblákat alkalmazza, akkor minden eddigi dramaturgiától, az arisztotelésztől és a nem-arisztotelésztől, a beleéléstől és az elidegenítéstől egyaránt különbözik. Ionesco tudja jól, hogy interjúiban miért támad mindig olyan élesen és megvetően a világ egész eddigi drámairodalmára, és miért van az, hogy legfeljebb Shakespeare-t fogadná el alkalomadtán a Ionesco-darabok ősapjának. Brecht elleni groteszk gyalázkodásai sem csupán a politikai ellentétekre vezethetők vissza, hanem a dramaturgiai alapelvekre is. Brecht minden látszólagos közelsége ellenére éppen azért áll távolabb Ionesco színpadi művészetétől, mint az utolsó évszázad bármelyik más drámaírója, mert arra törekszik, hogy a beleélés egész dráma művészetét szétrombolja, és a nézőknek a színpadi alakok tevékenykedésével való bármiféle azonosulását megakadályozza. Alkalomadtán létesíthetők olyan kapcsolatok, amelyek Ionescot Ibsenhez, Strindberghez, a né-

* A RENDŐR (*nővekvő rémülettel*): Írni kell.

NICOLAS: Van egy Ionescónk, és Ionesco elegendő!

A RENDŐR: De uram, valami mindig van, amit ki kell mondani...

(Ionesco: A kötelesség áldozata!)

met romantikához, sőt az expresszionisták egyes jellegzetes darabjaihoz fűzik. De Brecht és Ionesco között semmilyen közösség sincs.

Ennek az az oka, hogy Brecht darabjai nem alkalmasak a Rorschach-teszt elvégzésére. Jelentenek valamit, és meg akarják szabni a vizsgált személy reakciójának irányát. Brecht darabjait lehet helyesen és lehet hamisan értelmezni. De szóba sem jöhet, hogy az olvasó és a színházi látogató bármilyen válasza egyformán jogosult legyen. Meg kell tanulni az újfajta nézés-művészetet. Néhány Brecht-alaknak, például Kurázi mamának a magatartása abszurdnak látszhat, de maga a szerző nem írt abszurd darabot. Vagy megérti vagy félreérti az ember. Brecht nagyon dühös lett, amikor 1941 tavaszán a *Kurázi mama* zürichi ősbemutatóját a közönség és a kritika mint egy gyötrelmesen szenvedő Nióbe-anya drámáját értelmezte, Ionescónak feltehetően nem jutna eszébe, hogy darabjai valamilyen értelmezésétől — mint egész választól vagy rész-választól — megtagadja jóváhagyását, még akkor sem, ha ő maga az interpretáció éppen felmerült lehetőségére sohasem gondolt.

Max Frisch ezt az alcímet adta *Biedermann és a gyűjtőgépek* című színdarabjának: *Tandráma tanulság nélkül*. Ettől azonban mégsem vált Ionesco társává, hiszen ez az alcím ironikus, és csak a színházi közönség túlságosan is előtérbe nyomuló „egész választól” akart megóvni bennünket. Frisch e darabja számára is kifejezett tanulságot „tűzött ki célul”. Ezt bizonyítja, hogy darabjának témája nagyon is könnyen hangolható össze más színműveinek és elbeszéléseinek alapmotívumaival. Max Frisch, ez a svájci drámaíró nem volt a svájci Rorschach-pszichológia tanítványa.

Ionescóval más a helyzet. Nála teljességgel lehetséges, hogy olyan darabokat ír, amelyeknek nemcsak tanulságuk nincs, de még értelmük sem. Szürke és színes színpadi pacni-figurákat. A színhatások keverése során Ionesco leleménye nagyon hatásos megoldásokra bukkan. E Rorschach-drámaíró művészet határai mégis igen hamar elérhetők. Eugène Ionescónak mint drámaírónak a fejlődése ezt nagyonis nyilvánvalóvá teszi.

Nagyszerű példa erre Kenneth Tynan angol kritikus állásfoglalása Ionesco egy-más után bemutatott darabjaival kapcsolatban. Mivel Tynan *Curtains* címen kiadta kritikái gyűjteményét, lehetőségünk nyílik arra, hogy tanulmányozzuk a Ionescóról szóló kritikái ítéleteiben beállott változásokat. Kritikus magatartása olyan szerzővel kapcsolatban változott meg, akinek fejlődése az eleinte oly nagyon örvendező bírálót egyre több tartózkodásra készítette. Ilyen esetekben természetesen a kritikus is változhatott. De magáról a dologról is kiderül ilyenkor mindig valami, amit a kritikus addig nem vett tekintetbe vagy nem akart észrevenni. Amikor Alfred Kerrnek, mint Gerhart Hauptmann kritikusaként, kezdeti nagyfokú lelkesültsége után — amit Hauptmann korai művei, *A takácsok* és *A bunda* váltottak ki belőle — a *Hannele mennybe-menetele* és főként a drámaíró neo-romantikus kísérletei óta minden egyes új darab alkalmából, csodálata ellenére, mindig új fenntartásokkal kellett élnie, akkor ez csakugyan Hauptmannon, a drámaírón múlt, és sokkal kevésbé azokon a változásokon, amelyekeken kritikusa ment át. Kenneth Tynan, a kritikus lelkesülten fogadta a *Kopasz énekesnőt* vagy egy házaspárnak: Amédée és Madeleine Buccinioniak a bosszúságát, amelyet a szomszéd szobában óriásivá növekvő hulla meg a lakószobában is fejét felütő gomba-tenyészet okozott, és főként a *Székek* történetét. Egy új és senkihez sem mérhető drámaíró egészen szokatlan írásmódját csodálta bennük. De később a kritikus nem szabadulhatott attól a sejtlememtől, hogy Ionescónak mint drámaírónak nagyonis korlátozott az eredetisége. Ismételtette magát, a mehökkentő hatások elmaradoztak, varázsuk is megkopott. A kritikus hirtelen felfedezte, hogy Ionesco színpadi világa elszigetelt robotemberekből áll, akik a képregények szájához illesztett szöveg-szalagjainak stílusában szórakoztatják egymást. Ez „olykor mulattató, időnként tanulságos, de legtöbbször egyik jelző sem illik rá, és ilyenkor a beszélgetések meglehetősen fárasztóvá válnak.” Csakugyan szöveg-szalagok módjára folytatott dialógusok ezek. Néha azt is hihetnénk, hogy Donald kacsa trükkfilm beszélgetéseivel van dolgunk. De ha az első három vagy négy Ionesco-darab után az ötödiknél vagy hatodiknál a dolgot kissé nyúlósabbnak, sőt, Kenneth Tynannal szólva, időnként meglehetősen unalmasnak találjuk, akkor ez az új hatás és hatástalanság korántsem annyira

a drámaíró korlátozott eredetiségével függ össze, mint inkább azzal a dologgal, amelynek elkötelezte magát: a Rorschach-táblák dramaturgiájával.

Eugène Ionesco esetében bizonyos *alapötletéről* beszélhetünk, amely megismétlődik és ezért elhasználódik. Afféle „ki nem hagyott alkalomról”, ha úgy tetszik. De az abszurd színház eme alapelvének a korai Ionesco-darabokban tulajdonképpen kevés köze van az abszurditáshoz. Ionesco ideológia-ellenessége, amelyet oly gyakran bizonygatott, tisztán ideológiai természetű. Mégpedig az ideológia fogalmának kettős értelmében, mivel egyidejűleg jelent egyszerűen tudatot és ezenkívül még *hamis tudatot* is. Ionesco programszerűen, tehát ideológiailag értelmezi színháza abszurditását. Abból a tételtől indul ki, hogy e társadalom eldologiasodása és értelmi üressé válása a legvilágosabban a mai emberiség *beszédében* nyilvánul meg. Innen a trükkfilm- és szövegszalag-dialógus. Aki arra rendeltetett, hogy orrszarvúvá váljon (hogy Ionesco leghíresebb darabjának példáját idézzük), azt beszédének stílusa, formája és tartalma már akkor is erre a sorsra rendeli, amikor látszólag még nem fenyegetett emberi alakban járkal. Az *orrszarvú* első felvonásának Jean és Bérenger közt lezajló nagy beszélgetésében Jeant minden kiejtett mondata olyannak mutatja, mint aki predestinálva van arra, hogy orrszarvú legyen.

Ionesco alapötlete — tudata s egyszersmind hamis tudata — egy társadalom megmerevedése ellen fordul, amely nyelvi megmerevedésként nyilatkozik meg. E ponton az állítólag oly nagyon anarchisztikus Eugène Ionesco egyáltalán nincs messze az állítólag oly konzervatív és hagyományhű *Karl Kraustól*. Kraus, a szenvedélyes kultúrkritikus különös passzióval tanulmányozta a nagypolgári sajtót. Úgy látszik, Ionesco inkább a beszédhez magához igazodik, de természetesen a megmerevedett műveltségre, az értelmetlen gépiességre torkolló irodalomra és tudományra is gondol. Az előadás előkészületei a *Székekben*; tudományos illetéktelenség a *Tanítási órában*; költői meddőség a *Kötelesség áldozataiban*, ezek mind, következetesen, mintha csak Karl Kraus olvasnánk, egy gazdasági helyzettel foglalkozó bárgyú újságközlemény házi megvitatásából indulnak ki. Ionesco elég okos és szellemes ahhoz, hogy azt az eldologiasodást is felismerje, amelyen a kulturális nyüzsgés közepette az eldologiasodás Ionesco-féle abszurd színháza keresztülmegy. Az *orrszarvú* első felvonásában Jean, a virtuális orrszarvú, éles szavakkal támad barátja, Bérenger kulturálatlansága ellen: „Ahelyett, hogy egész folyósítható pénzét szeszes italokra adná ki, mégis csak többet érne, ha színházjegyeket venne, hogy egy érdekes darabot megnézzen. Ismeri az avantgardista színházat, amelyről oly sokat beszélnek? Láta már Ionesco darabjait?” E kérdésekre Bérenger-nak, aki mindvégig ember akar lenni, és nem orrszarvú, sajnálkozva nemet kell felelnie. De a jelek szerint nem túlzottan sajnálkozva. Jean sürgeti. Éppen ebben a pillanatban játszának egy Ionesco-darabot. Meg kellene ragadni az alkalmat. (Ez *gap*, de ezenkívül a színház romantikus dezilluzionálása is. „Ebben a pillanatban” egy Ionesco-darabot játszának: erről két alak Ionesco egyik darabjában beszélget.) Az udvarias Bérenger elismeri: „Ez kitűnően bevezetne korunk művészi életébe.” Nemcsak Ionesco öniróniáját érezzük itt, hanem kételyét is: nem hisz abban, hogy dramaturgiája a modern társadalomnak és „művészi életének” eldologiasodása idején hatékony lehet. A *kötelesség áldozataiban* Ionescóra, a drámaíróra való hivatkozás — „Van egy Ionescónk, és Ionesco elegendő” — még sokkal kevésbé tűr ellentmondást.

Kérdéses az olyan kultúrkritika, amely csaknem kizárólag nyelvkritikának értelmezi magát, s a nyelvet ily módon elválasztja a dologtól. Ezzel tehát mégis visszaérkeztünk az ideológiához. Ehhez járul, hogy Ionesco első darabjai a nyelvnek és társadalmi alapjának ilyen elkülönítésén kívül az eldologiasodás egy másik mozzanatát is átvették, nevezetesen azt, hogy a modern társadalmat a *francia* polgári társadalommal azonosították, és a nyelv megmerevedését a francia beszéd- és gondolkodás-sablonok formáján mutatták ki. Egyébként ez az oka annak is, hogy az első Ionesco-darabok idegen nyelvre lefordítva csaknem mindig sokat veszítettek lényegükből, és a drámaíró eredeti szándékai többnyire eltorzultak. Csak az *Orrszarvú* sikerült Ionescónak igazi nemzetközi visszhangot keltenie, mert ezúttal az alapötlet és a dialógusok felépítése is áttörte a túlon túl szűk francia nyelvterületet.

A jellegzetesen francia beszéd- és életmegmerevedés klasszikus sémáját a *Kopasz énekesnő* tárja elénk. Ionesco iróniája már az első rendezői utasításban hangsúlyozta, hogy mondanivalóját a francia polgári életre rögzítette: „Angol polgári lakberendezés angol székekkel. Angol este. Monsieur Smith, angol férfi, angol székében és angol papucsában angol pipáját szívja és angol újságot olvas angol tűz mellett. Angol szemüvege és kis szürke, angol bajsza van. Mellette, egy másik angol székben ül Madame Smith, angol nő; angol harisnyákat stoppol. Hosszú angol hallgatás. Az angol állóóra tizenhetet ver angolul.” „Monsieur” és „Madame” Smith ezután kezd beszélgetni a francia nyelvi sablonok legtisztább stílusában. A szöveg első mondatainak groteszk kis „angol” környezetrajza Ionescót hirtelen a francia felvilágosítók közelébe hozza, hiszen ők is nyomatékosan külföldi környezetbe telepítették át francia állapotokról kimondott bírálatukat. Gil Blas látszólag Spanyolországban élte kópé-életét. Egyébként Lessing is azon fáradozott, hogy Emilia Galotti történetét olasz fejedelmi udvarban játszassa le. De a nyilvánvalóan francia esti társalgás angol környezetbe való áttétele Ionescónál nem az ideológus óvatosságáról tanúskodik, hanem az író csak egy irodalmi sablonnal, egy *topos*-szal játszik.

A francia nyelv, a francia középpolgárság beszéde és stílusa kedvező feltételeket teremtett Ionesco nyelv- és kultúrkritikája számára. Évszázadok óta megtisztított nyelv ez, amelyet az ízléses használat és az esztétikai szépség szigorú szabályainak vetettek alá. Segítségére volt még a mondatfelépítés is, amelyet — a némettől és az angoltól eltérően — nem lehetett nagyon szabadon és ritmikusan megformálni. Egy irodalom iránt nagyon érdeklődő társadalomban az évszázadok során számtalan olyan szilárd veretű fordulat jött létre, amely egykor elegáns, szellemes, ironikus lehetett, és amelyet jogtalanul még most is ilyennek tartanak. Az átlagos újságírónak Franciaországban nem kellett a szóvirágok hiánya miatt panaszkodnia. De a nyelv szóvirágos jellege a polgári élet eldologiasodására utal vissza. Egy vidéki francia polgárcsalád számára például az élet csaknem minden helyzetében kéznél voltak a megfelelő formulák, amelyekkel a lázongó ifjú nemzedékeket generációk óta a polgárság körébe kényszerítették vissza. Ezt a folyamatot Ionesco egy nagyon érdekes — egyébként Franciaországon kívül nem ok nélkül a legkevésbé sikeres — darabban, a *Jacques ou la Soumission*ban tárgyalja. Az áldozatot úgy igázzák le, hogy a bevett gondolkodási szabványokhoz, életformákhoz, szóvirágokhoz vezetik vissza. A *kötelesség áldozataiban* Choubert írónak, Béranger korábbi variánsának szintén meg kell tanulnia, hogy miként kell a burzsoá nemzedékek óriási kultúráját megrágni és lenyelni, mert ő is csak így igázható le.

Franciaországban ezt egykor a moralisták — elsőnek tán Montaigne — kezdték meg: maximáik és reflexióik, használható életbölcseességük a lassan kialakuló polgári társadalom rendelkezésére állt. Ez igénybe is vette a maximákat, és szívesen ismert magára La Rochefoucauld-nak abban az alaptételében, amely szerint a társadalmi egoizmus a legfontosabb emberi hajtóerő, de a maximákkal együtt átvette azok nyelvi kifejezését is. A *kopasz énekesnőben* mindez még egyszer nyelvi alakot ölt. A szöveg az udvariasságnak, a hagyományos jó modornak, a társas beszélgetések kíváncsatos lefolyásának elviselhetetlen fordulataiból áll össze, de az író itt mindezt a gyengeelméjűség és az örültségig fokozta. A beszélgetések üresen futnak. Nemcsak hézagok, mint egykor Georg Büchnernél vagy később Wedekindnél úgy, hogy az alakok egymásnak mellébeszélnek. Ionescónál az alakok önmaguknak is mellébeszélnek, mivel beszédük puszta artikuláció és társasági ismétlés. Érzés és gondolat nem rejlik mögötte.

Nem Ionesco volt az első, aki a francia nyelv megmerevedésének ezt a témáját irodalmi témává avatta. Flaubert jól tudta, miért gyűjt ilyen nyelvi sablonokat, vagy ahogy ő nevezte, „ostobaságokat”. Homais patikus a *Madame Bovary*-ből Ionesco-alak jóval Ionesco előtt. Példáját Proust követte. Szokása volt, hogy a Guermantes hercegnő fogadásain hallott vagy a *Figaro* tárcáiban olvasott nyelvi sablonokat és értelmetlenné vált újságírói beszédfordulatokat gondosan elővegye és pontos elemzésnek vesse alá, noha őt jobban érdekelt a lelki megmerevedés lefolyása, mint az ebben megnyilvánuló társadalmi folyamat. Flaubert és Proust után

Ionesco a francia polgári kultúra késői szakaszát látja. Drámai szövegei azt a pillanatot mutatják, amikor a legnagyobbfokú megmerevedésnek új káoszba, vad neki-szabadulásba kell átcsapnia. Abszurd színháza egészen nyilvánvalóan ezt a célt szolgálja. Ezért van szüksége Rorschach-figurákra, melyek semmit sem jelentenek, mert darabjaiban az alakok beszéde sem jelent már semmit, a gondolat és az érzés egyaránt elhagyta a nyelvet. Egyébként az akarat is, hiszen Ionesco minden fontos és jellegzetes figurája az akaratnélküliség és a behódolás szörnyetege.

Ez Eugène Ionesco, a drámaíró alaphelyzete. Egyáltalán nem olyan ideológia-mentes, mint ahogy szeretné. A hagyományokat sem nélkülözi annyira. Azt a sorsot sem tudta elkerülni, hogy a maga részéről is az eldologiasodás alkotóelemévé váljon. Eugène Ionescóról és az avantgardizmusról is lehet trükkfilmbeszélgetéseket folytatni. Itt következett be az a fordulat, amelyet a franciául író román művész egykori kritikai csodálója, Kenneth Tynan, nem akart végigcsinálni. De Ionescónak és színdarabírói pályafutásának számára ez életszükséglet volt. Ebből persze a Ionesco-dráma új típusa jött létre. A nyelv és a dolog újból egymásratalált. A locsogó robot-emberek világa ellenlábasra talált. Ezt jelezte már az engedelmességre kényszerített Jacques alakja, azután Choubert, *A kötelesség áldozatai* című „ál-dráma” (Ionesco adta ezt az alcímet) egyik szereplője. A figurát a *Bér nélküli gyilkos*ban hívják először *Bérengernek*. Az *orrszarvú* című színdarabban ismét ez a neve, jelölve annak, hogy típusként lép fel. Jellemző egyébként, hogy ennek az ellen-alaknak a fellépésével a darabok formai szerkezete is megváltozik. Ionesco első darabjai többé vagy kevésbé hosszú kabaré-jelenetek voltak. A *Bér nélküli gyilkos* és Az *orrszarvú* viszont normális színdarab a szokásos háromfelvonásos kompozícióval.

De egy — hogy úgy mondjuk — hős fellépésével új helyzet alakul ki az ionescói dramaturgiában. Ugyanis ezek az előharcosok, Choubert és Bérenger, akik — mint ezt szerzőjük alkalomadtán gyermekkori emlékeiről szólva vagy önmagát értelmezve érzékelteti — kétségkívül egy Eugène Ionesco nevű embernek a hasonmására készültek, a szellemileg és nyelvéleg megmerevedett külvilággal szemben nemcsak csorbítatlan emberséggel állnak helyt, hanem egyúttal a látszólagos akaratgyengeség egy fölöttébb sajátos formáját is felveszik, amely a valóságban erkölcsi szilárdságnak bizonyul. Azt mondjuk, hogy Ionesco drámáinak tipikus alakjai valamennyien az akaratnélküliség szörnyei. Első pillantásra ez is a látszat. De ezt a megállapításunkat módosítanunk kell. A sablonban élő társaság tulajdonképpen nem akaratnélküli, és nem is szellemtelen vagy érzéstelen, hiszen egyáltalán nem tudja, mi a szellem, az érzés és az akarat. Egy tárgy, amelyet valamikor meglöttek, és amelyet e lökés még mindig hajt előre, nem tanúsít akaraterőt, ha pályáján továbbhalad. Hogy Brecht egyik tételével éljünk: „Egy labda álláspontjáról nézve a mozgástörvények aligha fogalmazhatók meg.” Aki belsőleg hajlamossá vált arra, hogy orrszarvúvá alakuljon át, annak viselkedéséből csak úgy áradhat az akaraterő és az energia, mint Az *orrszarvú* Durard urából, mégis nagyon hamar elhatározza, mint Durard úr, hogy előbb szellemileg, majd kisvártatva e valóságban is orrszarvú-alakban meneteljen az orrszarvúak soraiban: a tulajdonképpeni akarathoz ennek semmi köze sincs.

Choubert és Bérenger viszont első pillantásra valóban az akaratgyöngeség, az életképtelenség, az álmatagság túlon túl udvarias és alkalmazkodó szörnyetegének tűnik, minden helyesen gondolkodó ember botránykövének. Mély élet- és halálfélelem rejlik bennük, és gleichschaltolás iránti vonzalom, lelkiismeret s a lelkiismeret elnémitésének kísérlete, bizonytalanság, és ismét csak félelem. Bérenger, aki — a *Bér nélküli gyilkos*ban — felkerekedik, hogy a világot gyilkosától megszabadítsa, a legsötétebb éjszakában elmondja a gyávaság és a félelem monológját, és minden érvet felhoz, amely arra bírhatná, hogy visszatérjen a biztonsághoz. De nem fordul meg. Az *orrszarvú*ban egy olyan ember ellentmondásos érzései rázkódtatják meg, aki fél attól, hogy elveszti emberségét — és ugyanakkor arra vágyik, hogy orrszarvú legyen, s így végül ugyanarra a fokra jusson, mint embertársai. De nem alakul át orrszarvúvá, hanem Bérenger marad, és végül hitet tesz önmaga mellett,

és amellest, hogy meg kell maradnia az utolsó embernek, és hogy szellemileg mindvégig védekeznie kell, nem szabad kapitulálnia.

A magányos ember és tulajdona. Tulajdona a félelem. Témája a félelem erkölcsi legyőzése. De Choubert és Béranger félelme Ionescónál a gyerekkorból fakad. Csaknem minden, amit ez az ember a nyilvánosságnak életéről elmondott, gyerekkorára vonatkozik. Drámai hőseinek sajátságos akarategyengesége, amely ismét szorosan összefügg szívósságukkal, az *infantilizmus* különös vonásait hordozza magán. Jacques, Choubert, Amédée és Béranger mind felnőtt, életképtelen ember, aki az infantilizmus igézetében él. De ez nemcsak gyöngéjük, hanem ugyanakkor erősségük is. Ionesco egyik fölöttébb figyelemreméltó önvallomásában, amely 1958. április 10-én a *Lettres Françaises*-ben jelent meg egy avantgardizmusról szóló körkérdés válaszáként, az ellen a szemrehányás ellen védekezik, hogy világnézete kispolgári, és ezt válaszolja: „Hát a gyerekek már kispolgárok? Talán. Ezt a világnézetet minden idők számos kispolgáránál megtalálom: Salamon kispolgárnál, aki egyébként király volt; Buddha kispolgárnál, aki herceg volt; Shakespeare kispolgárnál, Keresztes Szent János kispolgárnál, és még sok más kispolgárnál.” Mellőzzük mint szellemességet Salamon királyt és Buddhát, Shakespeare-t és a spanyol misztikát: a gyerekekre való utalás a fontos. Azt folytatja ugyanis, amit Ionesco korábban ugyanezen a helyen irodalmi össz-tevékenysége tulajdonképpen témájának nevezett. Gyermekkori emlék: dél-párizsi végtelen utca, a szürkület, a bevásárlások, a tovasiető lányok árnyszerűsége; az emlékezésbe belejátszik, hogy az akkori emberek ma már feltehetően csaknem mindnyájan holtak. „Szédülés, félelem ragad meg. Ilyen a világ: sivatag, amelyben a halálnak-szentelte árnyai kerengnek. Változtathatnak-e ezen bármit is a forradalmak? Az akkori zsarnokok és próféták ma már nem élnek.” Azután: „Szakadatlanul ilyennek láttam a létezést. Mindaz, amit azóta láttam, gyermekkoromnak ezt a szemléletét igazolta: a tébolyult és zavaros dührohamok, a kiáltások, amelyek hirtelen a hallgatásba siklanak át, az árnyak, melyek örökre elmerülnek az éjszakában. Mi mást mondhatnék még?”

Choubert-t *A kötelesség áldozataiban* felesége, Madeleine és a rendőr, aki a társadalmat testesíti meg, folyvást arra kényszeríti, hogy visszamerüljön gyerekkorába, a múltba, és felszínre hozza az egykori árnyakat. Béranger a félelemben és az elvesztett gyerekkorban él. Látszólagos erkölcsi elhatározásai, amelyekkel a gyilkost mint a város ostorát és az orrszarvúak garázdálkodását elítéli, tulajdonképpen nem olyan állásfoglalások, amelyek az érvek és az ellenérvek, a jó és a rossz közti döntés eredményeképpen alakultak ki, hanem inkább valami gyermeket önféjűségnek köszönhetők. Ezért csak Choubert-nek, Béranger-nak, Ionescónak segíthetnek valamit, amikor a szorongás és a halálfélelem ellen harcolnak. Feltéve, hogy valóban segíthetnek. Ez kétségkívül ideológia, de nem moralizálás. Ionesco drámaírói művészete nem abszurd, legalábbis újabban már nem az. Kinyilatkoztatást közvetít. Persze csak Eugène Ionesco számára. Még *Az orrszarvú* sem hirdeti olyan alapigazságot — bár hogyan értelmezik és rendezik —, amely egy általános törvényszerűség elvévé válhatna. Béranger egyedül marad ember az orrszarvúak világában. Pozíciója pusztán negatív. Egyetlen szó sem hangzik el arról, hogy az orrszarvúakat talán vissza tudná változtatni emberekké.

Mindez talán nem is olyan nagyon pszichológiai probléma, hiszen az infantilizmusról és élettől való félelemről szóló megjegyzések nem a színdarabok lélektani értelmezésére szolgálnak, hanem arra, hogy egy Choubert vagy Béranger sajátos szellemi pozícióját a dráma szövegének, valamint a szerző ön-értelmezésének és önvallomásainak segítségével megvilágítsák. Sokkal kevésbé van szó Ionescóról az emberről, aki iránt művei közönségének nem kell érdeklődést mutatnia, mint Ionescóról a, az íróról. Hiszen Amédée, Choubert, sőt Béranger problematikája is tulajdonképpen íróproblematika. Az a kérdés, miként lehet írni egy olyan világban, amelyben az ember egyedül érzi magát, és amelynek valósága számára szakadatlanul mint elmúlás, a lázas tevékenységből hirtelen hallgatásba való átmenet nyilvánul meg. Az ember ahhoz a királyhoz tartozónak érzi magát, aki a *vanitatum vanitasról* beszélt, vagy ahhoz a herceghez, aki azt tanította, mit sem kell törődni a világgal,

hiszen e világ semmiség. De Shakespeare itt bizonyára félreértésből szerepel. A tulajdonképpeni ellenlábas Brecht. Ionesco a német színműíró elleni állásfoglalását későbbi átkaiban sokkal jobban körvonalazza, mint 1958. április 10-i nyilatkozatában, ahol még azt a vesződséget is magára vállalta, hogy a Kurácsi mama alakját bevonja a Ionesco-világ bűvkörébe, ugyanis Brechtnek a harmincéves háborúból merített krónikája szerint mindenekelőtt azt tanítja, hogy „az idő gyilkol és elnyű”, azt bizonyítja, hogy „az ember elvész az időben, a létezésben”. Brecht akkor már halott volt, és nem válaszolhatott. De amit feltehetően mondott volna, azt a Kurácsi mamáról és gyermekeiről szóló színdarab megjegyzéseiben kifejtette már.

Egy magányos ember a tulajdonával: a félelem és a halál fenyegetésével. Egy ideológia, amely azt képzei, hogy minden ideológia ellen harcol. Egy drámaíró olyan kinyilatkoztatás birtokában, amelynek csupán egyetlen címzettje van. De mindazok a büszke, szabad személyiségek, akik az eltömegesedés ellen beszélnek és írnak, éppen ezáltal az eltömegesedés kifejeződései. Ionescónak az eldologiasodás ellen írt színdarabjai éppen ennek az eldologiasodásnak az alkotóelemeivé válnak. Ez egyáltalán nem maradt rejtve Ionesco előtt. Gyakran visszatérő színházi játéka a színházzal, az illúziórombolással, Ionescónak Ionesco-darabokban történő megemlékezésével Molière *Impromptu de Versailles*-e óta, amelyet Ionesco olykor utánzott, a francia vígjáték hagyományaihoz tartozik ugyan, de egyúttal azt is sejteti, hogy a szerző megértette az olyan ideológia-nélküliség sorsát, amely maga is ideológiává vált. Több mint *gag*, több mint romantikus illúziórombolás, amikor Ionesco ezt mondhatja: „Van egy Ionescónk, és Ionesco elegendő.” Csakugyan elegendő. Ionesco számára.