
Az író felel

EÖRSI ISTVÁN

Jegyzetek a tragikomédiáról

1.

Akkor ébredtem tudatára annak, hogy bensőséges elméleti vonzalom fűz a tragikomédiához, amikor kiderült, hogy magam is ebben a műfajban utazom. Megvallom: nem szántsándékkal választottam, csak témáimat akartam kibontani. Így hát azt is mondhatnám, hogy a tragikomédia választott engem. Mostanában egyre többünket választ. Poligám hajlamú és kielégíthetetlen. Vajon miért?

A tragikomédia a patthelyzetek szülötte. Olyan korok kedveznek neki, amikor boszorkányosan áthatja egymást a jó és a rossz, az igaz és a hazug. A tragikomédia létfeltétele, hogy a hétköznapi

élet tömegével lökje felszínre a már-már abszurdnak látszó, ám hideg ésszel mégis megfejthető groteszk helyzeteket és jellemeket. „Amikor a tragédia már lehetetlen, a bohózat meg unalmas, nem marad más hátra, csak a kísérlet” — mondja Mrozek zseniális *Tangójában* a happeninggyáros Stomil. Az író csak a diagnózisban ért egyet hősével, gyógymódját azonban nevetségessé teszi, miközben kétbalkezes, tehetetlen, terméketlen lényét mérnöki pontossággal helyezi el a tragédia és bohózat végleteit egységbe forrasztó tragikomédia szinképében. Ez a szinkép nem kiagyalás: az író nem tehető felelőssé az egész világról. A tragikomédia szerzőjének legfeljebb csak „jól jön”, ha egy nagy néppel elhitetik, hogy agg államelnöke világrekord-időt úszik egy folyóban, miközben tanait magyarázza a körülötte — nyilván szintén világrekordon belül — úszkálóknak, vagy ha egy másik nagy népet megtizedelnek azzal az indokolással, hogy segíteni akart nagy tekintélyű államelnökének önmaga megdöntésében, vagy ha egy harmadik nagy népet meggyőznek arról, hogy legszebb történelmi tettét, világformáló forradalmát túlnyomórészt árulók és egyéb címeres gazemberek robbantották ki és vezették. Az ilyen nagy történelmi abszurdumok persze nemcsak témával szolgálnak, hanem társadalmi-lélektani közeggel is: működtetésükhöz millió hétköznapi kis abszurdumra van szükség. Gondoljuk csak meg: lelővik az Egyesült Államok elnökét. Ez még önmagában nem képtelenség. De utána a teljes televízió nyilvánossága előtt lelővik állítólagos gyilkosát. Még később hosszú vizsgálati fogságában váratlanul megbetegszik és meghal a gyilkos gyilkosa. És sorra meghalnak a tanúk és az egyéb gyanúsítottak is, csaknem egytől egyig. Közben Amerika legtekintélyesebbnek ismert embereiből bizottságot állítanak össze, mely óriási apparátussal bebizonyítja, hogy az elnökgyilkosság csak egyetlen ember műve volt, a többi haláleset pedig a véletlen szülötte. A képtelenséget tovább fokozza, hogy a roppant összeköttetésekkel rendelkező gyászoló család, az igazságügyi tárca birtokában — nyilván államrezonból — elfogadja a hivatalos álláspontot. Már-már úgy látszik, lecsillapulnak a kedélyek, amikor lelővik a család új fejét, az elnök öccsét, a volt igazságügyminisztert. Azt hiszem, nyilvánvaló, hogy egy úgynevezett abszurd dráma bontakozott ki szemünk előtt, mely néhány vonatkozásban Ionesco *Orrszarvújára* és *Bér nélküli gyilkosára* emlékeztet (még az áradatnak ellenszegülni akaró Bérenger sem hiányzik, Garrison ügyész játssza a szerepét). Ez az „abszurd” dráma millió és millió ember (látszólag) „abszurd”, valójában mesterségesen kondicionált, torz magatartására, reagálásmódjára épül fel: eleve számításba veszik a reklám, a hamis tekintélyelv és általában a konformizmus hatalmas deformáló erejét, és csak ezután indul meg az embertelen folyamat, mely képtelennek látszik ugyan, mégis „nagy okok okolják” — és éppen ezért kíméletlenül átgázol minden akadályon a boldogtalan befejezésig.

2.

Rejtelmes okból az ilyen folyamatokat ábrázoló színműveket abszurdoknak szokták nevezni. Vajon miért? Nem *jellemző-e* századunkra a Kennedy-gyilkosság vagy a Rajk-per? Nem *jellemző-e* az illúzió és a valóság, a vágyak és a lehetőségek közti torokszorongató szakadék? A tettek és következményeik meg nem felelése? Természetesen az életnek mindezek a tényei kifejezhetők abszurd módon is: ha az író kiveszi, elvonja valamennyi konkrétumukat, és csak lebegő hangulatukat ábrázolja, olyan alaphelyzetet teremtve, mely a dolgok értelmetlenségét, az „örök emberi lényeg”-nek és hasonló sületlenségeknek a folyamánnyaként tünteti fel. Ez a valódi abszurdítás fogatlan kutya, senkinek sem árt: ha minden eleve elhibázott, akkor a javító szándék is csak hibás (tehát: értelmetlen) lehet. Nálunk azonban az általánosítás minden fajtájára rá szokták sütni az abszurdítás bélyegét. Legnagyobb meghökkenésemre én is abszurd szerző lettem a *Sírkő és kakaó* című tragikomédiám bemutatása után, és ebből a dossziéból még akkor sem szabadulhatnék, ha történetesen találnék magamnak egy olyan nagy hazafit, akit még nem irtak el előlem. Pedig darabom csak arról szól, hogy a kisszerű körülmények közé kényszerített, elnyomott Piti Lajosok annyira elfogadják elnyomóik világrendszerét, hogy még váratlanul beköszöntő szabadságukkal sem tudnak mit kezdeni. Abszurd tétel ez? Talán nem silányítja és nyomorítja el az embereket a piti élet — amelyet nem ok nélkül példáznak ebben a darabban a lakásvizonyok? Talán nem torzítja el az egyéniséget az ellenőrzés nélküli hatalom és a teljes alávetettség? Nincs-e valóságos összefüggés a nyárspolgári tenyészet és az olyan anyagi-erkölcsi kiszolgáltatottság között, amelyben eleve értelmetlennek látszik minden lázadás? Darabom realiztikus parabola volt — a kritikusok óvatosabb része csak azért nevezte ki abszurdnak, mert

el akarta háritani mondanivalójának időszerűségét; más része pedig mindent abszurdnak nevez, ami nem tapad naturálisan a társadalmi vagy inkább társasági élet bevett, elfogadott és irodalomból is jól ismert külsőségeihez. Szerintem viszont mérhetetlenül abszurdabbak az olyan darabok, amelyekben például múlt századi matematikusok magyarázzák a közönségnek tételeiket a színen, tábla segítségével; vagy szintén múlt századi államférfiak eljátsszák a „Ha a nagymamának kerekei volnának, omnibusz lenne” című társasjátékot.

3.

A tragikomédia valóságos folyamatot visz a színre, mégpedig végső következményeiben: tehát nem kerülheti el a groteszk helyzeteket és jellemeket, amelyek a világ megfejthető képtelenségeit meghökkentő szemléletességgel tárják a néző elé. A meghökkentés tehát nem cél, hanem eszköz annak megmutatására, hogy természetesnek és szükségszerűnek látszó világunk tele van tarthatatlan, természetellenes beidegzettségekkel. „Még a legkisebb cselekvést, a látszólag egyszerűt is / Bizalmatlanul figyeljétek! Vizsgáljátok meg, szükségszerű-e, / Különösképpen, ami megszokott!” — írja Brecht, a meghökkentés egyik nagymestere. De már Csehov is gyakran élt a groteszk meghökkentés eszközével: például a döntő pillanatban fegyverével mellétrafaló. Ványa bácsi esetében tehetetlenségéről rántja le a leplet. Csakhogy a csehovi dramaturgiában a groteszk, komikus tragikum naturálisan ábrázolt lélektani-társadalmi folyamatok eredményeképpen, fokozatosan bontakozik ki. A modern tragikomédiákat pedig az jellemzi, hogy a játék alapfeltétele egy szélsőségesen groteszk situáció, és a művészi sikert az biztosítja, ha e situáció elég termékeny a világ ellentmondásainak befogadására, és az író elég könyörtelen ahhoz, hogy levonja a situáció összes következményeit. Ha nincs a situáció és következményei mögött szimbolikus értékű, sokértelmű valóság, akkor a mű csakugyan abszurd lesz. De ha például egy Güllen nevezetű tönkrement városkába megérkezik a pénzt megszemélyesítő, de azért a városhoz kapcsolódó, egyéni életrajzzal ellátott öreg hölgy, akkor már a pénz és a morál valóságos, kapitalizmusra jellemző viszonylatairól kaphatunk mulatságosan kétségbeejtő képet. A mai drámaírónak nincs szüksége arra, hogy a bujkáló ésszerűtlenségeket Csehov módján, fokról fokra hámozza ki a „természetes” élet lepleiből; az ésszerűtlenségek nyíltan hevernek előttünk, a hangsúlyt a következmények minél töményebb és összefüggőbb levonására toldott át.

4.

Igazából csak a tragikomédiára érvényes Dürrenmatt általánosnak szánt tétele, amely szerint „egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be”. A tragikomédia nevetése ugyanis nem okoz megkönnyebbülést, mert nemcsak a rossz és az embertelen esik áldozatául, hanem az ezzel elválaszthatatlanul összebonyolódott humánus is. Éppen ezért itt a jó bukása sem emel fel, mert a rosszal és embertelennel összevegyülve, tehát bemocskolva tűnik le a színről (mint a *Tangó* hamleti fiatalemberé), vagy éppen a színen marad, mint Havel *Leiratj*ának jó szándékú, de tutyimutyi hivataligazgatója. A tragikomédiák előadását végigkísérő nevetésből szükségképpen hiányzik a derű. Nevetnünk kell azon a fordulatos és következetes cselekménybonyolításon, amellyel Peter Karvaš generális államrezonból üldözőbe veszi és kiirtja a kopaszokat, mivel „elegendő akad belőlük ahhoz, hogy bűnösök legyenek, viszont kevés ahhoz, hogy védekezni tudjanak” (*A nagy paróka*). Maga a generális kicsinyes, nevetéses, szellemi színvonala fagypontra alatta van, ráadásul maga is kopasz. Ilyen ostoba csak akkor lehet egy hatalom, ha világtörténelmileg már lejárt; csakugyan mulatságos, hogy úgy viselkedik, mintha volna még jövője; ámde mosolyunk diadalmas élet letompítja és kicsorbitja, hogy még élhet időszerűtlen hatalmával, és a legjobbak belepusztulnak a komédiába.

5.

Mindazonáltal a tragikomédia sem nélkülözheti az optimizmust. Bizalmával fokozott mértékben fordul a nézőtér felé, azt reméli, hogy a borzongások és nevetések segítségével a közönség

szétválasztja azt, ami a világot jelentő deszkán és főként magában a világban olyan áttekinthetetlenül bonyolódott össze. A rossz vagy felemás végletek között, a negativitás mozgásterével szemben a tragikomédia írója a nézőben akarja kialakítani a pozitív pólust: a tiltakozást és az önvádat. Ezt a hatást persze nehezebb érvényesíteni, mint a tragédia vagy a komédia katarzisait. A tragikomédiák ellen a nézők rendszerint mozgásba hozzák önvédelmi apparátusukat: nem akarják felismerni saját, különbejáratú „kis stabilizációjukat”, és ezért gyakran mindent elkövetnek, hogy csak a szomszédjukra vonatkoztassák vagy egyáltalán meg se értsék a darabot. Ezt a saját bőrömön is tapasztaltam. Nemcsak arra a már említett bűvészműtatványra gondolok, amelynek segítségével abszurdá várázoltak bizonyos realitásokat; még gyakoribb eljárás, hogy jobb célokra hivatott energiákkal félremagyarázzák a kiindulópontul szolgáló parabolisztikus szituációt. „Hordók” című darabom például azt akarta ábrázolni, hogyan örli meg még a legértékesebb embert is az értelmiség jelentős részére oly jellemző szellemi defetizmus és eleve védekező alapállás. Álmélkodva tapasztaltam, hogy némelyek, akik nyilván beletörődtek már saját elidegenedett hordólétükbe, ez ellen írott darabomból a hordó lét abszolút mindenhatóságának védelmezését olvasták ki. Íme egy valóságos tragikomédiái szituáció: a kritikus kidugja fejét magaválasztotta komfortos hordójából, és alaposan letol engem, amiért a hordóba bújást elkerülhetetlenek tartom, holott éppen azért írtam a darabot, hogy — legalábbis morálisan — szétzúzzam a hordóját. Mégsem bosszantottak az ilyen félreértések: az ember akkor kezd önvédelmi manőverezésbe, ha megszokott nyugalma támadás éri.

6.

A tragikomédia — kiváltképpen parabolisztikus formájában — több intellektuális előfeltételből indul ki, mint a többi színpadi műfaj. Ez persze nem jelenti azt, hogy a mai írók intellektuálisabbak a régi nagyoknál. Csakhogy ma már egyre kevésbé ágyazhatók a gondolatok hagyományos (mondai, történelmi vagy akár szokványos értelemben társadalmi) cselekvéssorba. Antigoné történetében egy egész nép nézett szembe alapvető morális-intellektuális problematikájával. Még a felfokozottan intellektuális Hamlet tragédiája is belefért egy meglehetősen szokványos udvari történetbe. Ma azonban olyan információtömeg, olyan történésáradat zúdul nyakunkba napról napra, és olyan bonyolult világról ad hírt, hogy maguk az események egyre ritkábban válnak lényeges tartalmak hordozóivá. (Kivételek persze akadnak, mint például a Kennedy-gyilkosság imént vázolt cselekménysora.) A parabolisztikus forma arra való, hogy bizonyos történéseket intellektuálisan általánosítsa. Még Brecht *Kurázi mamája* is, a „szabályszerű” konkrét cselekménysor ellenére, parabolisztikus értelmet kap, a szellemi tartalom nem bűvik meg az epizódokban, ellenkezőleg, az epizódok hangsúlyozottan csak e tartalom hordozására szolgálnak. Ez a folyamat Brecht halála után még tovább fokozódott. Mintha a szerzőknek mesterségesen létrehozott „kísérleti” világra volna szükségük, olyan maguk választotta körülményekre, amelyekben a cselekmények még véletlenül sem zavarják az eszmék mozgását. Ez a folyamat kapcsolatban van azzal a társadalmi fejlődéssel, amelynek eredményeképpen — legalábbis Európában és Amerikában — a morális-intellektuális problémák mind határozottabban nyomulnak előtérbe még a létfenntartás alapvető szükségleteivel kapcsolatos problémákhoz képest is.

Az irodalomnak — és ezen belül a drámának — az intellektualizálódása időszerűvé teszi a gondolat és a művészet viszonyának vizsgálatát. Gyakran találkozhatunk ugyanis azzal a laikus vélekedéssel, amely szerint csak azt a műalkotást nevezhetjük intellektuálisnak, amely filozófiailag (vagy tudományosan) is újat alkot. Ennek a követelménynek azonban alighanem csak Goethe felel meg. Az intellektuális művész nem új gondolati rendszereket dolgoz ki, hanem azt mutatja be érzékletesen, hogy egy korszak társadalmi-morális-intellektuális problémái hogyan válnak döntésre kényszerített emberek létkérdéseivé, hogyan emelik fel vagy sújtják le a velük szembe kerülőket. Ilyenkor nemcsak a hős végkonklúziója számít, és nem is az író — esetleg hőisével ellentétes — következtetései, hanem elsősorban az, hogy milyen úton-módon, milyen vargabetűkkel, milyen erkölcsi-gondolati töltéssel, milyen *szinten* jutott el a hős — és az író — ezekhez a végkonklúziókhöz.

Ezeket a — kétségkívül nem túl eredeti — gondolatokat Hermann István bírálata váltotta ki belőlem: a *Színház* című lapban keresetlen naivitással összefoglalta a *Hordók* főhősének végső

„filozófiáját”, és *ebből* következtetett a darab szellemi színvonalára. De hiszen így még a Hamletet is szét lehetne zúzni: milyen szellemi színvonala lehet egy intellektuális műnek, amelynek főhőse szakadatlanul azon töpreng, hogy szavahihető-e apjának szelleme? — Elnézést ezért a semmivel sem igazolható, szerénytelen párhuzamért: csak annak megvilágítására szolgált, hogy milyen tájékozatlanság uralkodik a legegyszerűbb drámaelméleti kérdésekben is.

7.

Ezek után nem árulok el nagy titkot, ha megvallom: tragikomédia iránt érzett elméleti vonzalmamat mérhetetlenül felfokozták a darabjaimat ért bírálatok. Ezzel máris — készséggel — elismertem, hogy elméleteim részben öngazolási kényszerből születtek. Ebben megegyezem az összes olyan íróval, aki szükségét érezte annak, hogy teóriával is foglalkozzék. Az önző indíték azonban nem vet feltétlenül rossz fényt magára a teóriára: hiszen az író — sokszor nem egészen tudatosan — részben teóriák alapján ír, tehát nemcsak elméleteit használja művei védelmére, hanem megfordítva: műveivel is — akarva-akaratlanul, sikerrel-sikerületlenül — teóriáit védi. Mindazonáltal álszemérmes korunkban illetlenségnek számít, ha valaki írásait — kiváltképpen elvi alapon! — védeni akarja. Ha mamánkat, modorunkat, tudományos vagy politikai elképzeléseinket támadják, esetleg még vitázhatunk, de művészeti alkotásainkért inkább barátainkat állítjuk sorompóba. Mivel sejtelmem sincs arról, hogy mi ennek az illemszabálynak az értelme, nem is tisztelem túlzottan. Lehetséges persze, hogy elvi védekezésem helytálló, darabjaim azonban mégis rosszak (annak ellenére, hogy némely kritikusok is rossz véleménnyel vannak róluk); erre az esetre azzal vigasztalom magam, hogy védekezésem így sem volt hiábavaló, mert közben talán egy-két gondolattal közelebb jutottam szakmám megértéséhez.