



## Abszurd dráma magyar módra

### I.

MIHÁLYI GÁBOR

### *Kísérletek és eredmények*

– Mi mindig mindenről elkésünk – írta Ady, s ezúttal az abszurd dráma irányzata is akkor kezd meghonosodni hazai dráma-irodalmunkban, amikor ez a polgárhök-kentő avantgardizmus már majd mindenütt elvesztette újszerűségéből adódó izgalmaságát.

Az abszurd drámák szerzői, mint ismeretes, nagyjából egy időben, de egymástól függetlenül jelentkeztek Párizs színpadain 1953–54 körül. Előbb a kísérletezni vágyó zsebszínházakat, stúdiószínházakat hódították meg, majd a hatvanas évek derekára már a Comédie Française is megnyitotta kapuját az új irányzat kanonizált képviselői, elsősorban Ionesco előtt. Az abszurd dráma elnevezés nem az irányzat művelőitől ered, hanem Martin Esslintől, aki az abszurd drámáról írt munkájában elsőnek kísérlete meg összefoglalni ennek az irodalmi irányzatnak a jegyeit.

Martin Esslin az abszurd dráma filozófiai gyökereit az egzisztencializmusban kereste, s nem is lehet tagadni, hogy van bizonyos, akár tudott, akár nem tudott rokonság az egzisztencialista nézetek és a legalábbis a nyugati világban művelt abszurd drámák eszmerendszere között. A szocialista országokban keletkezett abszurd drámák az egzisztencializmus két következtetését vitték át – az egyik az ember és világának elidegenedését, a másik a világ abszurditását tanúsítja. Mégsem lehet azonban azt állítani, hogy a szocialista országokban keletkezett abszurd drámákat az egzisztencialista filozófia jelentősebb mértékben befolyásolta volna. Mrożek, Havel groteszk komédiáiban – hogy külföldi példákat idézzek – az említett két jelenség is erőteljes társadalmi színezetet kap, azonban az ábrázolási mód elvontsága ellenére sem veszíti el történetiségét, adott társadalmi struktúrákhoz fűződő kapcsolatát. Meggyőződésünk, hogy az elidegenedésnek és az abszurditásnak ez a történeti, társadalmi szemlélete – még ha első hallásra meglepőnek is tetszik – a marxizmus hatására vezethető vissza. Csak arra szeretnék utalni, hogy a marxizmus több évtizedes uralkodó helyzete következtében Kelet-Európában még azoknak a tudatát, gondolkodásmódját is átalakította,

akik egyáltalában nem vallják magukat marxistáknak.

A társadalmi helyzetnek és a szemléletnek ebből a különbségből vezetném le, hogy amíg az abszurd drámák nyugaton élő képviselői magában az emberben is kételkednek, az elidegenedést és az abszurditást az emberi lét eleve elrendelt és feloldhatatlan, örök szituációjának tekintik, addig a mi íróink kritikája mindenekelőtt a jogosan kifogásolható társadalmi jelenségek bírálata tekinteli feladatának. A társadalmi fejlődésnek olyan torzulásait pellengérezik ki, amelyek történelmi produktumok, tehát – Brecht szavaival élve – megváltoztathatók, leküzdhetőek. A szembeállításnak ez a sémája természetesen csak tendenciákat jelelhet, s nem zárja ki, hogy itt is, ott is ne akadnának e koncepciónak ellentmondó kivételek. A szembeállítást óvatosabban megfogalmazva azt mondhatnánk, hogy a nyugati abszurd drámákban a filozófiai gondolat dominál, s többnyire csak közvetve tartalmaznak társadalmi, politikai bírálatot, míg a szocialista országok abszurd drámái közvetlen érdeklődésüket a társadalmi, politikai témák felé fordítják.

Az azonosság, hasonlóság az abszurd dráma nyugati és keleti irányzata közt mindenekelőtt formai jegyekben mutatkozik meg. Az ábrázolási módszer itt is, ott is az, hogy a néző kezdetben egy képtelen, abszurd helyzettel találja magát szemben, s csak a helyzet kibontása, magyarázata során érti meg, hogy ez a látszólagos abszurdítás a lét vagy a társadalom nagyon is valószínűségeire, képtelenségeire világít rá, s ezzel a látszólagos értelmetlenség értelmessé válik. Az abszurd dráma annál hatásosabb, minél nagyobb a távolság a kiinduló helyzet abszurditása és a megoldás magyarázata között, s természetesen minél meggyőzőbb, frappánsabb az ellentmondás megoldása.

#### **Demitizálás**

Közös jegye az abszurd drámáknak a demitizálás igénye. Az abszurd drámák a valóságot nem közvetlenül tükrözik, hanem a valóságot helyettesítő, ködösítő, megha-

misító mítoszok, legendák leleplezését tekintik feladatuknak. A mítoszok leleplezésének eszköze nem a mítosz és a valóság összevetése, hanem a mítoszparódia. Így például Beckett *Godot*-ja a megváltás mítoszána a paródiája. (Godot a soha el nem érkező megváltó, s a megváltás fogalma itt nemcsak vallási vonatkozásban értendő.) A mítoszok fogalmát is a lehető legszélesebben kell értelmeznünk, a mítoszparódia korunk még le nem leplezett, mítoszként fel nem ismert hitvallásait veszi célba, a régi görög és keresztény mítoszok már csak utalásként, mint analógiák kerülnek szóba. A mítoszparódiák inkább csak rájátszanak a régi mítoszokra, így jelzik, hogy napjaink érvényesnek tetsző hiteli ugyanolyan mítoszok, mint a már mítoszként felismert, s ezzel érvényüket veszített régi hitek.

A szocialista országokban keletkezett abszurd drámák többségét a néptől elidegenedett hatalom és az ezzel a hatalommal köntendő kompromisszum lehetősége, szűk-ségessége foglalkoztatja – gondoljunk Mrožek olyan komédiáira, mint a *Rendőrség*, *Károly*, *Strip-tease*, *Tangó* vagy Havel két világszerte bemutatott burleszkjére, a *Kerti ünnepélyre* és a *Leiratra* – amelyek mind a hatalom teremtette mítoszokat és a hatalom mitikus szörnyeivel kompromisszumot kereső kisember szélmalomharcát parodizálják. Már-már meghökkentő monotóniával térnek vissza ehhez a témához, s ez tulajdonképpen nem is olyan meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy a már nem egészen fiatal szerzők csontjaiban még mindig ott él a fasizmus éveinek a rettenete, a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság nyomasztó élményének emléke. S azt sem feledhetjük, hogy valamennyien már felnőtt fejjel élték át az ötvenes évek törvényszerűségeinek félelmekkel terhes korszakát. Ez egyben azt is tanúsítja, hogy az abszurd drámák megjelenése a szocialista országokban nem tekinthető pusztán nyugatról importált divatjelenségnek, létrejöttük közvetlen okait a szocialista társadalom demokratikus fejlődését megzavaró torzulásokban kell keresni.

## Mészöly és Sarkadi

Az első abszurd drámák Magyarországon Mészöly Miklós nevéhez fűződnek. A francia műveltségű író az ötvenes évek végén – tehát nagyjából egy időben az abszurd drámák induló hullámával – írta két abszurd tragikomédiáját, a késői Ionescót idéző *Az ablakmosó*t és a *Bunkert*. (Az utóbbi megjelent a Magvető Almanach-jában, 1965-ben). Idehaza mindkét darabot értetlenség fogadta. Magyarországon mindössze *Az ablakmosó* talált színpadra, Miskolcon (bemutató: 1963. III. 15.) s itt is csak néhányszor játszották. Nyomtatásban máig is csak a pécsi Jelenkor 1963-as évfolyamának egyik számában olvasható. Mészöly abszurd komédiáinak külföldön valamivel szerencsésebb sorsa volt, a darabok Lengyelországban és Nyugat-Németországban is színpadra kerültek. *Az ablakmosó* Augsburgban (bemutató: 1966. XI.) és a *Bunker* Ludowy Nowa Hutában (bemutató: 1967. VIII.)

Mészöly Miklós elmondta nekem, hogy e két darab írása idején még nem ismerte sem Beckett, sem Ionesco munkáit. Beckett, Ionesco, Adamov is egymástól függetlenül indultak el konvergáló útjukra. Mészöly groteszkjei egyébként is a késői, a lírikus ihletésű Ionesco darabjaival állíthatók párhuzamba, amelyek akkoriban még csak megszületőben voltak.

Mészöly Miklós az ember boldogságát megrontó fasiszta hatalom manipulációival és militarista erőszakosságával szemben csak a magánélet tiszta bensőségét tudta szembeállítani, s ugyanakkor ennek a visszavonulásnak, bezárkózásnak az eredménytelenségét, tehetetlenségét is be kellett valania. Kár, hogy az elvont ábrázolásmód következtében egyenlőségjelletté kötötte össze mindenféle hatalom természetét. Az avantgardista próbálkozások lírai-tragikus-groteszk hangvétele, az áttételesen kifejezett, bonyolult, s nem teljesen meggyőző szimbolikába csomagolt mondanivaló a szélesebb közönség előtt is elzárta a darabok útját. A sikertelenség elvette Mészöly kedvét a további próbálkozástól, pedig ezek a darabok mai szemmel olvasva – ha nem is jobbak, aligha

rosszabbak Eörsi és Görgey Budapesten is előadásra méltított komédiáinál. (Persze kevésbé mulatságosak.) A drámai hagyományainkat ápoló Irodalmi Színpad feladata volna e két darab bemutatása. (Ha aktualitásuk nem is múlt el, félreértésből ellenzékiek minősíthető élüket azóta lecsiszolta az idő.)

Gondolom, szegény Sarkadi Imre nem is sejtette, hogy az 1960-ban írt, realista-pszichológiai drámának szánt *Oszlopos Simeon*ját a kritika valaha abszurd drámának fogja minősíteni. Pedig a mindennapi realitásból az álom nyomasztó révületébe torkolló színmű legalábbis ábrázolási technikájában meglepő hasonlóságokat mutat a mai angol dráma legjelentősebb alakjának tekintett Harold Pinter darabjaival. A mélybe zuhanást választó Kis János morális széthullása, a büdös és koszos takarítónő, Vinczéné groteszkül démonira növesztett alakja, a cselekmény motiválatlanul, hihetetlennek tetsző fordulatai mind az álom logikájában kapnak igazi értelmet. Különös mű az *Oszlopos Simeon*. Az értelmes közösségi világból számkivetett festő történetében Sarkadi az alexandriai szent mítoszának modern változatával figyelmeztet az illúzióvesztés, a nihil mélybehúzó csábításának szörnyű lehetőségére; azt példázza, hogy az elidegenedés veszélyétől fenyegetett világban, ahol széthullanak az összetartó emberi kapcsolatok, Vinczéné ördögi gonoszsága ül diadalt.

Az *Oszlopos Simeon*nak évekig (bemutató 1967. I. 6.) kellett várnia, amíg a Madách Színházban kitűnő szereposztásban, de igen kedvezőtlen külső körülmények között színpadra kerülhetett. A darab bemutatását végül is közéletünk normalizálódása tette lehetővé, amikor is megszűnt eretnek közlésnek számítani annak beismerése, hogy a sztálini törvénytelenések lelepleződése, majd pedig az 1956-os év eseményei szocializmushoz vonzó értelemiségünk körében kiábrándulást, válságot idéztek elő. Az első előadott abszurd dráma nálunk is Beckett *Godot*-ja volt, a Thália Színház-beli előadás viharmentes fogadtatása (bemutató: 1965. X.) megnyugtatta az aggályoskodó kedélyeket.

### *Örkény, Görgy, Eörsi*

Az abszurd dráma számára a polgárjogot végül is Örkény István vívta ki a *Tóték* sikerével (bemutató: 1967. II.). Hozzá tartozik hazai színpadi irodalmunk összképéhez, hogy Örkény István abszurd komédiája kisregénynek íródott, s csak a Thália Színház főrendezőjének, Kazimir Károlynak a kérésére dolgozta át a színpad számára. (Kazimir Károly elévülhetetlen érdeme marad, hogy színházában honosságot szerzett a hagyományostól eltérő új színpadi formáknak.)

A *Tóték* a hazai abszurd dráma irányzatának kiemelkedő alkotása – bár egyesek szerint műfaja nem abszurd, hanem színpadi groteszk. Mércé és példa lett. Burleszk elemeket sem megvető humora megneveteti a közönséget, amely így cukorba csomagolva az igazság keserű piruláit is hajlandó elfogadni, sőt a félelmetesbe torkolló drámai kifejeletet is tudomásul veszi. A groteszk jegyében a humor és a félelmetes kellő egyensúlyba kerül, egyik sem nyeli el a másikat. Az egymással szembe állított alakok: az elnyomó hatalmat megszemélyesítő őrnagy örülségében nevetségesen kisszerű és mégis ijesztően félelmetes, míg a kisember szimbóluma, a nagyra nőtt Tót viszont, ha gyámoltalan tetetlensége következtében nevetségessé is válik, mégsem veszi el együttérzésünket, sajnálatunkat. Örkény István tudja, hogy együttérzésünket kiérdemlő, a népet, a kisembert jelképező hős nélkül nem jöhet létre a félelmetes élménye. Ha az üldözött, elnyomott nem érdemli ki részvétünket, sajnálatunkat, sőt örülünk bukásának, eltűnik az aggodalomtól származó félelem élménye, s már csak a nevetés marad.

Az abszurd dráma hazai elterjedésének történetéhez tartozik a Művelődésügyi Minisztérium 1967-es pályázata, amely színpadra segítette két fiatal szerző abszurd komédiáját, Görgy Gábor *Rokokó háborúját* és Eörsi István *Sírkő és kakaóját*. (Thália, 1968. I.) A *Rokokó háború* kaposvári bemutatóját (1967. IV.) sajnos nem követte pesti premier, ebben azonban szere-

pet játszhatott az is, hogy időközben elszült a szerző az előzőnél frappánsabb, szellemesebb új komédiája, a *Komámasszony, hol a stukker?* – amelyet az új iránt fogékony Thália Színház hamar műsorára is tűzött. (1968. II.) De nincs olyan bőség épkezláb új magyar darabokban, hogy a *Rokokó háború* ne érdemelne meg egy pesti bemutatót. Különösen akkor, ha a *tragikus bohózatnak* nevezett darab tragikus mozzanata, a népellenes hatalom önkényébe beletörődő szégyenletes kompromisszum problémája az új rendezés során erősebb hangsúlyt kapna.

A tragikus, félelmetes mozzanatot hiányolnánk a *Komámasszony, hol a stukker?*-ből is. Igaz, ezt a darabját Görgy komédiának szánta. A kabarék, vidám színpadok hagyományait követő burleszk komédia valóban rendkívül mulatságos, a kiinduló alapötlet pedig korunk egy lényeges tapasztalatát, a hatalommal való visszaélést sűríti egy hallatlanul humoros képbe, s a felvonultatott öt figura groteszk, karikírozott alakjában Görgynek sikerült megformálnia a hazai fasizmus mitológiájának néhány jellegzetes típusát. Az ötös minden tagja azonban egyformán ellenszenves, s ezzel az író és a néző is kívül kerül a bűvös körön. Az a látszat keletkezik, mintha mi magunk (író és közönsége) kívül állva, nevető hatodikként szemlélnétek ötüket marakodását a revolverért, mintha nem állnánk a valóságban a kör közepén. Azonkívül számunkra egyáltalában nem lehet közömbös, hogy kinek a kezébe kerül a revolver. Nagy kár, hogy Görgy végül is elkerülte komédiájának tragikus mélységek felé nyíló lehetőségeit. Jól mulatunk a nagyszerű karikatúrákon, a szellemes dialógusokon, de minthogy egyik figura sorsát sem tudjuk magunkénak érezni, elmarad a színházi élmény lényege, az érzelmeket felkavaró, megtisztító katarzis, inkább csak tudjuk, mintsem érezzük, hogy de nostra res agitur.

Görgy nemrég bemutatott két egyfelvonásos (Thália Stúdió, 1969. II.) visszalépés a biztatóan indult szerzői pályán. Az abszurd komédiák természetéhez tartozik, hogy egyetlen ötletre épülnek, de

mint ahogy a viccben, a színházban sem jó, ha előre tudjuk a poént (mint a *Népfürdőben*), vagy ha semmiféle poén sincs (mint a *Hírnök jöben*). A két egyfelvonásos gondolatokban sem tud újat hozni.

Eörsi István eretnek gondolatokkal kacérkodó abszurd komédiája, a *Sírkő és kakaó* is a néptől idegen vagy elidegenült hatalom mai természetrajzához szolgáltatt adalékokat. A hatalom megtestesítőjével, a mitikusra növesztett Öregasszonnyal Eörsi az e hatalom ellen lázadó, ezt tehetetlenségéből, gyávaságából mégis kiszolgáló kispolgárt állítja szembe. Eörsi a maga kispolgárait, a Piti-házaspárt legalább úgy gyűlöli, megveti, mint a Dürrenmatt öreg hölgyére emlékeztető Öregasszony figuráját. Így megint csak az történik, hogy a komédia során egyforma mértékben elidegenülünk a szembenálló pólusok mind-egyik tagjától. Ennek következtében a küzdelem kimenetele megint csak érdektelenné válik számunkra. Mindegy lesz a nézőnek, sikerül-e Pitiéknek eltenni láb alól az Öregasszonyt, vagy pedig ők esnek áldozatul gonosz szállásadójuknak. Görgy és Eörsi túlságosan is következetesen alkalmazzák a brechti elidegenítés effektusát. Brecht a maga gyakorlatában, hirdetett nézeteivel ellentétben végül is egyetlen jelentős darabjában sem kapcsolta ki a beleélés, az azonosulás lehetőségét. Minden darabjának van olyan hőse, akiben hibái ellenére is önmagunkra kell ismernünk, a brechti távolfartás a gyakorlatban nem jelent közömbös-séget az elénk állított konfliktus kimenetele iránt. Még Beckett vagy Ionesco groteszk antihőseiben is magunkra kell ismernünk.

Eörsi újabb komédiája, a *Hordók* gondolatilag problematikusabb, formailag, technikailag megoldatlanabb, mint a *Sírkő és kakaó* volt. Ám – ez a színházi világ paradoxonja – a *Hordók* mégis jelentős előrelépés Eörsi drámaírói pályáján. A fiatal költő és esszéíró első drámaírói jelentkezését még tartózkodás, bizalmatlanság fogadta. A *Sírkő és kakaó* csak a Thália Színház kísérleti színpadát érte el, itt is mindössze tízegynéhány alkalommal került előadásra, gyakorlatilag a barátok és a szakma szűk

köre számára, s nyomtatásban sem jelent meg. A Pesti Színház (1968. X.) nagybárá fiatalokból álló közönsége kedvezően fogadta a *Hordókat*, s ezúttal a lapok kritikái is megértőbbnek mutatkoztak. Eörsi elérte, hogy elismerjék mint színpadi szerzőt.

### *Egy utólagos előzmény*

A magyar abszurd dráma történetének utólagos előzménye Déry Tibor *Az óriáscsecsemője*. (Erről alább Eörsi István a győri „bemutató” alkalmából részletesebben ír.) Előzménye, mert a francia szürrealisták és a német expresszionisták móratorát, ábrázolási módszereit követő, elgyűjtő komédia 1926-ban született. A darab azonban kéziratban maradt, s így Barta Sándor, Remenyik Zsigmond és mások ez időben és e hangnemben írt, majd feledésbe merült műveihez hasonlóan, nem hatott drámairódmunk fejlődésére. Déry *Az óriáscsecsemőjét* az abszurd drámák hazai sikere galvanizálta utóéletre (1967-ben megjelent a Kortársban, majd a Magvető kiadásában; idén már egy győri amatőr társulat is megpróbálta előadni). Az emberi élet vitatható értelmességének ez a burleszk volta ellenére is keserű parabolája azonban csak akkor támadhat fel fönixként hamvaiból, ha rátalál arra a rendezőre, aki a színpadon ki tudja majd bontani a komédia általános és mához szóló üzenetét.

Ebből a korántsem teljes történeti áttekintésből is kitetszhet, hogy a lengyel és a cseh példákhoz hasonlóan, a hazai abszurd drámák szerzői is minduntalan ugyanahhoz a témához térnek vissza: a hatalom és a néptől elidegenedett hatalommal köthető kompromisszum problémájához. Az abszurd komédiák a cselekményet többnyire a hazai fasizmus konkrét viszonyai közé helyezik (Tóték, Hordók), néha a vietnami háború problémakörére utalnak (Rokokó háború). Nem kell különösebb éleslátás annak felismeréséhez, hogy e darabok bírálatának éle a szocialista fejlődés torzulásait is érinti. Az analógiáknak ez a hangsúlyozása azt a látszatot keltheti, mintha egyenlőségjelet tennének fasizmus és szocializmus közé – a szűkkeblű kritika kimondva

vagy félig kimondva, de ezen az alapon támadja a hazai abszurd drámákat, s vitatja el bírálatuk jogosultságát. Holott, ha jóhiszeműek vagyunk, látnunk kell, hogy Örkény, Eörsi, Görgy a hatalommal való visszaélésnek olyan megnyilvánulásait támadják, amelyek távol állnak a szocializmus eszméjétől. Az, hogy ezek a művek megíródtak, színpadra kerültek, jelzi társadalmi és kulturális életünk egészséges fejlődését. E művek megszületése, szinte rögeszmés visszatérésük a hatalom problematikájához viszont azt is mutatja, milyen mély sebet ütött, mennyire traumaként él még ma is a hatalomnak a személyi kultusz korszakában tapasztalt torzulása.