

# Hétezerszáznegyven-nyolc

A párizsi Huchette-színházban 1957. február 16-a óta megszakítás nélkül játsszák Ionesco két vígjátékát, *A kopasz énekesnő-t* és *A lecké-t*. En a hétezerszáznegyvennyolcadik előadást láttam; de minthogy 1969-ben és 1972-ben is tanúja lehettem a produkciónak, jelen voltam hozzávetőleges becslésem szerint a négyezerszáznyolcvannegyedik és az ötezerszáznyolcvannegyedik előadáson is. A színészek nyilván élemedettek és némi életuntak lettek a bemutató óta, jó néhányszor ki is cserélődtek, jómagam is három szereposztásban élveztem a műveket, de az előadás stílusát és az általa kiváltott élményt azonosnak érzem.

E szívósság közvetlen, felületi oka nyilvánvaló; a rendezőt nem kellett leváltani az évek folyamán és a játékba bekapcsolódó új színészekre pontosan meghatározott feladat várt. Minthogy a szerepek bábszerűek, vagyis a személyes tulajdonságok lefaragásával valamiféle jelképes általánosságot tesztítenek meg, az eleve ilyen célból kiválasztott színészek zökkenés- és változásmentesen illeszkedhetnek bele az előadás másod-

percről másodpercre kipróbált, szigorúan rögzített és beidegzett folyamatába.

Ezzel azonban csak az előadás stabilitását lehet megmagyarázni, a művészi hatás állandóságát semmiképpen sem. Igaz: *A kopasz énekesnő* ma már nem ébreszt felháborodást és botrányt, mint 1950-ben, a darab ősbemutatóján, amikor a közönség polgárián tisztességesebb része egy valódi, törlémszett tarfejű dalnoknőt várt a pénzéért, és amikor ez elmaradt, becsapottnak érezte magát; a Ionesco-színház azóta intézményé vált, ahová legtöbbször szórakozni járnak, biztosra mennek és nem is csalódnak. Ez az állapot már a hatvanas évek elején beállt és csak tartalmi okokkal magyarázható: ezek a hagyományos megítélés szerint formalista és léha darabok olyan élményeket hozoznak, amelyeket az új és új nemzedékek a saját tapasztalataikra vonatkoztathatnak. Az elsőnek játszott darab, melynek alapötletét és fontos szövegrészeit, sőt dialógustechnikáját is egy angol nyelvű könyv bornírt példamondatai ihlették, szellemesen és látványosan gúnyolja ki az úgynevezett

társas együttlétek ürességét; ezen túl azonban, minthogy a gúny a nyelvi közege keresztül érvényesül, érintkezési formáink tartalmatlanságára is fény derül. Szavaink és beszédfordulataink semmitmondó általánosságának egyszerre oka és következménye az, hogy az emberek, akikbe ezeket a fordulatokat csecsemőkoruktól beleverik, egyre-másra elvesztik személyes tulajdonságaikat és felcserélhetők lesznek (akárcsak a darabok színészei). Az elszemélytelenedésnek, az emberek behelyettesíthetőségének témája Kafka óta irodalmi közkinés, ahogy közkinés volt a múlt századi francia és orosz irodalomban a könyörtelenül törtető, nagyraihivatott és züllésnek kitett fiatalember is. De míg a Julien Sorelek és Raszkolnyikovok személyiségtúltengésben szenvedtek, Ionesco Smithjei és Martinjai az ellenkező kór megtestesülései. Ha valamely irodalmi téma közkinésé válik, akkor csak tehetségtelen alkotók esetében kell epigonizmusra vagy plágiumra gyanakodnunk; az élet szilárd és tartós tényei készítetik a művészeket arra, hogy saíát vérmésékle-tüknek és szemléletüknek megfelelően ők is szedjenek a közös tából.

Ionesco *A kopasz énekesnőben* a maga mulatságosan kétségbeesett módján a nyárspolgári élet kereteit veszi célba, azt állítja, hogy ezek a keretek nem is töltethetők ki értelmesen: *A lecké-ben*, ebben a többértelmű, parabolisz-

tikus játékban még sokkal tovább megy: nevelési tragikomédiát nyújt, mely rávilágít a férfi-nő viszonyban és általában a hatalmi pozícióban rejlő agresszivitás vészjós lehetőségeire is. Fejlődésdrama ez, mely formai szempontból meglepően teljesíti a szocialista realizmus követelményeit: a szereplők — a világirodalom legtöbb komédiájától eltérően — olyan lelki átalakuláson mennek át, melynek állomásai racionálisan indokoltak és jó kivehetők. A gátlásos professzorhoz beállít egy naiv, de önbizalomtól duzzadó lány azzal a kéréssel, hogy készítse őt elő a „totális doktorátusra”. Amikor azonban kiderül, hogy a tanuló csak összeadni tud (azt persze fantasztikusan), de kivonni egyáltalán nem, a tanár pozíciójánál, vagyis: a lány tudatlanságánál fogva fölénybe kerül. A lány összeroppan, fájni kezd a foga, csak erre tud figyelni, és amikor a tanár, végső diadala előérzetétől áthatva, rátér a legvésezebb területre, a filológiára, tanítványa ellenállás nélkül adja meg magát sorsának. A „kés” szó és a kés valósága közt elenyészik a különbség és a tanár hatalmi és férfiúi pozíciója csúcsán ledöfi a lányt, aki szinte beledől a késbe. Erre a „fejlődés”-re persze, kétes fényt vet, hogy ez aznap már a negyvenhatodik eset, a folyamatok állandóan ugyanúgy játszódnak le, kalapálás hangjaival kezdődik, így

is fejeződik be, a darab végén már tudjuk, hogy nyilván tanítványának holttestét szegezi ládába a professzor, és már csöngetnek is újra, minden kezdődik előlről. Ez a visszatérés, mely *A kopasz énekesnő*-t is jellemzi (csak hogy itt egy másik házaspár mondja el a darab végén a kezdetben már halott nyelvtani példamondatokat) nem pusztán írói lelemény; azt jelzi, hogy magában az életben reprodukálódnak újra meg újra a torz viszonylatok, kiürült formák.

Ionesco zsebszínháza azért válhatott intézménnyé Párizsban, mert a szerző az abszurd keretekbe lényegbevágó (és fölöttébb általánosított) tapasztalati anyagot vitt, mely szívósan beagyazódott létfeltételeinkbe. A formák, a konvenciók, a konformitás parancsuralma, az alávetettek állandóan újratermelődő kiszolgáltatottsága tág és szívós lehetőséget teremt mindenki számára ahhoz, hogy időszerűnek érezze ezeket a műveket. Ezek a közhely talajából sarjadtak, de minthogy maga az előadás is közhellyé vált, az a tréfas helyzet alakult ki, hogy a produkciónak közhelyként — vagyis meghatározott várakozásokat szigorúan beteljesítve — kell helytállnia. Igazi bravúr, hogy helyt is áll.

Eöri H. H. H.