

# SZÖNYEGEN AZ ABSZURD DRÁMA

Egy londoni tanácskozás margójára

Az abszurd dráma vége?

A kihívó kérdőjel a címül-cégérül használt mondat végén nyilvánvalóan provokál. Különösen akkor, ha egy az abszurd drámáról rendezett nemzetközi tanácskozás programján, plakátján olvasható. Szabadon – és lényegesen didaktikusabban – persze úgy is fogalmazhatnám a Londonban megrendezett „Weekend szeminárium” címét: Véget ért-e az abszurd dráma korszaka? Valamivel emelkedettebb, fentebb stílusban: Az abszurd dráma alkonya. A lényegen a fogalmazás mit sem változtat. A Színházkritikusok Nemzetközi Szövetségének angol tagozata és a londoni Young Vic színház (a tavalyi, Kortársunk-e még Shakespeare? című nyilvános vita sikerén felbuzdulva) az idén is a színházi világ egyik középponti vitakérdését, drámatörténeti és műsorpolitikai problémáját, a kortársi dráma világtérképének és ábrázolásmódjának kulcsproblémáját tűzte ki vitára.

Valóban – vége?

Az elmúlás szomorú dolog, és még egy irányzat haláláról is kínos beszélni, különösen akkor, ha a kezdeményezők még köztünk vannak, és ki tudja, nem holnap írják-e meg a minden eddigitt felülmúló, nagy művet. De tény, hogy az abszurd drámáról rendezett tanácskozáson jelen lévő és abban aktív részt vállaló Ionesco maga is megvalótlotta – tíz éve nem írt drámát. És még akik nem is tették le a tollat, mint Samuel Beckett vagy Harold Pinter, fő műveiket azok is még az ötvenes, hatvanas években tették le az asztalra. Ez a jelenség önmagában magyarázza a tanácskozás témáját, azt a kialakult, de ugyanakkor ma is vitatott megállapítást, amely szerint az abszurd dráma irányzatának korszaka lényegében lezárult. De alighanem érdektelen lett volna egy *tegnapi* irányzat vitája, ha a világ s a jelenlévők nem értettek volna egyet abban, hogy az irányzat kiválóságainak fő művei – a *Godot-ra várva*, *A játszma vége*, *A kopasz énekesnő*, *A rinceosz* –, elnyerve a klasszikusok rangját, immár halhatatlanokká lettek.

Az abszurd dráma névadója, Martin Esslin, dramaturg és esztéta, a bevezető plenáris ülés elnökeként utalt saját, 1961-ben megjelent s azóta mindenütt alapvető drámatörténeti és dramaturgiai kézikönyvvé lett kötetére, amelynek – mint mondotta – beigazolódtott a legveszélyesebb fogyatékosága. A szerző ugyanis olyan címet választott tanulmányai élére, hogy aki (csak) azt ismeri, az is könnyen elhitheti magával: most már tudja a lényegét, tehát voltaképpen el sem kell olvasnia azt, ami a cím után következik. Mellesleg a „keresztapa” még azt is elismerte, hogy az abszurd dráma elnevezésnél talán lehetett volna szerencsésebbet, kifejezőbbet is találni. De a név végül is rajta ragadt a „gyereken”, s az irányzat vagy iskola immáron visszavonhatatlanul ezen a néven vonult be az egyetemes dráma- és színháztörténetbe.

A szakma gyakorlata, az európai-amerikai közvélemény nem is igazolta egészen Esslin ironikus önkritikáját. Hiszen az abszurd dráma mint esztétikai gyűjtőfogalom az elmúlt negyedszázad alatt nemcsak bekerült a szakmai köznyelvbe és a tankönyvekbe, de mindenki számára elfogadott, közkeletű és közérthető terminológiává is lett. Hallatára ma már a francia Ionesco és a lengyel Joseph Szajna, az algéri Lamice El Amari vagy

a szovjet Tatyjana Proszkurnyikova lényegében ugyanarra a drámai vonulatra gondolnak: Alfred Jarry 1896-os *Űbű királyától*, Ionesco korszakhatárt jelző *Kopasz énekesnőtől* a legújabb, posztmodern abszurdokig. Arra az egyenes választ igénylő kérdésre, hogy vajon valóban véget ért-e ez a Beckettet és Arrabalt, Pintert és a magyar Korniss Mihályt is felölelő abszurd drámai vonulat, s ha igen, hogyan és miért vált folytathatatlanná a klasszikussá lett polgárpukkasztó úttörők kezdeményezése az ismert tények ellenére sem könnyű egyértelmű választ adni. De talán nem is szükséges. Marin Sorescu, román drámaíró fel is hívta a jelenlévőket: határozzák meg pontosan és cáfolhatatlanul az abszurd szemlélet és dráma kezdetét, akkor ő sem riad vissza attól, hogy a vonulat végét meghatározza vagy megjósolja. Az igazság az, hogy a világ megértésének nehézségeivel és kudarcával naponta szembenéző drámaírók és kritikusok aligha remélhették, hogy amire egy nemzedék élete is rövidnek bizonyult, azt ők a tanácskozás néhány órájában eldöntik.

Az abszurd szemináriumot szervező angol Della Couling, az Independent cikkírója sem a lélekharang meghúzására kérte fel a műfaj alkotóit és illetékeit – Ionescótól Sorescuig és Martin Esslintől Michael Billingtonig –, hanem „csak” nyílt eszmecsere. Ha nem így lett volna, bizonyára alapvetően más képet mutat a meghívottak összetétele. Így csak azt mondhatjuk, nagy kár, hogy a jeles meghívottak közül többen, köztük Mrozek és Heinar Müller is, az utolsó pillanatban lemondtak a részvételt. Hiszen a nagy nevek szereplése az ilyenfajta nyilvános, beléptíjias tanácskozásokon kétszeresen is elengedhetetlen. Már tavaly bebizonyosodott, hogy a Young Vic színházban szervezett „kulturális Hyde parkba” a közönség két okból vált bérletet: az első a meghívottakkal való személyes találkozás esélye, a második – a saját vélemény kifejtésére kapott egyszeri lehetőség.

Londonban könnyen hagyománnyá gyökeresedik, ami egyszer bevált. A második nyilvános szemináriumra a legtöbben már elővételben megváltották a bérletet. A közönség eleve számolt azzal a tudósító munkáját nehezítő, gátló körülménnyel is, hogy mivel a tanácskozás nagyobb része párhuzamos szekció-keretekben zajlik, választania kell a témák és az előadók között. Nem hagyhatom szó nélkül, hogy a változó, soros elnökek egyetlenegyszer sem kellett harapófogóval vagy elkoptatott, trükkös sémákkal („Kezdje rögtön a második!”) előcsalogatni a szót a résztvevőkből. Tanárok és diákok, hivatásos és amatőr kritikusok két napon át szinte égtek a vágytól, hogy kérdezhessenek és az értő közönség körében elmondhassák a maguk – nem mindig megalapozott – véleményét.

Akárcsak a szeminárium átfogó címe, az egyes részviták kiinduló gondolata is többnyire provokatív volt, vagy legalábbis vitára csábító, alig lefordítható paradoxon. Az angolok, nemhiába a hírlapi lead-ek mesterei, a viták tematikájának meghatározására is zavarba ejtő címeket választottak. Isten volna a világot igazgató, legfőbb Órásmester? Jobb-e az anarchia a szocializmusnál? Felejtük-e el lidérces álmainkat? A nonsense – a vicc halála. Férfiúi összeesküvésnek tekinthető-e (mármint női szemmel) az abszurd dráma logikája? Az örület mint a bölcsesség legmagasabb rendű formája. S amikor már mindezt megvitattuk – ha kimeríteni a témákat nem is lehetett –, napirendre került a tanácskozás ugyancsak kérdés formájában megfogalmazott, ám nem kevésbé provokatív összegezése, amely azt tudakolta, hogy vajon van-e jövő, s valóban abszurd-e?

Martin Esslin személyes hangú bevezető előadásában elmesélte a hallgatóságának, hogy tizenkét-tizenhárom éves kisfiú korában a motorbicikli kormányára telepedett légy okozta neki az első filozófiaí fejtevést. Vajon hogyan lehet képes a pár napos életre kárhoztatott, apró állat a haladás eme saját erőit messze meghaladó lehetőségének felismerésére? És vajon milyen kísérletek által juthat előbbre a létben korlátozott ember a végtelen világ megismerésében? Annak idején, amikor ifjan ráébredt, hogy a vallás sem magyarázat, csak a világ megérthetlenségének tünete, az ismeretlen és felfoghatatlan

befogadásának szomjúsága közelítette őt pályaválasztáskor a megfejtésre sikeresen vállalkozó művészetekhez. Azután sokkal később, már a BBC munkatársaként, Párizsban, a Théâtre des Noctambules-ben, Ionesco és Adamov darabjai láttán fedezte fel azt, hogy a világ megérthetlenségével így is lehet szembesülni. És a szembesülésnek ezt a sajátos, művészileg kikristályosodott módszerét nevezte el abszurd drámának.

#### Az elefánt és az egér, avagy a közös nevező

Esslin is, Ionesco is hangsúlyozták, hogy az, amit a hatvanas évek óta másokkal együtt abszurd drámának neveznek, nem mozgalom és nem klub, nem is párt, és a legkevésbé sem művészi összeesküvés, mint ahogyan sokan vélik. Csupán tömör, leíró utalás a dolgok, illetve a művek egy csoportjára. Közös nevező, de mint ilyen, esztétikai szempontból nem éppen veszélytelen. Hiszen az elefánt is, az egér is – emlős állatok. Eszerint Beckett és Genet abszurd drámájában is kevesebb a közös elem, mint a meghatározó különbség. A színházi konvenciók megváltoztatása, a technikai újítás az abszurd drámák családjába sorolt művek nyilvánvaló, közös attribútuma, mégis érvényt biztosít az Esslin bevezette kategóriának. Alkalmazásából természetesen nem következik a művészetek nem létező, lineáris fejlődésének igazolása. Hiszen egyetlen kategória sem jelentheti kollektíven és automatikusan a megelőző túlszárnyalását. De kategóriák nélkül mégis nehezebb lenne eligazodni a művek és művészetek útvesztőjében.

#### Haszontalan, de nélkülözhetetlen

Ha más mondja, talán megorrol rá, de cyranói iróniával, Ionesco maga tehetette közhírré, hogy az abszurd valójában nem az ő nemzedékével kezdődik. Hiszen a világ drámairodalmának az a fele, amely a tragikumot nem választotta el a komikumtól, Shakespeare óta mindig is abszurd volt. Sőt, tovább hátrálva az időben, abszurdnak tekinthető mindaz, ami Oidipusszal történik. Ionesco példákkal igyekezett igazolni, hogy abszurdítások halmaza a régmúlt és a tegnap történelme is.

Ezzel a gondolattal a jelenlevők közül egyedül Eörsi István szállt szembe hozzászólásában. Hangsúlyozta, hogy legalábbis visszamenőleg, értelmezni lehet a történelmet, s megmagyarázható az is, hogy miféle valóságos erők és hatalmak ütközései, harcai, győzelmei, vereségei és kompromisszumai alakították a történelem menetét. Más kérdés, hogy a jövő nem látható előre, mert túl sok, javarészt előre nem felmérhető, nem megismerhető tényező ütközése is befolyásolja az események alakulását. Azonban visszamenőleg még ezek a konfliktusok is racionálisan magyarázhatóvá, következményeikkel együtt indokolhatóvá válnak. Az egyes ember, a maga sajátos érdekei, etikai álláspontja által vezérelve nem is igen teheti meg, hogy ne foglaljon állást a kor vitás kérdéseiben s ne igyekezzék a vélt igazság pártjára állni, annak győzelméért küzdeni.

Ákárcsak hajdan a „parttalan realizmus” elmélete, ebben a vitában már-már megkísértette a jelenlevőket a „parttalan abszurd” víziója is. Ezt azonban végül is Ionesco maga kerüli el: életművéről és kortársairól szólva arra a következtetésre jut, hogy a második világháború után az alkotó ember megváltozott látásmódját elkerülhetetlenül meghatározta a valóság felismert abszurditása. Ennek kifejezésére a realista, polgári színház alkalmatlannak bizonyult. A házasságtöréssel, pénzzel foglalkozó köznapi té-

mák és a megideologizált hazugságok ellen lázadva született az embernek a világban, a tragikus térben való létét felmutató drámairodalom. A gyökereitől elmetszett, pszichológia nélküli, szimbólum értékű bábfiguráknak az a költői színháza, amit *utólag* abszurdnak kereszteltek. És aminek jelentését állítólag a világot megkérdőjelező drámatípus klasszikusa maga sem képes teljes mélységében megfejteni.

Bölcsesség és kacérság keveredik az előadó Ionesco szerénységében. A terem lenyűgözve hallgatja a szemmel láthatóan megfáradt, de saját szavai által újra meg újra tűzbe hozott komédiást, aki előadásának summázataként végül is megkérdőjelezi magát a vitát is. Mondván – ő maga sem tud rá válaszolni, hogy van-e jövője az abszurd színháznak, s egyáltalán a színháznak... De azt tudja, hogy a *haszontalan*, azaz haszon nélkül való művészet is *nélkülözhetetlen* az emberiség számára.

Nélkülözhetetlen, mert szükség van rá, hogy a művészek folyamatosan megkérdőjelezzék a világot. S ha a művek nem is jutnak el a válaszhoz, a kérdéseket – az emberiség érdekében – sürgősen és folyamatosan fel kell tenni. Szót emelni a létet fenyegető veszedelmek ellen. A színház csak jelzéseket küldhet az emberiség poklából, és számolni kell azzal, hogy az emberek többsége még ezt sem képes, még ezt sem akarja meghallani. Mégis, évezredek tapasztalata bizonyítja, hogy ideológiák jönnek-mennek, de a művek megmaradnak. Ebben rejlik a realizmus abszurditása, és az abszurd realitása is – hangsúlyozta, most már emelt hangon, a terem odaadó, szinte rajongó figyelmétől kísérve az előadóként megfiatalodó Ionesco.

A drámai kifejezésnek az abszurdok által kifejlesztett eszközeit ma már szinte minden író használja – figyelmeztetett Martin Esslin –, de maguk az úttörők folyamatosan megújítják metaforakészletüket és a szemünk láttára új szabályok kristályosodnak ki az irányzat, a műfaj keretén belül. Ionesco maga is azt hangsúlyozta, hogy életművének nem minden darabja követi a modellteremtésnek a *Székek* írásakor alkalmazott, kialakult módszerét. Ami állandó, ami nem változik, az az ember világban való létének kutatása, s a tér tragikus voltából következően ennek a létnek az abszurditása.

A racionalizmus és irracionálizmus ütköztetésekor is többféle nézet fogalmazódott meg a konferencián. Valójában már a barlanglakó ember felismerte az őt fenyegető ismeretlen hatalmát – fejtegette az algiri Lamice El Amari –, és altamirai rajzaiban tapasztalatait felnagyítva fordul ellene. De vajon legyőzhető-e kifejezés által az ismeretlen? Bertolt Brecht, akinél kritikusabban kevesen látták és ábrázolták a környező világot, íróként, de főként teoretikusként azt vallotta, hogy a társadalom problémái megoldhatók. Az abszurd dráma ezzel szemben mindezek megoldhatatlanságáról szól. Más kérdés, hogy Brecht (több felszólaló szerint) túlságosan jó költő volt a maga korlátozó elméleteinek a befogadására, s így nem egy, főként korai művében maga haladta meg eszméi optimizmusát.

Az abszurd dráma forradalmisága éppen a megelőző világmagyarázatok és stílusok megtagadásában rejlik. Lélektani tanulmányként is érdekes volt, ahogy a megfáradt, hallgatva szinte közönyösnek tűnő idős Ionesco tűzbe jött, amikor akadtak, akik tagadták az abszurd dráma forradalmiságát. Cáfolatában azzal érvelt, hogy ahogy a romantika forradalmi volt a klasszicizmus ellenében, hasonlóképpen forradalmi az a dráma, (mármint az abszurd), amelynek hősei merőben másként fejezik ki magukat – egy másfajta univerzumban. Mert más lett a drámatechnika, a forma és akció nélküli színház struktúrája, és eltér a korábban beválttól a tények, tettek motivációja is. A közlésben az abszurd változatlanul fontos szerepet enged a nyelvnek, de már nem tekinti a dráma legfőbb kifejezési eszközének. Hiszen az abszurd színház, lényegét tekintve, a képzetek színháza, amelyben a látvány, a zene, a mozgás és az atmoszféra együtt töltik be a szavakon túli kifejezőeszközök elengedhetetlen szerepét. Nem véletlen – figyelmeztettek a vitában többen is –, hogy Beckett egyre kevesebb szóval írja darabjait. Igaz, hogy a

hallgatás, a csend kifejezőeszköz-funkcióját már Csehov is felfedezte, de az abszurd színházban megnőtt a szövegen túli közlések szerepe. Az abszurd drámák színpadán a lélegzet is lehet sajátos, fontos közlés – vetette közbe egy norvég színikritikus –, sőt drámaalkotó tényező a közönség által létrehozott atmoszféra, a nézőtérén megfogalmazódó meditáció szellemi közege is.

#### Lidérces álmok, lidérces valóság

Mi lenne a világgal, ha nem lennének lidércnyomásos álmaink? Ha nem őriznénk meg őket, s ha nem szembesülnénk velük? – tette fel a kérdést Joseph Szajna, lengyel rendező, író és képzőművész, akinek világlátása éppen Holocaust-víziói által termékenyítette meg a lengyel színházat. – Csakhogy én nemcsak meglátom, de értelmezem, sőt, Franz Kafka nyomdokain járva teremtem is a lidércálmokat. Saját képzeletem tartományából kerítem az eszközöket ahhoz, hogy a tapasztalatból szimbólum, metafora legyen. Enélkül mindaz, amit a színpadra állítok, csak illusztráció maradna. Az én színházzséményem nem realista és nem is szürrealista, az én álmom nem a pszichoanalízis terméke. Számomra a belső teremtőerő, a kreativitás az eszköz egy új művészi valóság létrehozására. Alkotói célom, hogy az a lidérc-álom, amit a magam eszközeivel, képzőművészként megtervezek, rendezőként megszervezek, egy saját álmaiból építkező, autonóm személyiség kifejeződése, új művészi minőség legyen. Az emberiségre nehezedő lidércnyomás természetesen nem lehet azonos magával az álommal. Az egyiket a történelem, a másikat a lélektan elemzi. És nemcsak a múlt, a jövő is létrehozta a realitásokon alapuló irreális fenyegetettség érzetét.

Nem mi teremtettük az abszurd drámát – ismételte meg Marin Sorescu. – A mi nemzedékünk beleszületett az élet kimeríthetetlen, szörnyű valóságába, megértette, hogy e valóságnak minden mozzanata a lét centrumába kerülhet, de felismerte, hogy a komputer-korszakban a krízisek azok, amelyek ezt a létet meghatározzák. Az abszurd drámák szerzője – maga is tragikus hős. De vajon kit érdekelné egy olyan darab, amelyben a szerző sírva fakad a függöny előtt, és addig zokog, amíg a függönyt le nem eresztik? Lehet, hogy ez a színpadi megjelenés először részvétet ébreszthet, de előbb-utóbb valószínűleg kitörne a nézőtérén a nevetés. Katartikus hatást csak az a sors és az a megjelenített álom ébreszthet, amely tükrö a többi emberének, amely egyedi, de ugyanakkor lehetővé teszi, hogy a néző is felismerje benne önmagát. Dante Poklától Franz Kafka Kastélyáig, Szajna Replikájáig sorolták a felszólalók azokat a műveket, amelyek mind áttételes módon fejezik ki a való világ irracionálisát, az abszurd álmok realitását.

Az álom és az álomfejtés dramaturgiai közelítéséhez fűzte hozzá a maga professzionális gondolatait a konferencia freudi utakon járó pszichoanalitikus vendége, David Stafford-Clark. Ő a színházértő nézők indulataival kérte, követelte az emberiség lidércálmainak megőrzését és kifejezését, de ugyanakkor óva intett az álmok és a víziók összemosásától, s arra figyelmeztetett, hogy a valódi, éjszakai lidércálmok még a szabad asszociációs, kanonizált módszer segítségével is csak az orvos, a lélekgyógyász számára megfejtethetők. Ugyanakkor a költészet az, ami képessé teszi az illanó álmait fel sem fogó, gyorsan felejtő ember számára a kifejezést, az álom által inspirált víziók rögzítését, dramatizálását, méghozzá oly módon, hogy az mások által is felfoghatóvá, megoszthatóvá, katartikus hatásúvá válják. Ennyiben – a katartikus hatás okozta megkönnyebbülés révén – jelenthet az ember és az emberiség egyéni és kollektív lidércálmainak művészi, színpadi kifejezése – terápiát.

Ha ünneprontó akarnék lenni, azt mondanám, a záróülés címe abszurdabb volt még az abszurd drámáknál is. Hiszen a világ különböző tájáról érkezett kritikusok, akik már előzőleg többféle – igenlő és tagadó – választ adtak az abszurd dráma jövőjét firtató kérdésekre, abban is megegyeztek, hogy a jövő megítélését okosabb az előre tekintő történészekre és a tényekből következtető, könnyen tévedő futurologusokra hagyni.

De azért a záróülésen Martin Esslin mégiscsak vitába szállt a kiinduló, szerinte némi bizalmatlanságot kifejező (és ébresztő) kérdésfeltevéssel. Hiszen mára már nemcsak az vált irodalmi és színháztörténeti bizonyossággá, hogy a görög dráma, Shakespeare és Ibsen változatlanul él, de az is, hogy az abszurd dráma irányzata elég sok és elég jelentős alkotást hozott létre ahhoz, hogy beletartozzék az egyetemes drámairodalom fejlődésvonalába. És ami halhatatlan, az nem halt meg, annak nincs és nem is lehet vége.

Az sem szokatlan, ami az abszurd drámával történt. Hogy ami születésekor radikálisan új, sokkoló és inkonvencionális volt, az húsz-harminc év után általánosan elfogadottá lett, klasszicizálódott. Azzal senki sem szállt vitába, amit Alan Drury, angol drámaíró és dramaturg állított, hogy a „domesztikálódott” abszurd dráma fokozatosan levette hajmeresztő, örült vonásait, és „a tigrisből lassanként macska lett”. Kevésbé evidens és jóval vitathatóbb az ebből levont következtetés, amely szerint – elsikkadt a lényeg s maradtak a részletek, a módszertani, ábrázolásbeli külsőségek. A veszélytelenné lett tendencia társadalmi integrálását bizonyítja többek szerint, hogy ma már a tévé is világszerte probléma nélkül műsorra tűzi, közvetíti a legkülönbözőbb abszurd drámákat. Igaz, Marin Sorescu szerint hazájában csak a tabu szűnt meg, az abszurd dráma tilalma és bojkottja, megbélyegzése továbbra is fennmaradt. És valljuk be őszintén – erről Mihályi Gábor a tanácskozáson részletesen szolt –, nálunk is csak lassan, nagy akadályokat leküzdve kerültek sorra, többnyire megkésve az abszurd dráma klasszikus alkotásai.

Mire a módszer, az abszurdok által kialakított színházi nyelv a drámatechnika fővonalába került, a korábban berzenkedő, értetlen és türelmetlen nagyközönség is elfogadta. Legalábbis az európai színházi közönségnek az a része, amelynek már nem okoz különösebb gondot maguknak a műveknek a megértése. Az a néző, aki naponta új extrém helyzeteket él meg, végül is tudomásul vette, hogy a logika magából a valóságból is eltűnt. Így azután, mint az olasz Mario Moretti kifejtette, fokozatosan hozzászokott ahhoz, hogy az abszurd valóság kifejezése egy új, a logikát kiszorító színpadi nyelvet igényel.

De elmondható-e ez minden ország minden színházának közönségéről? Nyilvánvalóan nem. Mert az a néző, akit túlságosan sokáig kényeztetett s minden szellemi erőfeszítéstől megkímélt a polgári bulvár-színház, aki megszokta, hogy még Hamlet örületét is megszipítve, romantikusan tárják elé, az még ma sem talál kulcsot az abszurd drámák lényegéhez, és változatlanul eltéved az illogikusan következő részletekben, az elvont figurák megfoghatatlan konfliktusai között. Saját tapasztalatból is tudjuk, hogy az ily módon zavarba ejtett néző lázad, ösztönösen tiltakozik. A belga Jan Fabre, avantgarde rendező és színházteremtő, még azt is bevallotta hozzászólásában: előfordul, hogy ő maga is csak utólag, később érti meg saját színházát. A közönség figyelmének irányítása, a játékba való fokozatos bevonása valójában nem megalkuvás, hanem a nézők meggyőzésének és meghódításának útja. Ehhez kapcsolódott a szovjet Tatyjana Proszkurnyikova, amikor szóvá tette, hogy a közönségre nem figyelő rendezők közönye gátat állíthat a megértés elé. Jean Vilar színházával és más példákkal bizonyította, hogy az igazán jó előadások több ponton és több szinten kapcsolódhatnak a közönség különböző rétegeihez.

Az igazi színházcsináló – mint erre Joseph Szajna utalt – mindenkor protestáló is.

Ha a szavak elvesztek és érvényüket veszítették, akkor a művésznek a tények felmutatásával kell kiállnia az igazság mellett. Ezt a célt szolgálja az az általa létrehozott organikus színház, amely a maga vizualitásával, az emberi szenvedés kifejezésével mindig és mindent képes kommunikációs hidat verni a színpad és a nézőtér közé. „Még nincs itt az ideje, hogy csak virágokat fessek” – vallotta –, „mert ma többet és fontosabbat kell cselekednem, hogy megőrizhessem a színházba, a művészetbe vetett hitemet.”

S hogy végül abszurd dolog-e ilyen szenvedéllyel, ilyen sok szólamban s kitartóan vitatkozni az abszurdról? Martin Esslinnel együtt magam is azt éreztem, hogy semmiképpen sem. Mert ha szigorúan, akár drámatörténeti szempontból vizsgáljuk – egy klasszikusokat termő korszak idézése szakmai közönség körében semmiképpen nem lehet haszontalan. De ha messzebbre nézünk, a Beckett és Ionesco műveiben megfogalmazott végső üzenetre: az ismeretlennel való szembenézésre, a vallási vigaszt visszavonó szigorúságra, az elkerülhetetlen halál tudomásulvételére igenis szüksége van az embernek, az emberiségnek. Mert ahogy a tanácskozás is sugallta: a lét végső, tragikus kérdéseivel való szembenézés – az abszurd dráma optimizmusa. Ionescót és Beckettet zárszavában Esslin ahhoz a szülőhöz hasonlította, aki egy szép napon megmondja gyermekének, hogy Téliapó nem létezik. A reakció erre lehet tiltakozás, csalódás, sőt sirás is, de mégis ez a felnőtté válás kezdete.

S ha a művekről, a művészetről elmondható, hogy nem hasznos, de nélkülözhetetlen, hiszem, hogy a felnőtté válást segítő vitákat is ez a közös meggyőződés élteti.

FÖLDES ANNA



Salvador Dalí: Calderón-illusztráció  
(A Nemzeti Galéria Dalí-kiállításának anyagából)