

séri a kötet novelláit, s amely magában hordozza a már említett kettősséget: felzengő csend; és kövessük nyomon megjelenését csupán egyetlen novellán belül: „Gregor úgy érezte, akkora csend támadt, mint még soha. A csend most teltebben zengett. A lányra nézett, majd félrehajtott fejfel fülelt. Másképp zengett a csend, mint fél órával ezelőtt, amikor ott feküdt egyedül a gerincen, közelebből zengett és határozottabban...” „Mindketten érezték, hogy a zavar lassan Gregorba költözik át. Csend lett, üres és mozdulatlan...” „Katarina körül sebesen lüktetni kezdett a csend.” „A csend hangjai erősebbek voltak a vihar dübörgésénél.” „Amikor Törpe elment, olyan csend lett, amilyent egész reggel nem tapasztalt. Zengése nőttön-nőtt, és összeolvadt az élet utolsó órájának neszeivel.” (Fekete orchidea) A szövegeken nagy teret kapnak a mikrorészletek, az apró mozzanatok költői kivetítései is.

A természeti jelenségek mellett az égitestek mozgása követi a belső történéseket: „A csillagok az égen megremegetek. Beljük nézett és ezt gondolta: mindegyik fénylő pont egy-egy hatalmas égitest, egy-egy nap, és mindegyik nap körül bolygók és holdak keringenek, és minden égitest továbbiakat tart egyensúlyban, és mind vágatnak, rettenetes gyorsasággal az űrben, melynek se vége, se hossza, és mind felett ismeretlen törvények uralkodnak, és ezekbe az eseményekbe vagyunk kapcsolva mi is, és mindebben helye és jelentősége van Katarina halálának és az én megismételhetetlen sorsomnak. Most is keletkeznek és tűnnek el világok, keringenek lobogó csillagképek, zuhannak le meteorok körkörös pályájukról, süvitenek üstökösök ezeréves útjukon, és újra megállnak valahol. Mind foglyai vagyunk a mérhetetlennek és a végtelennek, az idő csak elképzelés, a tér már csak jelkép, nyugtalanságom tükörképe a békének és Katarina halála a kozmikus születés lüktetése. Mert nem tűnhet le, nem rejtőzhet el semmi.” (Fekete orchidea)

Edvard Kocbek ezzel sajátos dimenziókba állította az embert. Az őt körülvevő természet és a világmindenség viszonylatába, amely egyszerre mutatja fel parányiságát és nagyságát. Írói módszerét koordinátarendszerben lehetne ábrázolni legtalálébban: egyrészt az egyéni problémák felmutatásával jut el általános tapasztalatokig, másrészt a földi jelenségektől jut el planetáris szférákba, a kettő metszéspontján pedig a világ átérésének kozmikus tapasztalata csúcson sodik ki. Ez teszi írásművészetét időtlenné, pillanatnyi érdekek felett állóvá.

TOLDI Éva

## SÉMA ÉS ELLENSÉMA

Václav Havel: *Largo desolato*. Öt színmű. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989

Amikor Martin Esslin *The Theatre of the Absurd* című könyvét a második kiadásra átdolgozta és kibővítette, három kelet-európai szerzőt vett fel a kötetbe: Mrožeket, Rožewiczet és Havelt. Az 1936-ban született Havel ebben az 1968-as kiadásban a kötetben tárgyalt legfiatalabb drámaíró volt. Esslin az író két művét említi (egy-két oldalas elemzés formájában), a *Kerti ünnepélyt* és *A leiratot*. Hogy a fiatal cseh író miképpen került

bele a Beckett, Ionesco, Genet által fémjelzett abszurd dráma előkelő névsorába, nehéz volna kinyomozni. Az mindenestre tény, hogy a két Esslin által ismert mű a 63-as és a 65-ös prágai ősbemutatót követően rövidesen angolul is megjelent, s a Divadlo na Zábradli amerikai vendéjátéka során elnyerte az Off-Broadway Obie-díját. Akkor még a magyar színház és kiadói politika is gyorsan reagált, hiszen a *Kerti ünnepélyt* a Katona József Színház 1965-ben, *A leiratot* a Nemzeti, valamint a miskolci színház felolvasószínpada a következő két évben műsorára tűzte. Az utóbbi darab 1967-ben egy antológiában, Havel harmadik ifjúkori drámája, *A figyelemösszpontosítás csökkent lehetősége* 1969-ben a Nagy Világban megjelent. Aztán húsz év szünet következett, nemcsak a magyarországi publicitás terén, hanem Havel hazai sorsában is – 89 őszéig tiltott szerző volt Csehszlovákiában.

Havel tizenkét színművéből a *Largo desolato* című válogatás ötöt közöl, az író három alkotói korszakának mindegyikéből hozva példát. A két – előbb már említett – korai darab mellett szerepel a gyűjteményben Havelnek a hetvenes évek közepén írott három vanékes egyfelvonásosából kettő: az *Audiencia* és a *Vernisszász*, továbbá a nyolcvanas évek terméséből az évtized derekán született címadó színmű, a *Largo desolato*. A három korszak Havel pályáján inkább tematikus szempontból különíthető el, az írói módszerben és ábrázolásmódban nemigen válnak el egymástól a különböző évtizedekben született darabok. Ezek a művek – s most e kötet öt színművéről szólok – a szocialistának nevezett kelet-európai társadalmak hétköznapijairól szólnak. Az ezeket a hétköznapiakat átítató politika patológiájáról, a közvetlen emberi kapcsolatokat behálózó hatalmi és erkölcsi anomáliákról. Ez a társadalomrajz (legyen szó akár egyetlen szereplőről vagy szereppárról) az alakoknak többnyire ezt a politikai és morális aspektusát veszi figyelembe, erre az összetevőre redukálódik a haveli drámaivág.

Ha a *Kerti ünnepélytől* a *leiraton* át a *Largo desolato*ig terjedő darabokat elemezzük, arra az eredményre jutunk, hogy ezek a szövegek nem sokkal tartalmaznak többet, mint ami bennük közvetlenül, elsődleges jelentésként megmutatkozik. Amit Havel mond, az igaz, de ennek az igazságnak nincsen mélysége. Ha már az előbbieken az abszurdot emlegettem, hadd jelezzem a Havel-írásoknak ettől a drámacsoporttól meglevő távolságát. Az abszurd klasszikusai akár ontológiai kérdésekről szólnak, akár ismeretelméleti-ekről, a világ „egydimenziós” voltának ábrázolása során nem válnak maguk is egydimenziósakká, hanem megőrzik a többértelműség, a gazdagon értelmezhetőség attribútumait. Havel ezzel szemben a szocreal sematikus apológiájával szemben egy olyan elensematizmust művel, amely szemléletében és világmépében közelíthetne az abszurd drámák csoportjához, ám íróilag, a megformálás szempontjából nem nagyon tud a közvetlen közlésnél mélyebbre hatolni, s így esztétikájában nem több egy etikailag méltányolható ellensematizmusnál.

Írásainak ezzel a vonásával Václav Havel is tisztában van. *Távkihallgatás* című interjúkötetében írja, hogy „ezek a darabok jelentős mértékben jelszerűek, jelképszerűek, sematikusak”. Majd drámáíróként a következőképpen jellemzi önmagát: „a magam szűkreszabott poétikájának keretein belül talán eredeti módon tudok írni, de ha olyan feladattal kerülnék szembe, ami akárcsak egy kicsit is eltér ettől a poétikától, valószínűleg csúfos kudarcot vallanék.” Ez a szűkösség és korlátozottság azt jelenti, hogy Havel színművei voltaképpen *világnélküliek*, amin azt értem, hogy élettelen, sémákra redukált

szövegek ezek, melyeknek hitelük és morális jelentőségük elvitathatatlan, ám esztétikai jelentőségük nem számottevő. A politikai szerepvállalással összefüggő művészi megítélés ma sem sokban különbözik az előző korszakétól. Csak az előjel változott. Az ellenzéki tevékenységet az állampárt az írói munkásság területén is büntette, ma pedig a hatalomra jutott ellenzékit íróként is általános elismerés övezi. Politikát és művészetet azonban szét kell választani (ami csak itt Kelet-Európában jelent külön feladatot), s az utóbbit is *szakkérdésnek* kell tekinteni.

Az *Audiencia* és a *Vermisszázs* önéletrajzi ihletésű egyfelvonásosaiban látható a legvilágosabban, hogy Havel a direkt közlésben otthonos. A mindkét darabban szerepeltetett írói alteregó csupán arra szolgál, hogy katalizátora legyen a másik, a társadalmi átlagot, a hatalomba való betagozódást képviselő félnek. Egyetlen mikrohelyzet a bemutatása a cél a sörmester ajánlattételében (hogy Vaněk írja meg önmagáról a jelentéseket), a baráti házaspár lakásavatójában, s a trilógia itt nem szereplő harmadik darabjában is, ahol egy petíció megfogalmazása illetve aláírása a tét. Az életrajzi elemek jelenléte azonban – a *Largo desolato*hoz hasonlóan – nem hoz létre új minőséget. Az egyedi tények nem válnak általánosítható tartalmak kiindulópontjává. A korai művekben még a *fikció* uralkodik, ám a darabok szerkezetét akkor (is) csak mechanikus eszközök teszik egybetartozóvá. A *Kerti ünnepe*ly inkoherenciáját *A leírásban* a redundancia egységesítő módszere váltja fel. A történések ezekben az egész estés darabokban nem nyerne belső motivációt, vagy csak (ellen)sematikus. Ebből a szempontból az egyfelvonásosok mikrohelyzetei nagyobb drámai erővel bírnak, a végletekig redukált téma és helyzet nem kíván szerteágazó kompozíciót, az epizód értékű jelenet keretei könnyebben kijelölhetők.

Séma és ellenséma csak látszólag különböznek egymástól, lényegüket tekintve azonosak. Mondhatjuk persze, hogy maga a társadalom volt ilyen egysíkú és korlátozott, mint amilyenek Havel darabjai. Ám ugyanerről a rendszerről és ugyanerről a régióról, ennek a társadalomnak a mechanizmusairól más drámaírók is szóltak, akik túlléptek a valóság korlátain, és esztétikumukkal úgy fejezték ki azt, hogy ők maguk nem váltak korlátozottakká. Mrozek, Örkény, Sorescu drámái jelentik a mércét és példát arra, hogy milyen gazdagsággal jeleníthetők meg a csökevényes kelet-európai társadalmak. E művek árnyékában Václav Havel színművei esztétikai és dramaturgiai fogyatékoságaikkal tűnnek elő.

P. MÜLLER Péter

## S Z Í N H Á Z

### FAUST

„A *Faust*-ról beszélni annyi, mint a világ teremtéséről. Megteremteni színpadi formáját szintén egy kis világteremtés.”  
(Kosztolányi Dezső)

Lenyűgöző és egyszersmind letaglózó színház a mariboriak *Faust*ja a fiatal Tomaž Pandur (1963) rendezésében. Lenyűgöző, nemcsak mert egy kis színház, amely évekig súlyos belső gondokkal, egek között igazgatóválsággal küzdött, ötórás, csodálatos