

MROZEK SZÍNHÁZA

Gömöri György

1.

Századunk a művészetek forradalmi átalakulásának a kora. A képzőművészet és a zene után az izmusok előtörték az irodalmat és az építészetet is; utolsónak maradt a színház. Igaz, a húszas évek ebben a művészetben is újat hoztak — Piscator és Meyerhold színháza meglepte, felvillanyozta vagy felháborította a korabeli közönséget. De a színpadon végbemenő újítások főleg a rendező újításai voltak, s nem a drámaíróé. Brecht kivételével a drámaírók megrekedtek a konvencionális, jobb-rosszabb naturalista, esetleg szimbolista drámáknál. Brecht is csak a háború után lett igazán népszerű.

Az „abszurd dráma” az ötvenes években jött világra, olyan írók bábáskodtak mellette, mint Ionesco, Beckett, Adamov és Genet. (Mai művelői között Harold Pinter és az amerikai Albee nevét is meg szokták említeni.) Hírük megelőzte érett műveiket; Ionescót nem a „Rinocérosz”, hanem a jóval gyengébb „Kopasz énekesnő” tette ismertté. Az „abszurd” írók művei általában nem arattak egyértelmű sikert, de nem is váltottak ki egyhangú felháborodást. Megdöbbenés helyett megzavarták, vagy elálmosították a nézőt. S a kritikuskok minden sznobizmusára szükség volt, hogy elismerjék, mint ahogy azt Jan Kott tette a „Godot-ra várva” esetében: ez a darab szinte *zseniálisan unalmas*.

Az abszurdisták ballasztnak tartják és kivetik alkotói gyakorlatukból mindazt, ami nélkül a régi színház a drámát elképzelhetetlennek tartotta. Így például nemcsak a „hármasséget”, de olyan alapvető kategóriákat is, mint tér, idő, valószínűség, elvethetőnek, felfordíthatónak tartanak. Eljárásuk egy bizonyítatlan, de elvként elfoga-

dott tételen alapul: a világ értelmetlen. Vagy, hogy pontosabban fogalmazzunk, még ez sem egészen biztos; ami biztos, az a világ *érthetetlen-sége* (incomprehensibility). Az abszurdistákról szóló tanulmányában Corrigan ezt írja: „Ennek a mozgalomnak minden írója osztja a meggyőződést, hogy a színháznak a *mindennemű emberi cselekvés* értelmetlenségét és irracionális voltát kell kifejeznie.”¹ (Az én kiemelésem. G. Gy.)

Ionesco és Beckett színházának előzményeit, illetve a „mozgalom” őseit keresve rendszerint két névre bukkanunk. Az első Alfred Jarry, akinek „Ubu Roi” című, 1896-ban bemutatott darabja úgy viszonylik az „abszurd” szerzők színpadához, mint egy anarchista bombamerénylet a fegyveres tömegfelkeléshez. Jarry diákheccnek szánta darabját — eredetileg egy történelemtanára kigúnyolására írta —, de az olyan groteszkül-pökhendire, őszintén pimaszra és logikátlanra sikerült, hogy nyomban kihívta maga ellen a francia polgárság osztatlan felháborodását. Az „Ubu Roi” olvasva mulatságos; nem tudom, hogy hat a színpadon. Ubu, a főhős, egy véresen nevetséges, hencegő tömeggyilkos, aki mindenkit becsap, felkoncol és meggyaláz, s mindezt kedélyesen, lelki-furdalás nélkül teszi. A darab végén az áldozatokat bedobálják az „agytalanító masinába”, amelyhez örömteli himnuszt zeng a kórus. Az egész annyira nonszensz, hogy már-már van is valami értelme.

A másik előfutár, Antoine Artaud, manapság sokat idézett tanulmányát (*Le Theatre et son Double*) a húszas években írta. Artaud szerint a színháznak nem az ember társadalmi cselekvését és konfliktusait kell kifejeznie, hanem az egyén legbensőbb érzéseit, tudat alatti vágyait, sőt — álmait is. Artaud színháza úgynevezett „tisztá színház”: nem az élet illúzióját igyekszik kelteni, hanem a játék valóságosságát. A cselekménynél fontosabb a színpadról szuggérálható hangulat, a valószínűségnél a hipnózis. Néhány évvel Artaud előtt hasonló elképzeléseket vázolt fel esszéiben és próbált megvalósítani darabjaiban a lengyel Stanislaw Ignacy Witkiewicz, aki azonban — nyelvi éiszigeteltségénél fogva — biztosan nem hatott sem Artaud-ra, sem Ionescókra.

Melyek az „abszurd színpad”, vagy ahogy néha nevezik, az anti-színház legjellegzetesebb újításai? Legszembeszökőbb talán az anti-darabok logikátlansága. A színpadon látható „valóság” olyan, mint egy lidércnyomás, egy rossz álom. A „Kopasz énekesnő” szereplői úgy viselkednek, mint a csendes örültek, „A lecke” professzora értelmetlenül halandzsázó szadista-mániákus, Beckett hősei alig-emberek vagy embertorzók. A régi drámában hagyományos cselekményt itt egymásra következő érzelmi állapotok pótolják — talán ezért is írják az abszurdisták annyi egyfelvonásost. Nincsenek hősök a szó megszokott értelmében, egyének helyett típusokkal találkozunk; teljesen mindegy, hogy a „Kopasz énekesnő” hőseit Smithnek vagy Martinnak hívják, éppúgy lehetne helyettük A és B is, a figurák felcserélhetőek. A típus-emberek sémákban beszélnek: van beszélni-, de nincs *mondanivalójuk*,

¹ Robert W. Corrigan, *Theatre in the Twentieth Century*, Grove Press, New York, 1963, 11. o.

vagy legalábbis úgy tesznek, mintha nem lenne. Az abszurdista megveti a szavakat, többre tartja náluk a taglejtést és a mímet (Artaud: Kezdetben vala a Gesztus.) — Beckett egyik darabjának a címe: „Act without Words”. Martin Esslin szerint² Ionescókék lázadását ahhoz az iskolához hasonlíthatjuk, amit a filozófiában Wittgenstein kezdeményezett: a szavak jelentését, tulajdonképpeni értelmét feszegető-rájukérdező analitikus iskolához. Az „abszurd” drámaírók elpusztítják a klisékből és jelszavakból álló nyelvet, hogy a romokon új, tisztább nyelvet építhessenek. „Az abszurd színház a nyelvhez való viszonyában a legforradalmibb.”³ Írjuk még ide Ionesco tanulságos megjegyzését: „Semmi sem lep meg annyira, mint a banalitás.”⁴ A nyelvi klisékkel való leszámolást az antiszínház erényének kell tekintenünk, de némely darabok olvasásakor az az érzésünk, mintha a szerző a fürdővízzel együtt a gyereket is kiöntené — a klisékkel együtt az értelmes közlés lehetőségét.

Talán éppen ez az oka annak, hogy a világ az antidráma művelői előtt nemcsak abszurdnak és megismerhetetlennek, hanem közölhetetlennek is tűnik. Ami kevés mégis közölhető belőle, az az egyén végleges elszigeteltsége közösségtől és embertásaitól, ennek a helyzetnek a sivár tragikumuma és az emberek közötti kapcsolatok értelmetlensége, tragikomikumuma. Ez a színház üresnek és semmitmondónak tartja az érzéseket és a gondolatokat, a pszichológiát és a pszichologizálást; voltaképpen nem más, mint „egyetlen tébolyult jajkiáltás (a világ) alapvető neveltségessége ellen.”⁵ Az „abszurd színház” lényege tehát a tiltakozás, módszere és egyúttal mondandója — a paradoxon. Beckett szerint mivel az igazság az ember számára megismerhetetlen, tehát nem is létezik; Ionesco pedig bevallja: „nincs megoldás. Az egyetlen egészséges megoldás ennek a ténynek a felismerése.”⁶ Ha viszont minden hiábavaló, miért írnak mégis az „abszurd” írók? Az eszmékből teljesen kiábrándult ember alkotómunkájának pusztá ténye (hisz munkájuk újabb eszméket hozhat létre) paradoxonon alapul.

2.

Az abszurdistákkal körülbelül egyidőben vált ismertté Európaszerte Friedrich Dürrenmatt. Míg például Beckettet még legelszántabb hívei sem hasonlítgatják a nagy görög drámaírókhoz, Dürrenmattól szólván szinte önkéntelenül jár rá nyelvünk a hasonlatra: a modern világ Arisztophanésze. Az antiszínház olyan ismérvei, mint a tiltakozás és a paradox-technika, nála is fontos szerephez jutnak, de más, társadalomra irányulóbb formában. Dürrenmattot nemcsak a társadalom szűzféle módon megnyilvánuló gyávasága és hülyesége érdekli, hanem az erők, amelyek a társadalmat és benne az embereket ilyenné teszik. A svájci drámaíró nem realista a szó hagyó-

² Lásd „Az abszurd színház” c. esszéjét a Corrigan-féle antológiában

³ Corrigan, 238. o.

⁴ *Playwrights on Playwriting*, Ed. by T. Cole, New York, 1960, 147. o.

⁵ George Wellwarth, *The Theatre of Protest and Paradox*, New York, 1964. 53. o.

⁶ *Playwrights on Playwriting*, 283. o.

mányos, múlt századbeli értelmében — szatírája túlságosan is meg van tűzdelve paradoxonokkal, fantáziája túl szabadon szárnyal. Másrészt nem illik bele az „abszurdok” kategóriájába sem, mert Dürrenmatt darabjainak van (és még hozzá milyen fordultatos!) cselekménye. A szereplők sem csupán típusok vagy bábok — gondoljunk csak a bosszúvágó milliomosnőre „Az öreg hölgy látogatása”-ban vagy a császárságot furfangosan elszabotáló császárra „A nagy Romulus”-ban. Dürrenmattnál a történelem formálja a társadalmat, a társadalom az egyént, az egyén a történelmet, a történelem... Vagyis ezen a világon minden kölcsönhatásban áll mindennel, s ebből lesz az emberi lét tragikomédiája.

„Dürrenmatt darabjai... olyan fantáziák, amelyekből tanulságok vonhatók le”, írja egy kritikus,⁷ de sietve hozzát teszi, hogy Dürrenmatt nem ad felvilágosítást arra vonatkozólag, *milyen* tanulságot vonhat le a néző vagy olvasó. Persze még Ionesco első darabjaiból is le lehet szűrni bizonyos tanulságokat — itt nem beszélek a „Rinocéerosz”-ról, amelyet az olvasottak és látottak közül Ionesco legrettebb és legkevésbé anti-darabjának tartok —, de azok nem filozófiai vagy historiozófiai jellegűek. Dürrenmatt pedig éppen ebből a szempontból tanulságos: minden darabja egy-egy lélektani tanulmány, fogódzót nyújt a Pénz előtt hajbókoló egyén, a tömeg, a rabság és a hatalom lélektanához. „A nagy Romulusz” szerzője *elsősorban* nem a világ-mindenség, hanem egy történelmileg meghatározott társadalom, s ezen belül is a társadalom sorsát intézők ellen tiltakozik, szemléltetve a hatalmon lévők önzését, kegyetlenségét és ostobaságát, s a hatalomnak alávetettek gyávaságát, erkölcsi nyomorát. Ahogy Kott mondja egy rövid tanulmányában, Dürrenmatt meg van győződve róla, hogy az emberekkel mindent lehet csinálni. „Még hozzá nagyon olcsón, egy pár barna félcipő árán.”⁸

De mindennél többet mond magának a szerzőnek egy vallomása, amely élesen elhatárolja őt az „abszurd színház” szerzőitől: „A mindenség számomra káosz” — mondja Dürrenmatt. — „A világ... szerecsétlenségekből összeálló talány, amelyet el kell fogadnunk, *de nem kell megadni neki magunkat.*”⁹ Dürrenmattnak nincsenek illúziói, de vállalja a harcot a káoszt még kaotikusabbá kavaró hatalmasok, az emberi nyomorúság haszonélvezői ellen; ugyanakkor megértőbb az emberek iránt, mint Beckett vagy Ionesco. A világot véglegesen rendezni nem lehet, talán nem is kívánatos — rendezettebbé és elviselhetőbbé tenni azonban feladat. Van remény, olvasom ki Dürrenmattból. És hiszek neki, szívesebben hiszek, mint Beckettnek, aki ugyanazt a szót választja minden darabja mottójául: „Reménytelen”.

3.

Mrozek színháza valahol az imént vázolt két irányzat, Ionescoék és Dürrenmatt között helyezkedik el. Ő is alkalmazza az abszurdisták

⁷ Wellwarth, i. m. 134. o.

⁸ *Playwrights on Playwriting*, 137. o.

⁹ Jan Kott, *Miarka za miarka*, Warszawa, 1962, 113. o.

fogásait, de (szerencsére) nem teszi magáévá Beckett, Ionesco vagy Adamov szemléletét; s bár a józan ész tiszteletében, valamint a filozófiai nihilizmus elvetésében egyetért Dürrenmatt-tal, tehetsége egy-sikübb, tapasztalatai és szemlélete pedig annyira különböznek „A nagy Romulusz” szerzőjének felfogásától, hogy alig van hasonlóság kettejük színpada között. Mrozeknek néhány év alatt sikerült meg-teremtenie a mrozeki színházat.¹⁰

Ionesco hatott Mrozekre, de ezt a hatást nem szabad túlbecsülnünk. Mrozek nem vett át semmi lényegeset francia kollégáitól, bár nem vitás, hogy működésük bátorítóan hatott a „Rendőrség” sikerén fel-buzdult, de önerejében még kételkedő fiatal lengyel íróra. Nem volt azonban szükség rá, hogy „a szomszédba menjen” szellemi segít-ségért. Ami a formai előzményeket illeti, olvashatta a már korábban említett Witkiewicz (Witkacy) 1956 után újra kiadott darabjait, ismer-hette Gombrowicz antidarabját („Yvonne, burgundi hercegnő”). Mro-zek színházának anyaga, véleményünk szerint, jobb és érdekesebb, mint az az anyag, amivel legtöbb nyugati író társa dolgozik. Az tehát, hogy Mrozek az antiszínház módszereinek alkalmazásával mulatságos és kiválóan előadható darabokat ír, részben helyzeti adottság, részben (különösen egy olyan íróval összehasonlítva, mint Adamov) szemlé-letbeni fölény kérdése.

Sok tekintetben Mrozek nem igazi, nem törölmetszett „abszurd” író. Az ő darabjai is szituációkból nőnek ki és rendszerint a szituációk teremtik a hősokeket, de ez nem jelenti azt, hogy a szereplők állásfog-lalása nem bonyolíthatja tovább a helyzetet. A logikus érvelés lehe-tősége mindvégig fennáll, még akkor is, ha a kiindulópont abszurd, vagy teljesen hamis. Egy cseh kritikus szerint Mrozek módszere nem más, mint a valóságnak dialektikus módon való abszurd-dá-gondolása. Az abszurdum logikája létrehozza a logika abszurdumát. A „Kopasz énekesnő” hősei összeviszsa beszélnek, cselekvésükre és a színpadi történésekre a logika teljes hiánya jellemző. Mrozek hősei a saját fogalmi körükön belül logikusan cselekszenek, jóllehet logikájuk látszólagos — a kívülálló nevetségesnek látja őket, tevékenységüket illogikus-nak, pontosabban antidialektikusnak érzi, érezheti. Mrozek nem a Lét ellen tiltakozik — a létezés célja, igazi célja, szerinte alighanem meg-ismerhetetlen; de mint Dürrenmatt, ő is elfogadja az abszurd világ kihívását. A lét „mint olyan” Mrozeket kevésbé érdekli, annál inkább a társadalom és az ember viszonya, s ezen belül is a szerep és a séma.

Azt mondtuk, jobb az anyaga, mint a franciáké. A lengyel törté-nelem és társadalomfejlődés felületes ismerete is meggyőzhet arról, hogy aki ezzel az örökséggel a háta mögött nőtt fel és van érzéke a paradoxon iránt, annak nem lehet szatírárt nem írnia. Vagy leg-alábbis groteszket. (Nem véletlen, hogy a két háború közötti időszak két legnépszerűbb lengyel költője, Tuwin és Galczynski, rengeteg sza-tirikus verset és groteszket írt.) Hiszen még az „Übu Roi” is — Len-gyelországban játszódik. „Lengyelországban — azaz sehol” — írja

¹⁰ Mrozek darabjainak elemzésekor az eddigi egyetlen összegyűjtött kiadást hasz-náltuk: *Utwory sceniczne*, Wyd. Lit., Kraków, 1963, az esetleges változtatásokat, amelyeket Mrozek a folyóiratbeli megjelentetés után tett, nem jeleztük, illetve nem vettük figyelembe.

Jarry és joggal; másfél évszázadon keresztül a lengyel állam *de facto* nem létezett, Lengyelország csak a lengyelség tudatában élt. S ez a tudat nem maradt mentes a legabszurdabb elméletektől és vágyaktól — elvakult csodavárás, messianisztikus ködevés, esztelen hősiesség, kicsinyes torzsalkodás, önmagasztalás és önleköpdösés; *liberum veto* és lovasroham tankok ellen; mindez együtt, s még sok más tulajdonság, előítélet és bizonyosság, ismétlem, *együtt* alkotják a lengyel tudatot. Ebből a történelmi-kulturális témakörből merít Mrozek olyan darabjaiban, mint a „Pulyka” (*Indyk*) és „A hadnagy halála” (*Smierec porucznika*), s ehhez kapcsolódik, úgy érzem, a „Mulatság” (Zabawa) problematikája is.

Nemcsak a hagyomány, a tapasztalat is kondicionál. Az író, aki 1930-ban született, személyes élményei is a szatíra felé vonzották. A 39-es lengyel összeomlásban, minden tragikum mellett, tagadhatatlanul volt valami komikus, hogy a német megszállás hátborzongató tragikomikumáról ne is beszéljünk. S aki a sztalinizmus virágkorát valamelyik kelet-európai népi demokráciában töltötte, képtelen volt komolyan venni azt a képmutató és pöffeteg bizantinizmust, ami csak úgy áradt a hivatalos propagandából. A szatíra, mint műfaj, viharos újjászületése az 1956 utáni Lengyelországban nem meglepő; az a meglepő, hogy nem kezdett mindenki szatírákat írni. — A közelmúlt élményei ott tülekednek szinte minden egyes Mrozek darabban, ezek teszik drámaivá Piotr Ohey „vértanúságát” és fájdalmasan ismerőssé a „Nyílt tengeren” politikai érveit.

Bár Mrozek nemzeti és politikai sablonrombolásának a sajátos hátterére nem árt felhívni a figyelmet, ugyanakkor durván leegyszerűsíténénk a mrozeki mondandót, ha azt csak ilyen jellegű kritikaként értelmeznénk. Mrozek színházának a célja nem csupán egy meghatározott politikai rendszer, osztály vagy érdekközösség mítoszainak a szétzúzása, nemcsak a sztalin önkény abszurdumának ötletes kritikája, több ennél: *a szólamkultusz, a sématiztelet, a társadalmi szklerózis minden fajtájának elemzése, művészi lemeztelenítése*. A társadalmi követelmények bizonyos szerepeket hoznak létre (rendőrnek, csakúgy, mint fogolynak, minden államban *lennie kell*), s ezeket az emberek általában magukra és másokra kötelezőnek, érvényesnek tartják. Olyan helyzetekben azonban, ahol valamilyen oknál fogva érvényüket veszítik a játékszabályok, a szerep fegyelme megtörik, s kiderül, hogy a séma tartalmatlan, s a szereppel járó szólamok üresek és értelmetlenek. Mrozek az abszurdumig vitt logika segítségével egyszerre bizonyítja a fejlődés dialektikáját (a valóság mindig túlnő a szerepen) és a mindenkori társadalom értékeinek a jövő értékeivel szembeni anti-dialektikus ellenállását. Ilyen értelemben bírálata nincs korhoz és nemzethez kötve. Mrozek darabjaiból az elsematizálódás lánc a következő képletben fejezhető ki:

szükséglet → intézmény → szerep → szólam → ← valóság → szükséglet

Úgy érzem, Mrozek nem hiszi, hogy a társadalmi rendszerek közötti különbség ezt a láncot jelentősen meg tudná változtatni. Azon aztán közönsége eltűnődhet, szükségszerű-e az elsematizálódás folyamata, vagy sem.

Mrozek első darabjának, az 1958-ban bemutatott „Rendőrség”-nek a következő alcímet adta: „dráma a zsandárság köreiből”. Egy képzeletbeli, de erősen múlt századira stilizált államban játszódik, ahol már minden akkori rendben van (vagy mindenki olyan konformista), hogy nincsenek politikai foglyok. Azaz egy még lenne, egy utolsó, de az éppen a darab kezdetén döntötte el, hogy írásos hűségnyilatkozatot tesz az uralkodónak, nincsen rá tehát ok, hogy továbbra is börtönben tartásák. Viszont rendőrség foglyok nélkül — képtelenség. A rendőrfőnök ebben a kínos helyzetben, amikor már a nép „ádázan, vadállati módon, cudarul lojális”, kétségbeesett lépésre szánja el magát: ráveszi az őrmestert, aki egyszersmind provokátor is, hogy játssza el egy politikai fogoly szerepét. A provokátor-őrmester hosszas lelkitusa után feláldozza magát az Úgyért, sértő kijelentést tesz a kormányzóra, lecsukják. A harmadik felvonásban a Rendőrfőnök és a Tábornoak adjutánsa (aki azonos az első felvonás politikai elítéltjével) rábeszéli az álfoglyot, hogy kövessen el bombamerényletet a Tábornoak ellen. A volt őrmester tökéletesen beleéli magát új szerepébe, elköveti a merényletet, s az ő szájába adja Mrozek a darab most már autentikusan hangzó befejező szavait: „Éljen a szabadság!”

A darab tétele: a szerep fontosabb az embernél, belenő az emberbe, átformálja azt, aki elvállalja. Továbbá: a társadalmi szerepek felcserélhetők. Mindezek olyan igazságok, amelyeket már G. B. Shaw is felismert és nem egy darabjában sikerrel jelenített meg; a „Rendőrség”-et nem is ez teszi jó darabbá, hanem a helyzet- és jellemkomikum, mindaz a képtelenség, ami magából az alapötletből adódik. Az egyik jelenetben például az őrmester-provokátor arról panaszkodik, hogy néha álmában két példányban látja magát, mint hatóság és mint civil, s hogy ilyenkor a hatóság rendszerint letartóztatja a civilt, azaz saját magát. (Karinthy: Azt álmodtam, hogy két macska voltam és játszottam egymással.) A „Rendőrség” két jól pergő felvonás után nagyot esik a harmadikban. Itt, úgy látszik, a szerző már nem tudott mit kezdeni a maga alkotta szituációval, sem cselekményben, sem „poénerő”-ben nem tudta a darabot az első két felvonás szintjén tartani. Talán ez is közrejátszott abban, hogy a következő években, egészen 1964-ig, Mrozek húzódozott a háromfelvonásos színdaraboktól; összegyűjtött darabjai egy-, másfél-, kétfelvonásosak.

Érdekes, hogy Mrozek, aki nem szereti magyarázni a darabjait és különösen érzékeny a „belemagyarázó” kritikára, a „Rendőrség”-höz írt szerzői utasításában tiltakozik az ellen, hogy darabját képletesen értelmezzék, hogy abból aktuális politikai célzásokat olvassanak ki. „A darab, azonkívül, ami benne van, mást nem tartalmaz...” A túlinterpretálás lehetőségén kívül Mrozeket a „Rendőrség” túlszínpadiasításának a lehetősége is aggasztja. Nem akarja, hogy értelmezzék a darabját, mert ez „újabb gondolati sablonhoz” vezethet. A baj csak az, hogy rendező legyen a talpán, aki meg tudja állni a kísértést; óhatatlanul is értelmezi, s ezzel leszűkíti Mrozeket.

A következő darab, a „Piotr Ohey vértanúsága” című bohózat napjaink legtragikomikusabb alakjának, a kispolgárnak a sorsával foglalkozik. Ohey békésen olvasgat borzalmas ízléssel berendezett, de békés otthonában, amikor is felkeresi egy hivatalnok és közli vele,

hogy értesülése szerint Oheyék fürdőszobájába emberevő tigris telepedett be. Ezt a különös bejelentést mindenféle hivatalos emberek látogatása követi: Oheyn tigrisadót követel az adóbeszedő, kijön egy tudós a fenevad tanulmányozására, továbbá egy hindu maharadzsa, aki tigrisre vadászik, s végül Oheyék lakása átalakul cirkusszal egybekötött vadászterületté. Ohey feladja a harcot a társadalom által ráerőszakolt tigrissel, és hősi halált hal a fürdőszobában. Búcsúmonoiógja ugyan alatta marad Szókratész védőbeszédének, de nincs híján bizonyos erkölcsi emelkedettségnek. Ohey ráébred, hogy „rossz korban él”, de nem hajlandó a kor szeszélyeihez alkalmazkodni; a teljes behódolás helyett a vértanúságot választja.

Piotr Ohey most él, de nem a mában él; életmódja, vagy ha úgy tetszik, életfelfogása alig változott a századforduló óta. Rendesen elvégzi munkáját, elolvassa az újságot, és csak félfüllel figyel felesége zsörtölődésére meg a gyerekek lármájára — szeretné, ha békében hagynák. A kor azonban, amely szétrobbantotta a múlt század illúzióit, lenyaktilózza annak korlátlan optimizmusát, betör Ohey zárt, szemellenzős világába, és átpofozza az ijedt kispolgárt a huszadik századba. Nem mintha Mrozek rokonszenvezne a hatósági közegekkel, amelyek pokollá teszik Ohey életét, de azzal is tisztában van, hogy a kispolgárt idejétmúlt beidegződései és háziáldásos sémái nem mentik meg a pusztulástól. Mrozek különös előszeretettel karikírozza ezeket a tizenkilencedik századból ránkmaradt sémákat, mutat rá anakronisztikus, provinciális jellegükre. Ebből a szempontból határozott rokonság mutatható ki első két darabja és nagy sikerű karcolatai (a *Slon* című kötetre gondolunk), valamint a *Zycie Literackie* című krakkói irodalmi lapban szerkesztett kis rovata között. A „*Postepowiec*” címmel ellátott rovat, vagyis a „Haladó Ember”, lényegében a múlt századbeli vidéki pozitívista-radikális hírlapok paródiája volt: fennkölt és tudálékos stílusban közölt zagyvaságokat és intelligensen hangzó halandzsát. Ami szerintem Mrozeket a Viktória-kor (vagy Ferenc József-i kor?) paródiájára ösztönözte és ösztönzi, az a kor stílusának fellengzősségén kívül a kispolgár szent meggyőződése afelől, hogy világa örök és rendíthetetlen törvényeken alapszik és hogy ő személy szerint „nem rés, de erős bástya” a haladás frontján. A szalonkabátos, hegyesre pedert bajszú úriemberek magabiztos fontoskodása történelmi távlatból nézve egyszerre nevetséges és tragikus: ebből lett az első világháború. A „Rendőrség” egyes szereplői még ilyen magabiztos kispolgárok, de már Ohey szemünk láttára veszi el a társadalmi helyzet és szerep látszólag biztos védőpajzsát, s Mrozek, aki megveti a szerepébe belegépiesedő egyént, szolidánis a védtelen emberrel.

Mrozek figyelemreméltó erénye, hogy nem részrehajló: lemeztelelítő gúnyából mindenkinek kijut. Nem kíméli a lengyel nemzeti érzékenységet sem. 1960-ban írt kétfelvonásos tragibohózata (melofarsz), a „Pulyka”, legmulatságosabb darabjai közé tartozik. A romantika idején játszódik, egy kis vidéki vendégfogadóban, ahol szerepüket vesztett (felesleges?) emberek üldögélnek — egy költő, aki felhagyott az írással, egy kapitány, aki otthagya a hadsereget és néhány paraszt. A parasztok poharazás közben mély értelmű hülyeségeket mondanak

egymásnak; a „tragibohózat”-ban a kórus szerepét töltik be. A vendégfogadóban tehát eluralkodott a hagyományos értékek és szerepek válsága, amit Mrozek egy szóval „hamletizmus”-ként definiál. Hirtelen betoppan a színre Rudolf, a Romantikus Hős, aki éppen most szöktette meg imádotjtját; nyomukban a Herceg, aki felvilágosult zsarnok, s nem akarja megakadályozni a szerelmesek házasságát — ellenkezőleg, államosítani akarja őket, hogy az Ideális Szerelmespárt követendő példaként állíthassa a laza erkölcsű lakosság elé. A szerelmesek érkezése felbolygatja a kedélyeket, mindenki kiesik előbbi szerepéből, és megkezdődik a bábszínházra emlékeztető, jellegzetesen mrozeki körforgás: a szerepváltás új gondolati sémákat kényszerít a szereplőkre, az új sémák új konfliktusokat teremtenek, a végén csak annyit tudunk, amennyit Karinty: minden másképp van. Ha Mrozek a „Rendőrség”-ben minden látszólagos könnyedsége ellenére komoly gondolatokat akar közölni, a „Pulyká”-ban inkább szórakoztat és játszik, mintsem oktat, diákos jókedvvel csavarintva egyet-egyét a szereplők jellemén. A romantikus tirádák parodizálása mellett Mrozek humorából korunk terminológiájának és zsargonjának kigúnyolására is futja; a Herceg panaszskodik, hogy az elidegenedés korában élünk, a Költő szociológiai okokkal magyarázza az eszmei válságot, és a Herceg besúgójaként működő Remete egy ízben azt találta mondani valamiről: „Biztos... mint a bűn egyre élesedő harca az erénnyel.”

Mrozek egy későbbi darabja, „A hadnagy halála”, amely a romantikus hőskonceptió paródiája, már világosan jelzi a nemzeti-kulturális értékek mrozeki bírálatának határait, pontosabban a bírálat *módszerének* veszélyeit. A paródia alighanem joggal nevezhető a szatíránál könnyebb fajsúlyú (mert főleg stílusterzítésre szorítókozó) műfajnak; s mi sem könnyebb, mint a poénokra, jó „bemondásokra” élénken reagáló közönséggel összekacsintva parodizálni valamit, amit analizálni kellene. „A hadnagy halála” túlságosan is ennek a hazai közönségnek a mulattatására íródott; bármennyire is mulatságos egy-egy jelenete, nem tekinthető nagyigényű darabnak. Mickiewiczet kabaréban is lehet parodizálni; Sławomir Mrozek tehetsége pedig sokkal jelentősebb annál, semhogy a kabarétréfa művelője legyen.

4.

A későbbben írt darabok közül kiemelkedik három egyfelvonásos: a „Strip-tease”, a „Nyílt tengeren” és a „Károly”. A „Varázsos éj” (*Czarowna noc*) mellett eddig csak ez a három Mrozek darab van lefordítva magyarra.¹¹ Míg a „nemzeti-kulturális” problematikájú darabok a külföldit kevésbé érdeklik, s az általánosabb problematikájú, de túl bonyolult, illetve elvont darabok (mint például a „Zabawa”) csak intellektuális közönségre számíthatnak, nem véletlen, hogy éppen ez a három darab talált a legmelegebb fogadtatásra külföldön. Mind-

11 A *Strip-tease* Gömöri György fordításában jelent meg (*Irodalmi Újság*, 1962. július 15), a *Nyílt tengeren* és a *Károly* pedig Kerényi Grácia fordításában látott napvilágot az első magyarra fordított kis Mrozek gyűjteményben (Sławomir Mrozek, *A sztráf*, Európa Könyvkiadó, évszám nélkül)

három egyfelvonásos témája szerencsésen egyesíti a Mrozek-féle sablonkritikát a politikai módszerek és rendszerek szatírájával.

A „Strip-tease”-ben az író egy végsőkéig lemeztelenített szituációt válaszol föl: az egyén, bármilyen filozófiával, megközelítéssel próbálja is megérteni a mindenható Hatalom logikáját, végül is alulmarad, tehetetlen annak irracionális (normális emberi ésszel kiismerhetetlen) parancsaival szemben. Két munkába induló, kötelességtudó, pontos hivatalnokot az utcán egy különös, földrengésre emlékeztető megrázkódtatás ér; ennek következtében egy üres szobában találják magukat. Miközben izgatottan tárgyalják az eseményeket, a színpad egyik oldaláról benyúl az Óriás Kéz. Nem tudhatni, kié a Kéz, csak egy biztos: parancsokat ad, egyszerű jelbeszéddel ingre-gatyára vetkőzteti mindkét hőst (innen a darab címe), hogy aztán végül a fizikai megsemmisítés nyilvánvaló szándékával, összeláncolva kiterelje őket a színpadról. A két hivatalnok, Első Úr és Második Úr mindvégig nem érti a történeteket; csak azt értik, hogy veszélyben forog az életük, de erre kétféleképpen reagálnak — egyikük a cselekvés, másik a várakozás híve. Késhegyig menő vitát folytatnak arról, melyikük álláspontja a helyesebb. A végeredmény, mint láttuk, azonos. Az irracionális, alattvalóinak nem felelős Hatalom ökle mindenkire egyaránt lesújt.

Tiltakozás a beszámíthatatlan Állam, vagy az emberevő Történelem ellen? Az is, de nem csupán az. A tiltakozás méretei nagyobbak, talán magát az *emberi kiszolgáltatottság* abszurd voltát bizonyítja Mrozek ezzel a viszonylag egyszerű példabeszéddel. A „Piotr Ohey vértanúsága”-ban még egy hamis tétel logikus levezetéséből adódik a cselekmény (ha valóban van tigris a fürdőszobában, miért ne vadászhatna rá egy hindu maharadzsza?), amely tétel valótlanágát egy, az Oheyétől eltérő alkatú és gondolkodású ember, aki hajlandó volna felrúgni a társadalom játékszabályait, esetleg be tudná bizonyítani. A „Strip-tease” szereplői előtt nem áll ilyen lehetőség. Ismeretlen örök dróton rángatott bábjai ők, s helyzetük nevetséges vitába kényszeríti őket, hisz hiába beszélnek róla, egyiküknek sincs cselekvési szabadsága — egyedül a Hatalom tehet azt, amit akar. Bár még ez sem egészen biztos; s meglehet, a Kézben megtestesített Hatalom gyilkos mechanizmusát éppen ennek a két kötelességtudó úrnak a lojalitása tette lehetővé. Nem ismerjük a Hatalom szándékait, de nem lehetetlen, hogy az *áldozatként kiszemeltek odaadó szolgáltsága teszi a hatalmat hőkérrá*.

Ez a minden sikerültebb darabját jellemző többértelműség, úgy érzem, Mrozek színpadának egyik főbb erénye. Ugyanazt a jelenetet más és más szemszögből értelmezhetjük, s a tanulság, amennyiben van ilyen, az értelmezések összegéből olvasható ki. A mrozeki többértelműségre kitűnő példa a „Nyílt tengeren”. Ha a „Strip-tease” hatalom és egyén, illetve determinizmus és szabad akarat konfliktusához nyúlt, ez az egyfelvonásos századunk politikai rendszereinek kegyetlenül mulatságos paródiája.

Nem véletlenül írtam: *kegyetlenül* mulatságos. Mrozek hősei ezúttal hajótöröttek, a tenger közepén hányják-vetik őket a hullámok. Hárman vannak a tutajon: a Kövér, a Középső és a Kicsi. Elfogyott az

ennivalójuk, dönteni kell, kit esznek meg. *Kto kavo* — a párt- és osztályharcek korában ez a politika fő problémája.

A hajótöröttek különféle módon közelítik meg az „embernek ember által való megevése” kérdését. Először is „szabad választásokat” tartanak, azt megelőző kortesbeszédekkel. A „demokrácia” azonban megbukik és a Kövér által javasolt egyszemélyi diktatúra sem válik be. A hajótöröttek az eszmei meggyőzés eszközéhez nyúlnak, de ez sem segít: senki sem hajlandó magát megetetni, még a legemberbarátibb érvek körítésében sem. A hajdani elnyomottak jogaira való hivatkozás is felmerül, s érdekes módon ezeket éppen az akarja alkalmazni (a Kövér), aki marxista szempontból a leginkább osztályidegen. Végül a mindegyre éhesebb Kövér és a Középső szakítanak a „legális” érvekkel, örüllté nyilvánítják a Kicsit és eldöntik társadalmi szempontból való kiküszöbölését, azaz elfogyasztását. S hogy a komédia teljes legyen, a Kicsi beletörődik sorsába, hiszen:

„Utóvégre az egészen más, ha nem közönségesen az erőszak áldozataként eszik meg az embert, hanem egy másik, jobb emberként, aki önként, önfeláldozásból eteti meg magát...”¹²

A „Nyílt tengeren”-ben a nyers érdekek szinte minden lélektani és politikai maszkban megjelennek, mindegyre új álcát öltenek. A szerzőt a hősök szubjektív meggyőződésénél nyilvánvalóan jobban érdekli az ideológiának és a nyelvnek a materiális érdekhez való igazodása. (Bizonyos analógiát látunk a „Nyílt tengeren” és Karinthy remek skicce között, amely utóbbiban a villamos lépcsőjén lógó, majd peronján tolakodó, végül belsejében megállapodó Úr programja és frazeológiája helyzetével együtt gyökeres változásokon megy át.) Az a folyamat játszódik itt le, groteszkül felgyorsítva és leegyszerűsítve, ami a történelmi helyzet sajátos alakulása folytán minden érdekcsoport osztályrésze: a *hamis tudat kialakítása*. Ironikus módon, a darab legrokonszenvesebb (mert legvédtelenebb) figurája, a Kicsi is hamis érveléssel fogadja el szomorú sorsát: „igazi szabadság csak ott lehet, ahol nincs közönséges szabadság”.

„Károly” című egyfelvonásosában Mrozek néhány politikai alap-típust vesz bonckés alá. Ha a „Nyílt tengeren”-ben a hősök úgy váltották társadalmi szerepüket, mint más az ingét, a „Károly” főhősére éppen ennek az ellenkezője igaz: egy bizonyos elvhez rögeszmésen ragaszkodik. Szép dolog az elvhűség, de olykor azért káros is lehet a társadalomra nézve, mondja Mrozek, félreérthetetlen fintorral. A „Károly” Nagypapja a politikailag szélsőséges ember prototípusa. Életének fő célja az, hogy „Károly”, aki nem egy meghatározott személy, hanem inkább egy mítoszra nőtt ellenség-gyűjtőfogalom — lepufantja. Nagypap azonban félvak, s a darab kezdetén azért jön a Szemorvoshoz, hogy szemüveget kapjon, s jobban láthassa „Károlyt” vagy a kinyírandó károlyokat. Unokája vezeti, az segít megmondani neki, ki a „Károly”. De hát végtére is kicsoda az a „Károly”?

Akárki az lehet, mert a Károlyság ismerve előttünk ismeretlen; hogy ki a Károly, azt a Nagypapa és Unokája döntik el. A szélsőségek emberét nem érdeklik a tények, csak az, hogy a rögeszmét valamilyen

¹² Sławomir Mrozek, *A zsiráf*, 141. o.

tettben realizálja. „Károly” lehet „kommunista”, lehet „zsidó”; de lehet a „nép ellensége”, vagy „imperialista ügynök” is. Az extrémista tudatában a szó elválík a jelentéstől, a jelentés önkényesen kiterjed, s végül abszolút érték meghatározó jelleget nyer.

Nyilvánvaló a párhuzam Ionesco „Rinocérosz”-ával. De míg Ionescónál a főhős kivételével mindenki „elorrzarvúsodik”, Mrozek nemcsak a szélsőséges elvek fanatizált híveit ítéli el, hanem az opportunista Szemorvos magatartásán át azokat is, akik saját testi épségük, vagy lelki nyugalmuk érdekében a terroristát kiszolgálják. Mrozek ebben a darabban *elkerülhető abszurdumokat* támad; Nagyapónak nem szemüveg jár, hanem bolondokháza. És nem kis mértékben a Szemorvos megalkuvásán múlik, hogy bár ő maga nem lesz Károlyvadásszá, a Nagyapó nemcsak szemüveget, de puskavégre egy „Károlyt” is kap. — A „Károly” Mrozek legaktuálisabb darabja; ha Amerikában is előadják, a rendező alighanem fenyegető levelek tömegét kapja majd a John Birch Society helyi tagozatától.

5.

Mrozek darabjai rendszerint egyetlen ötletre épülnek, annak kombinációi, variációi. Ebből következik, hogy van szerkesztésmódjában valami, amit talán „kombinatív mechanizmus”-nak nevezhetnénk. Blonski szerint „Mrozek szomorú és gúnyos angyal... olyan neki a világ, mint egy sakkenciklopédia.”¹³ Vagyis a lépések, még a leggyafürtabb lépések is, előre ki vannak számítva. A szereplők jellemei statikusak; ha változnak, sémák szerint változnak, igazán nem fejlődnek. Mrozek színháza néha intellektuális bábszínház benyomását kelti.

A „Rendőrség” szerzője legutolsó darabjában megpróbálkozott szakítani az eddigi mrozecki konvencióval; a háromfelvonásos „Tangó”-nak (*Dialog*, 1964 november) nemcsak hagyományos hősei, még hagyományos konfliktusa is van. A cselekmény középpontjában a „nemzedéki konfliktus” áll: Artúr, az eminens tanuló, fellázad szülei laza életmódja ellen, új rendet akar teremteni. Artúréknál mindent szabad, a liberalizmus anarchiába csapott át: ki-ki csinál, amit akar, él ahogy neki a legkényelmesebb. Artúr gyűlöli ezt a „szabadságot” („nem hagytak meg nekem semmit, ami ellen lázadhatnék, tehát csak a normák hiánya ellen lázadhatok”), s a lélekben tekintélyalapon álló nagybácsi segítségével sikerül restaurálnia a századvég normáit (keménygallér, zsakett, lornyon) — az „elvi társadalom” azonban csak nem akar létrejönni. A harmadik felvonásban Artúr ittasan arról elmélkedik, hogy ez az állapot sem ideális, hisz a megfélemlített családtagok csak külsőleg tértek vissza a „régii szép időkbe”, csak formálisan fogadták el a restaurációt:

„Artúr: — Rájöttem, hogy a forma nem váltja meg a világot. Csak az eszme.

Jenő: — Milyen?

Artúr: — Ha én azt tudnám!”

¹³ Jan Blonski, *Zmiana warty*, PIW, Warszawa, 1961, 163. o.

Mrozek hőse végül az öncélú Hatalomban véli megtalálni az Eszmét; mi más szüntethetné meg a zűrzavart, mint az „elvi” terror? Világmegváltó tervezgetése közben éri a hír: a lány, akibe szerelmes, megcsalta. Artúr kiábrándul a politikából, visszavonul; helyét Edek, a kedélyes börtöntöltelék veszi át, ő irányítja ezután majd a társadalmat. Edek visszataszító, primitív, ámde „autentikus” alak — Artúr „elvi” terrorját most ő folytatja, pragmatikus alapon. S vajon az Edek-féle pragmatikus terror mennyiben különbözik majd az anarchiától?

A „Tangó” nagyon szkeptikus darab. A nemzedékek lázadása mindig elbukik, mindig más lesz abból, amit akarnak — vagy mert nem tudták pontosan, mit is akarnak, vagy mert a valóság nem engedelmesskedett parancsaiknak. A „történelem iróniájáról” lenne szó? Arról is. A társadalmon lehet változtatni, de a társadalmat nem lehet megváltani. Továbbá: a nőket nem érdekli az Eszme. És: a tegnapi haladókából lesznek a mai reakciósook, az embernek szüntelen újra kell teremtenie értékeit. A „Tangó” tanulságai nem túlzottan újszerűek.

Részleteiben a darab frappáns és mulatságos (kitűnő például Artúr előadása a nők és a konvenció szükségszerű kapcsolatáról), de egészében mégis hiányérzetet hagy maga után. A szereplők már nem típusok, de még nem önálló jellemek; Mrozek kicsit bátortalanul keresi az utat visszafelé, a „régii” színház hagyományaihoz. Lehet, hogy észrevette volna, hogy a társadalmi és nyelvi sablonok átvilágítása közben maga is sablonokat kezdett alkalmazni? Visszatér ezután a hagyományos színház modernizált formájához, vagy rövid kitérő után hű marad az „abszurd” színház hovatovább kötelező módszeréhez, fogásaihoz?

Bárhogy is áll a dolog, Slawomir Mrozek eddigi működése bizonyítja, hogy egyetlen irodalmi irányzatnak, így az „antiszínház”-nak sincs monopóliuma Nyugaton; s hogy a huszadik század közepén a civilizált emberiség problémái hasonlóak és gyakran közösek, bárhol lehet foglalkozni velük, csak tehetség kell hozzá. S bár ma még akadnak olyanok, akik magányos különcnek tekintik Mrozeket, ezt a „szomorú angyalt”, lehetetlen fel nem ismerni benne az új, szabadabb lengyel (és talán szocialista) színház úttörőjét.

(1964-65, Cambridge, Mass., USA)