

idézve: „a tanulás áttételesen és erős érzelmi telítettséggel valósul meg”. Ha pedig ez így van, akkor a személyközpontú közelítés szeretetteljes lehetőségeivel kell élnünk, úgy, ahogy ezt Csenyétén felnőtt és gyermek egymás irányában nap mint nap teszi.

Csenyéte antológia. Szerkesztette: KERESZTY ZSUZSA-PÓLYA ZOLTÁN. Csenyéte-Bp.–Szombathely 1998, 357 old.

Várnagy Elemér

A „nosztalgikus abszurd” Egy drámatörténeti kategória alternatívája

A huszadik századi drámatörténet és -elmélet egyaránt elismeri és alkalmazza az abszurd dráma fogalmát, ezt az alapvetően Martin Esslin által kidolgozott és bevezetett kategóriát. Esslin meglátása szerint, ahogy azt Almási Miklós kötetbevezető tanulmányában is kiemeli: „...az abszurdok nem alkotnak régi értelemben vett iskolát. Nem válnak olyan zárt áramlattá, mint amilyen a húszas években az expresszionizmus, vagy még korábban a szimbolizmus volt... Az abszurd dráma egy életérzés kifejezése: ideológiája és művészeti formája egyaránt egy bizonyos életérzésből nőtt ki, ennek a közérzetnek a közvetlen kifejezése ez a stílus.”

Kultúrtörténeti szempontból Esslin – Az abszurd dráma elmélete lapjain – az egzisztencialista filozófia világképéhez, létértelmezéséhez köti az abszurd drámák világát jellemző sajátos életérzést, közérzetet. Ahogy *Mihályi Gábor Végjáték* című kötetének Az abszurd drámáról szóló tanulmányában is hangsúlyozza, az abszurd dráma elsősorban világnézeti rokonságban áll az egzisztencializmussal, tehát az emberi lét értelmetlenségéből, abszurdításából eredő bizonytalanság, szorongás, rettegés érzékeltetése, az elidegenedés állapotának és a kommunikáció lehetetlenségének felismerése teremti meg köztük az alapvető kapcsolatot.

Az abszurd stílus utólag kapta elnevezését és definícióját, hiszen Esslin kézikönyve 1961-ben jelent meg, több mint tíz évvel *Ionesco* A kopasz énekesnőjének párizsi bemutatója, és négy évvel *Beckett* Godot-ra várva című művének figyelemfelkeltő San Quentin-i előadása után. Esslin tehát, utólagos névadásakor már meglevő, igen jelentős textusokra támaszkodva határozza meg

az abszurd dráma sajátosságait. A tágabb összefüggéseiben vizsgált naturalizmus (=A dráma művészete ma) című tanulmányában az abszurd drámát a naturalizmus tagadásának, illetve egyben folytatásának tekinti, méghozzá abban a vonatkozásban, amennyiben az abszurd mintegy a naturalizmus csődjére reflektál. Az abszurd tehát nem a tények létét, hanem azok értelmét tagadja, s tulajdonképpen – ahogy azt *Ungvári Tamás*, a könyvhöz írott, A dramaturgia ma című előszavában is megjegyzi – nem jelent gyökeres szakítást vagy radikális újítást, hanem egy sajátos alternatívát a többi között. Esslin az általa abszurdnak nevezett drámák egyik közös pontját az egzisztencialista filozófiával való kapcsolatukban találja meg. Ezzel együtt fontosnak tartja, hogy elhatárolja egymástól az egzisztencialista filozófusok drámáit, főként *Camus* és *Sartre* színpadi műveit, és az abszurd játékokat. Véleménye szerint: „Bizonyos értelemben Sartre és Camus drámái – művészi, nem filozófiai szempontból – kevésbé adekvátul fe-

jezik ki Sartre és Camus filozófiáját, mint az abszurd színház.” Az abszurd drámákat a világgépi azonosságon, egy alapvető létállapot és életérzés kifejezésén túl stiliztikai, formanyelvi sajátosságok is jellemzik. Ismét idézve Esslint mint alapforrást: „Széles általánosítással az emberi állapot abszurdítása által támasztott, fentebb körülírt metafizikai szorongás alkotja Beckett, *Adamov*, *Genet* és a könyvünkben tárgyalt többi szerző drámáinak témáját. Am azt, amit abszurd színháznak nevezünk, nemcsak a tartalom határozza meg. Az élet értelmetlenségének, az eszmények, a tisztaság, a célok elkerülhetetlen devalválódásának hasonló felismerése a témája olyan drámaírók, mint *Giradoux*, *Anouilh*, Sartre és maga Camus jó néhány színművének is. És mégis, ezek az írók egy fontos tekintetben különböznek az abszurd drámaíróktól: az emberi állapot irracionális voltára vonatkozó felismeréseiket rendkívül lucid és logikusan megszerkesztett okfejtésben mutatják be, míg az abszurd dráma úgy igyekszik kifejezni az emberi állapot értelmetlenségének és a racionális megközelítés alkalmatlanságának érzetét, hogy nyíltan szakít a racionális megoldásokkal és a diszkurzív gondolkodással. Míg Sartre és Camus az új tartalmat a régi konvenciók keretében fejezi ki, az abszurd dráma egy lépéssel továbbmegy és megpróbál egységet teremteni alapvető feltételezései és azok kifejezési formája között.” Mihály Gábor Végjáték című könyvében az abszurd jellegzetességei közül szintén a logikus érvelésről és a racionális gondolkodás eszközeiről való lemondást emeli ki, tehát azt a sajátosságot, hogy a lét értelmetlenségét, racionális megközelítésének lehetetlenségét közvetlenül irracionális eszközökkel viszi színre. Az Esslin által említett „egységteremtés” legfontosabb közege a nyelv. Pontosabban a nyelv devalválódásának jelensége. Az abszurd drámában voltaképpen annak a *Hofmannstahl*tól eredeztethető felismerésnek a színházi interpretációjára került sor, melynek lényege a nyelvbe vetett bizalom megrendülése, a nyelvről való gondolkodás radikális átértékelésének szükségességére való rádőbbenés. Beckett, s főként Ionesco darabjaiban ez a felismerés,

tehát a nyelv elégtelenségének érzete tragikus modalitásban jelenik meg, s ez a tragikum, tragikus hangoltság az, amely be- és lehatárolta a szorosabb értelemben vett abszurd drámák további útját. Így néhány nagyon jelentős művével (sőt: remekművével), amelyek keletkezése nagyrészt az ötvenes évtizedre tehető, tulajdonképpen elérte, s egyben meg is haladta önmaga legmagasabb csúcsait. Itt elsősorban Ionesco A kopasz énekeső és Széke című műveire, illetve természetesen Beckett Godot-ra várva és A játszma vége című darabjaira gondolhatunk.

Ionesco és Beckett e művei nagyon rövid idő alatt klasszikus irodalmi alkotásokká váltak. A görög tragédiák, *Shakespeare*, *Molière*, *Corneille*, *Racine*, *Goethe*, *Schiller*, *Shaw*, *Brecht* és *Pirandello* mellett, mindenfajta egyetemes drámatörténet foglalkozik az ő munkásságukkal is. Ez a klasszicizálódás azonban, bizonyos értelemben befagyást, megmerevedést is jelent, s ez az állapot az Esslin által utólagosan abszurd dráma névvel illetett művekre, illetve stílusra különösképpen jellemző. 1988-ban, Londonban került sor a Színházkritikusok Nemzetközi Szövetségének angol tagozata és a londoni Young Vic Színház szervezésében egy, Az abszurd dráma vége? című nyilvános vitára. E szemináriumon jelen volt természetesen az irányzat névadó keresztanyja, Martin Esslin, és legnagyobb művelői közül Eugene Ionesco is. Esslin bevezető beszédjében újból hangsúlyozta, amit már 1961-es kézikönyvében is: amit „...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, s ez mégis érvényt biztosít az abszurd kategóriának” (idézi *Földes*

Anna. = Szőnyegen az abszurd dráma, Nagyvilág, 1988. 12. sz.). Az abszurd dráma tehát inkább stílusbeli, formanyelvi jellegzetességeivel válik a drámatörténet egy jól körülhatárolható fejezetévé, s nem mint valamilyen jellegzetes történelmi korszak (nevezetesen a második világháború utáni évtized és a hidegháború ideje) alapvető világ-és létállapotát kifejező irányzat. Ezt támasztja alá Ionesco megállapítása, aki e szemináriumon kijelentette, hogy „... az abszurd világában 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”.

Tiszteletben tartva Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Mro Āek, Pinter drámai műveit, Esslin elméleti munkásságát, dolgozatomban az abszurd fentebb használt, éppen Ionesco által kitágított, szélesebb értelmét veszem figyelembe. Egyetérték *Geneviève Serreau* álláspontjával, aki *Histoire du „nouveau théâtre”* című művében azért szállt síkra az abszurd elnevezés ellen, mert az, véleménye szerint, túlságosan kötődik az egzisztencializmushoz, holott a világgépi hasonlóságon túl másról nincs szó. Meghatározása szerint az abszurd dráma a drámai formát megtagadó, felrobantó antidráma, amelyben a konfliktust alkönfliktus helyettesíti, ami azonban formálisan eleget tesz az igazi konfliktus követelményeinek.

A „nosztalgikus abszurd” kifejezésben az abszurd fogalmán elsősorban nem az esslini jelentést értem, hanem a szó szükségszerű, s mások által is már alkalmazott, kitágított értelmezését, tehát olyan drámai világot, amely alapvetően az emberi lét problémáit,

a létezés milyenségének, minőségének kérdéseit tematizálja ugyan, de nem kizárólagosan az egzisztencialista filozófia lét-kategóriáiban, illetve a huszadik századi modernség tragikus horizontjában, nyelvi modalitásában. Az egzisztencializmus a szabadság, választás, elidegenedés jelenségeit, s ezekkel összefüggésben az emberi egzisztencia helyzetét, lehetőségeit állítja a középpontba, s a drámatörténeti értelemben használt abszurd dráma fogalma mindennek irodalmi interpretációját fedi le. Az elemzői gyakorlat azonban azt mutatja, hogy az abszurd mint terminológia gyakran olyan

kontextusban is előfordul, amelyben nem a fentebb felsorolt drámaírók műveiről van szó. S ezekben az esetekben a fogalom használata – ha nem tisztázott, hogy a kanonizált drámatörténeti kategórián kívül, mit érthetünk alatta pontosan –, okozhat értelmezésbeli problémát. A „nosztalgikus abszurd” fogalmában a Ionesco vagy G. Serreau által is már alkalmazott, kitágított jelentésben értendő az abszurd mint terminus. A „nosztalgikus” jelző arra vonatkozik, hogy az emberi lét ér-

telmezése nem valamilyen konkrét filozófiai rendszerhez igazodva történik, hanem, például, az álom és az emlékezés dimenziójában. A létezés minőségére vonatkozó kérdésfeltevések tehát nem valamilyen előzetes gondolatrendszerrel determináltak, hanem az adott mű immanens logikáját követik, s annak megfelelően, válaszadásaik is különbözőek lehetnek, tehát nem feltétlenül tragikus modalitásúak. A „nosztalgikus abszurd” a kitágított értelemben használt abszurd dráma egy alternatívája, amely, véleményem szerint, vonatkoztatható mindazokra a drámai szövegekre, amelyek az emberi lét, az

Tiszteletben tartva Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Mro Āek, Pinter drámai műveit, Esslin elméleti munkásságát, dolgozatomban az abszurd fentebb használt, éppen Ionesco által kitágított, szélesebb értelmét veszem figyelembe. Egyetérték Geneviève Serreau álláspontjával, aki

Histoire
du „nouveau théâtre” című művében
azért szállt síkra
az abszurd elnevezés ellen,
mert az, véleménye szerint,
túlságosan kötődik
az egzisztencializmushoz, holott
a világgépi hasonlóságon túl másról
nincs szó.

emberi boldogság lehetőségének, minőségének problémáit tematizálják, s a drámatörténeti kategóriaként meghatározott abszurd dráma formai sajátosságai is jellemzik, ám ez nem jelent sem az egzisztencializmus-hoz, sem más, irányzattá vált filozófiai rendszerhez való kötődést. Én magam, alapvetően *Szép Ernő* drámai műveinek részletesebb tanulmányozása során találtam rá e kifejezésre mint e textuálisan alig elemzett drámai életmű lehetséges értelmezési keretére. E drámákban a létezés minőségére vonatkozó kérdésfeltevések a tragikum és a komikum határán mozgó szituációkban fogalmazódnak meg, gyakran a kabarétréfák nyelvi horizontjában. A válaszdási próbál-

kozások, illetve a megválaszolhatatlansággal való szembesülés sem alapvetően tragikus hangoltságú, inkább ironikus tudomásulvétele a megváltoztathatatlanak, amely tudomásulvételt, éppen a felismerések álom-má, illetve emlékké távolítása teszi lehetővé. Véleményem szerint, a „nosztalgikus abszurd” csak egyik lehetséges alternatívája a kitágított értelemben használt abszurd dráma terminológiának, de egy olyan alternatíva, amelynek mentén egyaránt újragondolhatók már sokat elemzett, vagy még nagyrészt feltáratlan drámai szövegek, életművek is.

Vinczellér Katalin

Egy sokat vitatott korszakról – szakszerűen, tárgyilagosan

Kissé csalóka a címe Gergely Jenő és Pritz Pál közelmúltban megjelent könyvének. A trianoni Magyarország 1918–1945 ugyanis néhány évvel többet ölel fel, mint a „valós trianoni Magyarország” története. A szerzők azonban szakítva a korábbi gyakorlattal, úgy vélték, nem 1919-cel vagy 1920-szal indítják kötetüket – és így nem ellenforradalminak, vagy Horthy-korinak nevezik az időszakot –, hanem 1918-cal, az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlásával és az önálló Magyarország létrejöttének történéseivel.

Ahogy azt már a Tudomány – Egyetem sorozat Magyar Történelem alsorozata korábbi köteténél is megszokhattuk, a szerzők ebben az esetben is a tanárok és a diákok számára egyaránt jól kezelhető, a legújabb kutatási eredményeket tartalmazó könyvvel jelentkeztek. Munkájuk nem veszik el a részletkérdésekben, de minden lényeges eseményét, történést tárgyalja az adott korszaknak. Ami szinte végig érződik a kötetben, az a Pritz Pál szűkebb kutatási területének, a diplomáciatörténetnek, illetve a külügyi szolgálat történetének a dominanciája. A szerző úgy vélte/vélhette – és azt hiszem, helyesen tette –, hogy szükséges olyan kér-

désekkel többet foglalkozni, melyek a 20. századi Magyarország történetében fontosak. Játéktér és lehetőségek, mondhatnánk akár ezt is. Élt-e vele a magyar külpolitika, és ha igen, helyesen tette-e azt, amit tett?

Úgy vélem, ha a gazdaság-, társadalom-, politika- és művelődéstörténeti részek arányait vetjük össze, akkor azt kell mondanunk, hogy alapvetően helyesek a választott arányok. E recenzió írója – mint hadtörténész – szívesen olvasott volna többet a hadsereggel kapcsolatos kérdésekről, második világháborús szereplésünkről, de talán ez volt az a terület, amelyen a szerzők kevésbé mozgottak otthonosan. Érződik az egyéb-