

ABSZURD VAGY TRAGÉDIA?

Mészöly Miklós Beckett-értelmezése és a Bunker

1. Egy hitvita

Mészöly volt korának egyik legeurópaibb magyar írója. Életműve több irányba is nyitott, ami a negyvenöt utáni magyar prózában, a kultúrpolitikai bezáródás évtizedeiben nem volt általánosnak nevezhető. A hatvanas-hetvenes években Albert Camus és a nouveau roman mellett Samuel Beckett volt a legfontosabb kortárs külföldi inspiráció számára. Erről prózái, drámái, esszéi, nyilatkozatai, műhelynaplói és levelei egyaránt tanúskodnak.

Mészöly Beckett-értelmezése alig különbözik Camus-értelmezésétől. Akárha egyazon abszurd-fogalomnak két nyelvjárását beszélné a francia és az ír szerző. Noha azok épp-hogy ellentétes választ adnak például arra, mi az abszurdral szembesülő, isteni támaszték nélküli létezésre kárhözottatott ember feladata. Camus emberét elhagyatottságában is szenvedélyes életigenlés jellemzi, Beckett embere tiszta, cinikus racionalitással méri fel saját keserves pusztulását. Ewa Brzeska Nina Sjursenre támaszkodva a következőképpen formulázza a két szerző ellentétét: Camus szerint az epikureus beletörődés a kiút, azaz saját lábra kell állni, Istentől független saját morált kell kiépíteni. Beckett-nél viszont nem marad számunkra más, mint vegetálás és halálvárás, de ez sajátos módon szórakoztató is lehet.¹

Mészölyt elsősorban az érdekli, ami közös Camus-nél és Beckett-nél. Erről tanúskodik a *Madách – Beckett – Szisziüphosz* című esszé (1974) is,² ahol a közös nevezőt keresi, nemcsak Camus és Beckett műveiben, de *Az ember tragédiájában* is. Az esszékből, interjúkból, az „értetések”-nek és „noteszlapok”-nak nevezett publikált töredékekből az rajzolódik ki, hogy Mészöly számára az abszurd – a camus-i és a beckett-i egyaránt – az *elutasított csábítás*. Nehéz ellenállni az ember teljes magárahagyottságát, Istentől való megfosztottságát, a világ értelmetlenségét felmérő filozófiának és művészetnek, hiszen a háború tapasztalásával a birtokunkban egyedül ez tűnik pontos, a botrány mértékével arányos diagnózisnak, öncsalástól mentes magyarázatnak. Pilinszky János Camus-vel folytatott vitájának nem egy eleme felismerhető Mészölynél is, noha Pilinszky bírálata kifejtettebb, elszántabb. Ő kevesebbet fogad el Camus-tól, csak az abszurd helyzet tényét, de azt is más okokkal magyarázza.³ Mészöly megengedőbb, számára Camus ateizmusa eltökéltségével, erejével, szabadságával is imponáló – bár végül elutasított – csábítás. Pilinszky és Mészöly válasza nagy vonalakban mégis egyezik abban, hogy az abszurd ugyan „vitán felül” érvényes mint kordiagnózis, ugyanakkor kísértés is, amire a hit magasabb rendű választát kellene felelnünk.

Ez persze Camus szemszögéből egyszerű „filozófiai öngyilkosság”, ő világosan fogalmaz, „az abszurd a remény ellentéte”.⁴ A filozófiai esszéikben önmagát nem magyarázó,

¹ Ewa Brzeska: Le monde sans Dieu – l’homme jeté dans l’existence chez Camus et chez Beckett. *La Revue d’Études Françaises*, Hors série-Camus au 21e siècle (2014): 45–52., 51.

² Mészöly Miklós: Madách – Beckett – Szisziüphosz. In: *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi, 1993, 117–120.

³ Hankovszky Tamás: Krisztus és Szisziüphosz. In: Tasi József (szerk.): „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 1997, 121–131., 122.

⁴ Albert Camus: *Szisziüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Fordította Ferch Magda, Réz Pál és Vargyas Gábor, Budapest, Magvető, 1990, 225.

csak ritkán, szűkszavúan és provokatív ellentmondásossággal nyilatkozó Beckettnél azonban kétértelműbb a helyzet. A „Beckett istene”-kérdés sokkal inkább értelmezés függvénye, mint a filológiai alaposabban alátámasztható „Camus ateizmusa” problémakör. A protestáns háttérű Beckettet a renegát katolikus Joyce-éra sokban emlékeztető, a vallásosság groteszk elemeit előszeretettel kifigurázó, az istenhitet burjánzóan ötletes szkepticizmussal provokáló, hol csak agnosztikus, hol blaszfém retorika jellemzi. Igaz, ennek mélyén a kellően elszánt értelmezések sokszor meglették már a mégis ott rejtező, álcák mögé bújó hit jeleit, ebben természetesen nem Mészöly volt az első. A szakirodalomban legtöbbet hivatkozott, jól ismert példa a „Godot” név olyan értelmezési lehetősége („God’+’ot’), amely érvet szolgáltat ahhoz, hogy a darabot istenvárás-allegóriának lehessen tekinteni. A Beckett- (és végső soron a Camus-) értelmezésnek ez a rétege valószínűleg értelmezői meggyőződés kérdése, az egymást megkérdőjelező szkepticus, agnosztikus és teológiai interpretációknak egyaránt kimeríthetetlen lehetőségei vannak.

Mészöly az esszéiben mind Camus, mind Beckett esetében azt a stratégiát alkalmazza, hogy műveikből vesz saját szkepticizmusuk ellen fordítható részleteket. „Tetten éri” elszólásait, mintha végső soron ők maguk sem hinnének, hihetnének elméleteikben. Mintha volna bennük egy „tudatos” meg egy „őszinte” szint, Mészöly ezzel a gyanúval olvassa a két szerző prózáját, esszéit, életrajzát. Ezek alapján mondja, hogy sem fiktív alakjaik, sem ők maguk nem eresztik el a transzcendencia reményét. *A világosság romantikája* című Camus-esszéiben Mészöly szerint árulkodó, hogy az abszurd filozófiájával Istenről lemondó, ateista Camus számára túlságosan jelentős Isten hiánya, túlságosan szenvedélyesen utasítja el a metafizikai magyarázatot. Mészöly felidéz egy Max Pol Fouchet által lejegyzett életrajzi epizódot, amikor egy algériai faluban egy autóbussz által elűtött gyerek holttestét látva Camus az égbe mutatott, és azt mondta: „Látod? Hallgat.”⁵ Ezek szerint Camus számára az ég nem volt üres. Egy töredékben pedig ezt írja Mészöly: „Camus ateista? Hogyne. Olyan szenvedéllyel, hogy sikerült megfogalmaznia az ateizmus metafizikáját. A líra ajándék-bosszúja.”⁶ Máshol azt veti Camus szemére, hogy az abszurd csak féligazság, a lét komplementer része a hit.⁷ Ugyanez a logika szól Beckett ellen, amikor Mészöly azt írja a *Műhelynaplók* 1971. áprilisi töredékében,⁸ hogy Beckett helyzeteket „abszolutizál”. Vagyis az abszurd nem lehet az emberi helyzet kortól, helytől független általános leírása. A szorongás az emberi tapasztalatnak csak az egyik fele, a másik fele a remény. Beckettnek erről tanúskodnak Mészöly szerint azok a szereplők, akik helyzetük dacára mégsem lesznek öngyilkosok. Erre utal egy 1970-es, Zsugán Istvánnak adott interjúban, amikor azt mondja, hogy „Bábúlényeitől mindent el lehet venni, csak az öntudat fényét nem”,⁹ és a kérdésről szóló leggazdagabb esszéjében, a *Beckett – Madách – Szisziüphoszb*ban is: „Beckett mélypont-látomásaiban az értelem ilyen vagy olyan, de elpusztíthatatlan pislákolása nem tud, nem akar kioltódni.”¹⁰ Az abszurdal folytatott vitában nem csak Pilinszky álláspontjával mutat hasonlóságot a mészölyi logika, Örkény István is hasonlóan nyilatkozott, nem hívő, de humanista alapon:

„Beckettet nagyon sokra becsülöm, Peter Weiss *Marat–Sade*-ját nagyszerű drámának tartom, de a világban létező abszurditást nem egészen úgy látom, ahogy Beckett vagy az abszurd irodalom művelői Nyugaton. Pusztán testi-lelki felépítettségemből és idegrendszeremből következik, hogy az élet abszurd jelenségeiből nem azt a

⁵ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 109.

⁶ Uo., 279.

⁷ Uo., 285.

⁸ Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*. Pozsony, Kalligram, 2009, 275., megjelent változat: Mészöly: *A tágasság iskolája*, 288.

⁹ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 224.

¹⁰ Uo., 118.

következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen és kibírhatatlan. Meglehetősen sok abszurd, reménytelen és kibírhatatlan helyzetben voltam már, és [...] mindig megtalálom azt a parányi fénysugarat, amiért tovább érdemes élni.”¹¹

Mészöly *Széljegyzet Beckett szótárához* című kétoldalas miniesszéje¹² tizenegy jelöletlen Beckett-idézetet vagy -parafraízist tartalmaz, katekizmuszerűen, mintha ezek kérdések volnának, Mészöly „válaszai” pedig zárójeles kommentárokból követik mindegyiket. A szöveg feltehetően Richard N. Coe *Le Dieu de Samuel Beckett* (Samuel Beckett Istene)¹³ című tanulmányának elolvasása után keletkezhetett, mivel egyrészt a Beckett-mondatok kis eltéréssel abban a sorrendben következnek egymás után, ahogy Coe tárgyalja őket, másrészt ezek csak részben Beckett-mondatok, egy részük inkább Beckett-értelmezésnek mondható. A tizenegy tételes felsorolás összességében mégis jól kifejezi Beckett életművének abszurd istenképét. A Beckett-, illetve a neki tulajdonított sorok Isten emberhez képesti alacsonyabbrendűségét állítják (1., 2.), a teremtés tökéletlenségére céloznak (3., 4.), Isten létezésének apóriáját villantják fel (4., 5.), Isten kegyetlenségét állítják (6., 7., 8.), a szentségen ironizálnak (9.), az Istenről való beszéd korlátaira figyelmeztetnek (10.). Végül az utolsó, a tizenegyedik nem Istenről szól, hanem a végső soron mégiscsak megőrzött emberi méltóságról: „Az ész lerombolhatatlan.”¹⁴ Vegyük példának a *Széljegyzet* negyedik Beckett-tételét: „Az Isten megbocsáthatatlan.” Mészöly válasza: Isten csak a „maga számára” megbocsáthatatlan. „Csak mi vagyunk abban a kísérleti-próbatétel-helyzetben, hogy megbocsássunk ártatlanul; vagyis megbocsáthassunk.”¹⁵ A válasz analóg azzal, amit a Camus-vel vitatkozó Pilinszky-nél olvashatunk: az abszurd világgállapot nyilvánvalósága ellenére is hinni kell, és ha minden jel azt mutatja, hogy Isten nem létezik, vagy hogy létezett ugyan, de magára hagyta az embert, a hitnek ezzel is meg kell küzdenie: „credo quia absurdum”. A reményben megőrzött humanitás vezet át az abszurd világ próbatételein.

2. A Bunker – abszurd nyitány

A *Bunker* vizsgálatát érdemes a bevezető szerzői utasítás felidézésével kezdeni. A darab preambulumban rögtön három olyan értelmezési irányt nyit meg Mészöly, amellyel az abszurd színház tematikus és formanyelvi jellegzetességéhez kapcsolja a *Bunkert*. Ezek a várakozás és az időtlenség megjelenítése, valamint annak hangsúlyozása, hogy a drámaszöveg csak egyik, de nem fő eleme a színpadi hatásnak.

A szerzői utasításban kifejtett darabbeli „várakozás, az eseménytelenség, az emlékeken kérődzés” (91.)¹⁶ a *Godot-ra vároát* idézi fel, a várakozás értelme pedig mindkét darabban eléggé kétséges. Vladimir a beígért randevú minden részletében bizonytalan (helyszín, időpont), sőt, Godot csak annyit mondott neki a találkoztól illetően, „Hogy majd meglátja”.¹⁷ A *Bunker*ben a többször emlegetett Tábornok parancsát követve állomásoznak tétlenül tíz éve a katonák, ez az információ viszont épp a Hadnagy görcsös ragaszkodása miatt

¹¹ Örkény István: A groteszk: válasz iszonyú önbizalmunkra. In: Radnóti Zsuzsa (szerk.): *Párbeszéd a groteszkről. Beszélgetések Örkény Istvánnal*. Budapest, Magvető, 1981, 243–255., 250.

¹² Mészöly: *A tágasság iskolája*, 259–261.

¹³ Richard N. Coe: *Le Dieu de Samuel Beckett. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault*, 44 (1963): 6–36.

¹⁴ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 259.

¹⁵ Uo., 260.

¹⁶ A *Bunker* szövegére vonatkozó oldalszámok itt és a továbbiakban erre a kiadásra utalnak: Mészöly Miklós: *Bunker*. In: *Lassan minden. Drámák, játékok*. Budapest, Századvég, 1994, 89–157.

¹⁷ *Samuel Beckett összes drámái*. Fordította Bart István, Kolozsvári Grandpierre Emil és Romhányi Török Gábor, Budapest, Európa, 1998, 17.

válik gyanússá: „HADNAGY: Tíz éve igenis itt járt a tábornok úr! Megértette? [...] Ez nem rögeszme!” (112.). A *Godot*-ban csak a fiú közvetítette halogató üzenetek miatt nem adják fel a várakozást, a *Bunker*-ben a telefonon várják – hiába – a Tábornok bejelentkezését.

A motivikus kapocs a *Godot* és a *Bunker* közötti nem alkalmi. Több Mészöly- és Beckett-mű intertextuális hálója vázolható fel, amelyben – harmadik szereplőként – Kafka *Kastélya* is csomópont. A *Bunker* disztópikus szcénája az 1956-ban írt, 1957-ben megjelent *Magasiskola* riportszerűen realista alaphelyzetének absztrakt változata. Ott a világtól elzárt, szigorú fegyelemben élő solymásztelep az enigmatikus táviratok útján kommunikáló ügyosztálytól és annak befolyásos káderétől, Beranektől függ. Beranekkel Lilik és a telep többi dolgozója éppúgy nem találkozhat személyesen, ahogy K. vagy a falubeliek többsége sem Klamm-mal.¹⁸ A „kafkaesque” alaphelyzet, ahogy Eugene Webb kifejti,¹⁹ felismerhető Beckett *Watt*-jában és a *Molloy*-ban is. Az utóbbiban a rejtélyes ügynökséget vezető Youdi a távoli és ismeretlen hatalom, aki küldönc útján utasítja Morant, hogy kutasssa fel Molloyt. A „Kastély-alaphelyzet” beckett-i és mészöly-i változatai egyaránt lebegtetik (azaz felkínálják, de nem feltétlen igazolják) azt az allegorikus értelmezést, miszerint olyan felsőbb hatalom jóvoltából és feltételei szerint létezünk, aki nem hozzáférhető számunkra, legfeljebb kétséges közvetítők útján, aki nem hallgat meg minket, és akinek esetleg a létezése sem bizonyos. Röviden, mindig ott a kísértés, hogy ez a történeteséma az abszurd emberi helyzet tanmeséje legyen: létezésünk értelmének nincs külső igazolása.

A beckett-i és a mészöly-i változatok között fontos különbségek is felfedezhetők. Egyrészt az, hogy Mészöly számára fontos a „Kastély-alaphelyzet” hatalmi, politikai összetevője – ami a *Godot*-ban és a *Molloy*-ban kevésbé játszik szerepet. Ez talán összefügg azzal, hogy a Mészöly-életmű feltehetőleg reagensbb Kafka közép-európaiságára, mindenestre alátámasztja azt az általános megfigyelést, miszerint „a kelet-európai groteszk és abszurd drámát éppen a társadalmi, történelmi és politikai vonatkozások parabolisztikus beemelése különbözteti meg a nyugati változattól”,²⁰ továbbá Mrožek, Havel és Örkény néhány évvel később keletkezett darabjaiban jelöli ki a *Bunker* a regionális kontextusát. Másrészt a karkai groteszk komikumhoz – főleg Beckett-tel összemérve – a Mészöly-műveknek kevésbé van affinitásuk.

A várakozással függ össze a *Bunker* preambulumban említett „idő nélküli közeg” is. Az azokban lejátszódó események jellemzően nem köthetők konkrét dátumhoz, nem helyezhetők el a történelmi időben, a szereplők valami *után* vagy valami *előtt* vannak, várakozásuk a bizonytalan köztéség ideje. Az abszurd léttapasztalat, a változatlanúság felidézéséhez jobban megfelel az idő ciklikusságának, állandóságának hangsúlyozása, mint a célélvű linearitásé. A *Godot*-ban a ciklikusságot leginkább a két felvonás variatív ismétlései teremtik meg: például Pozzo és Lucky két megjelenése, a fiú visszatérése, a főalakok ismételt öngyilkosság-tervezgetése, vagy a tétlenséget nyomatékosító szavaik mindkét felvonás végén („ESTRAGON: Megyünk? VLADIMIR: Menjünk. *(nem mozdulnak)*”).²¹ A ciklikusság ugyan nem jellemző a Mészöly-darabra (s ez fontos különbség, amire még visszatérünk), de az expozíció hasonlóan teremt meg az időtlenség képzetét, mint a *Godot*. Vladimir és Estragon nem tudják, mikor lenne a randevú, és azt sem, milyen nap van ma („ESTRAGON: És melyik szombatot is mondta? És szombat van-e ma? Nem inkább vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?”²²) Hasonlóképpen a bunkerlakók is elvesztet-

¹⁸ A kérdést doktori disszertációjában áttekinti: Márjánovics Diána: *Örökölt blendével látni. Az 1960-as évek prózája és a Mészöly-hagyaték*. Pécsi Tudományegyetem, 2019, 83–84.

¹⁹ Eugene Webb: *Samuel Beckett. A Study of his Novels*. Seattle – London, University of Washington Press, 1964, 18.

²⁰ Berkes Tamás: Örkény közép-európai rokonai. In: Palkó Gábor – Szirák Péter (szerk.): *„Helyretolnia azt”*. *Tanulmányok Örkény Istvánról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2016, 68–79., 77.

²¹ Beckett, *Samuel Beckett összes drámái*, 59., variációja: 102.

²² Uo., 13.

ték az időben tájékozódás képességét: „ÖRMESTER: Most tél van? Olyan biztos vagy benne? KÖZLEGÉNY: Azt hiszem... Vagy tavasz lenne már?” (93.)

A preambulumban így rendelkezik a játéktechnikáról: „A darab többet bíz rá az atmoszférára, mint a cselekményre. A mozgás ábráját a szöveggel egyenértékű kifejezőmódnak szántam. Ha a pantomimelemek kifejezőbbnek bizonyulnak a játék során egyes szövegrészeknél, a mozgást, a mozdulatot kell a rendezés hangsúlyjaival előnyben részesíteni: a csendet a hanggal szemben; s a játék mikrorealizmusát.” (91.) Mészöly tökéletesen tisztában volt azzal, hogy az abszurd darab nem szövegdráma, a szöveg szerepét lefokozta, az előadás számos kifejezőeszköze közül (játék, színtér, kosztüm, hang- és fényhatások stb.) csak az egyiknek tekinti. Ezt erősítheti meg Mészöly kései, 1991-ben megjelent *Az utolsó Beckett-bemutató (Posztumusz játék)* című darabja, amelyben mindössze kétszer szólalnak meg, egészen röviden, az előadás némajátékából, hang- és fényhatásokból épül fel.

A darab kiinduló helyzete nemcsak a *Godot*-ra hasonlít, hanem, és erre már többen felhívták a figyelmet,²³ *A játszma végére*. A *Godot*-hoz képest, ahol Vladimir és Estragon a szabad ég alatt, az út mellett várakoztak, *A játszma vége* színtere minden elemében a bezártságot hangsúlyozza. A négyből három szereplő mozgásképtelen: Hamm nem tud járni, Nell és Nagg a szemeteskukákban vegetálnak. A „világ megkerülése” ebben a darabban azt jelenti, hogy a sántikáló Clov görgős székén körbetolja a vak Hammot a szűk szoba falai mentén. A szobából két magasra helyezett, csak létrával elérhető ablakon lehet kilátni, ahogy Mészöly bunkere is félig a föld alá épült, és felsőbb (a színtéren kívül eső) emeletén van a figyelőhelyiség. „A létezés pincelyukába taszított emberek”²⁴ mindkét darabban fentről kémlelnek kifelé az élettelen tájra, majd innen látják meg a Beckett-darab zárlatában a gyereket, a *Bunkerben* jóval korábban a közeledő lányt és a két öregot. Mindkét darabban egy közelebből meg nem határozott világpusztulás, háború után vagyunk, *A játszma vége* posztapokaliptikus világát Mészöly a *Madách – Beckett – Szisziüphoszb*ban a madáchi „eszkimóvég”-hez hasonlította. Ahogy Hamm szobáját a „másik pokol”,²⁵ a bunkert aknazár és szemét veszi körül, Mészölynél a Közlegény látott utoljára madarat sok éve, Beckett-nél természetesnek veszik, hogy régóta nincsenek sirályok. A *Bunkerben* felidézik a hajdani kutyát, Hamm egy filckutyával játszik, hasonló mimelt szeretettel. A nyomorúságos életkörülmények jelzése mindkét műben a kétszersült, Mészölynél kemény „cvibak”, Beckett-nél a „másodrendű kutyabiszkit”.

A *Bunkerben* a térkialakítás és az időtlenség mellett a két főbb szereplő viszonya is emlékeztet *A játszma végére*. Clov Hamm szolgája vagy gondozója, de Hamm az apjának szereti mondani magát, és hálát vár Clovtól. Közlegény az Örmester alárendeltje, gyereként találta, magához vette és szeret a fiaként gondolni rá, kötődésük erőszakoltságát azonban elárulja az, ahogyan Hamm retteg attól, ha Clov a háta mögé áll, az Örmester pedig célzó arra, hogy a Közlegény egyszer majd szépen elvágja a torkát borotválás közben. Természetesen eltérő elemek is vannak a két karakterpár kapcsolatában, Közlegény például naiv és tiszteli az Örmestert, továbbá ott vannak a Mészöly katonatörténeteiből ismerős motívumok: a hatalmi függés, a cinkosság, a homoerotikus szál, amelyek Clovra egyáltalán nem jellemzők.

Az abszurd drámák más tipikus eszközei is fellelhetők a Mészöly-darabban. A banális párbeszéd, az értelmetlen cselekvések és ezek folytonos ismétlődése. A vibráló neoncsó megkocogtatása, a körlet tökéletesen felesleges óránkénti felsőprése (minthogy a szemetet utána mindig szétszórják) emlékeztet arra, ahogyan Hamm állandóan a fájdalomcsillapítóját kéri, ahogy Clov mindig vissza akar menni a konyhába, de Hamm nem hagyja, stb.

²³ Erdődy Edit: Mészöly színháza. *Hungarológiai Közlemények, Újvidék* 23–24., 1–2. (1995): 20–27., 24. és Radnóti Zsuzsa: A magyar abszurd kezdetei. *Kalligram*, 9 (2000).

²⁴ Hornyik Miklós: Valóságmozzanatok Mészöly Miklós paraboladrámáiban. *Új Symposion* 15, 176. (1979): 474–483., 482.

²⁵ Beckett, *Samuel Beckett összes drámái*, 119.

A monoton állandóságnak is köszönhető, hogy a zárt tér Beckett-nél és Mészöly-nél sem kelt szorongást a szereplőkben (mint például Kafkánál), nekik ez a megszokott világuk, a *rutin* tökéletesen kitölti életüket. Az abszurd otthontalanság voltaképp otthonos, mindenhez hozzá lehet szokni.

Ha Mészöly korai háborús novellisztikája (a *Sötét jelek* és a *Jelentés öt egérről* című elbeszéléskötetek egyes darabjai) felől olvassuk a *Bunkert*, akkor feltűnhet, hogy az abszurd színház absztrakciós eljárásai (nincs azonosítható dátum, helyszín, még a szereplők nevei sem nyújtanak fogódzót) megoldást kínáltak Mészölynek a háború korlátozott elbeszélhetőségének terhére. Összetett problémakörrel van szó, amelyre a *Háború és irodalom* című esszéjében és több interjúban is kitért.²⁶ Mészölyt egyrészt saját személyes involváltsága (kényszerbesorozottként volt katona és dezertált, de parancsra lőtt, és nem tudta, ölt-e embert), másrészt nemzeti involváltsága (csatlósország katonája volt), harmadrészt feltehetőleg a trauma pszichés következményei olyan etikai-politikai, és ezzel összefüggésben esztétikai dilemmák elé állították, amelyek lehetetlenné tették a háborús tapasztalat nagyepikai szintézisét. Arról nem beszélve, hogy ehhez az ötvenes és a hatvanas évek Magyarországon az emlékezet- és kultúrpolitikai feltételek sem voltak meg. Mészöly mindezzel együtt is a saját és a kortárs magyar írók kudarcának tekintette, hogy autentikus nagyregény nem született a második világháborúról. Az abszurd színház viszont lehetőséget, formát, keretet kínált a háború absztrakt, a történelmi és társadalmi referencialitástól eloldott megformálására, más szóval a *realista mimézis* Mészöly által oly sokáig keresett alternatíváját nyújtotta.

A *Bunkerben* visszaköszön Mészöly háborús kisprózájának számos motívuma. A vesztelés a hőmezőn felejtett hadtest életét bemutató *Képek egy utazás történetéből* című elbeszélésből ismerős, a lány megerőszkolásának kísérlete az *Agyagos utakból*, a bajtársak dezertálása a *Film*, az *Emkénél* című elbeszélésnek fő témája. Ám a motívumismétléseket sorra véve az tűnik leginkább árkodónak, mi az, ami hiányzik. Éppen az, ami az elbeszélések legfőbb tétjének tűnt: a háborús trauma felmérése. A korai Mészöly-kisprózában a poszttraumatikus emlékezet tudati mintázatának leképezési kísérletei vetették fel az elbeszélés Ottlik-tól ismerős nehézségeit. A paralizált emlékezet narrációban nehezen kibontható képeinek az elbeszélhetőség alapkérdését előlegző problematikája *innen*, Mészöly színpadáról teljesen eltűnt. A háború rémségeinek felidézése a *Bunkerben* az Örmester „hetvenkedő katona”-stílusban előadott bizarr emlékeire szorítkozik. Ez is azt a benyomást erősíti, hogy a beckett-i abszurd formanyelv lehetővé tette az absztrakt modellezést, valamint a katonaság és a háború inhereus abszurditásának áttételes színrevitelét, de az erőszak mélypontjait – a nemi erőszak és az emberölés bemutatását – a *Bunker* éppúgy kerüli, ahogy az elbeszélések is csak érintik ezeket a jeleneteket, miközben az ábrázolhatatlanság jeleivel nyomatékokot adnak azoknak.²⁷

A *Bunker* műformája analóg a Mészöly-esszék Beckett-értelmezésével. A darab az első megszokítás után feladja az abszurd dramaturgiát, cselekménnyessé válik, a zárata pedig tragikus lesz. Fokozatosan visszatérnek azok az irodalmi és színpadi konvenciók, tipikus szüzséelemek, amelyeket az abszurd színház mint „antidráma” oly határozottan utasított el. A mezítlábás, ártatlan, árva lány érkezése, ahogy a Hadnagy fogalmaz, elülteti a remény „bacilusát” az addig az unalom és a fegyelem által megbénított férfiakban. Érzelmi motívációk – testi vágy, szabadságvágy, szolidaritás, féltékenység, hatalomféltség – kezdik el őket működtetni, összefognak a Hadnagy ellen, azaz kialakul a drámai bonyodalom, a

²⁶ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 77–81. Mészöly Miklós – Szigeti László: *Párbeszédkísérlet*. Pozsony, Kalligram, 1999. Mészöly Miklós – Szörényi László: *Háborús tabló*. In: *Mészöly Miklós* (Hang, kép, írás). Budapest, Napkút, 2006, 33–34.

²⁷ A Lány megerőszkolásának jelenetét pontosabb lenne a megerőszkolás helyett álló jelenetként említeni. A Hadnagy újabb és újabb ruhártegeket tép le a lányról, aki így el tud menekülni előle. Ez azt sugallja, hogy a nemi erőszak nem tudja bemocskolni a Lányt, ő a ruháinak letépeése után is érintetlen lehet. A Lány és a két Öreg halála is súlytalan marad.

konfliktus, és felborul az abszurd eseménytelenség feszült egyensúlya. Ahogy Örkény István *Tótékjában* az Őrnagy ellen végül fellázadó tűzoltóparancsnok képes véget vetni a képtelen helyzetnek, az abszurd a *Bunkerben* is legyőzhető körülménynek, nem abszolút érvényű emberi létállapotnak bizonyul.

A *Bunker* kifejelete a „szabadság–szerelem”-témakörrel írható le: ahogy működésbe lépnek a dramaturgiai klisék, a Hadnagy lesz az „Elnyomó”, a lány az „Áldozat”, a többi katonája a „Lázadó”. A Közlegény és a Lány kapcsolata a gyerekkorukban szétválasztott testvérek szerelmi közeledésének toposzát is mozgósítja. A „szabadság–szerelem”-téma kör a romantika óta jellemzően áldozattal jár. Vagyis a motívum hagyományosan kétváltozós kódolása miatt általában rögtön a felmerülésekor borítékolható a tragikus végkifejlet. Az *ablakmosóban* is a hatalom mérgezte meg a szerelmet, itt még a lehetőségét is elpusztítja, a Hadnagy az aknamezőre küldi a Lányt.

3. A zárlat kérdése

A *Bunker* így abszurd darabból tragédia lesz, amelyben az egyik szereplő halála a jobb világ lehetőségét megteremtő áldozat. Természetesen nem az a probléma, hogy a *Bunker* nem követi szolgáiban a beckett mintát. Tökéletesen igaza van Forgách Andrásnak, amikor azt mondja, nem az a fontos Mészöly darabjainak megítélésénél, hogy kiteljesítették-e az abszurd formát.²⁸ Ami azt illeti, Mészöly eltérése a *Godot*-tól és *A játzsma végétől* épphogy konzekvens, az esszékben az abszurdal folytatott eszmei vita színpadi analógiája. A *Bunker*beli Lány strukturális megfelelője *A játzsma végében* a zárlatban feltűnő jövevény, az ablakon át meglátott gyerek, aki ott *nem* kap lehetőséget arra, hogy bejusson Hammék világába, a színpad zárt terébe, hiszen az is kétséges, hogy él-e még egyáltalán. Ezért fontos, hogy a Lány itt bejut a bunkerbe, a remény színre lép és feloldja az abszurdot. Ahogy Erdődy Edit írja: „A szituáció ugyan beckett-i – de belőle kevésbé tragikus ontológiai következtetések fakadnak: a mű befejezése a zártság feloldásával az újrakezdés lehetőségének biológiai szükségszerűségét és lehetőségét villantja fel, annak az abszurd reménynek a jegyében, melyet Mészöly nem egy írásában szegez szembe a létezés alapvető tragikumával.”²⁹

Hiányérzetet inkább az kelthet, hogy az abszurd expozíció során nem sikerül a tragikus végkifejlet minden szükséges motivációs előfeltételét elhelyezni. Bizonyos elemek persze a végkifejlet irányába mutatnak. Például a katonák cinkossága tartalmazza a közös lázadás lehetőségét, krónikus nőhiányuk, pótcselekvésként bemutatott homoerotikus gesztusaik is érthetővé teszik, hogy a lánynak már a közeledése is nagy várakozásokat kelt. Megfigyelhető, hogy a többször ismételt „Most tél van? [...] Vagy tavasz lenne már?” (93., variáció: 96.) kérdés, ami eleinte az időtlenség értéksemleges jelzése volt, az ismétlések finom jelentéseltolódásával a remény allegóriájaként válik érthetővé, amikor a Lány közli – ellentmondva a Hadnagnak –, hogy „Tavasz van, uram” (115.). A felsorolt kohéziós elemeknek köszönhető, hogy a darab nem esik szét egy abszurd és egy konvencionális félre. A végkifejlet motivációs előfeltételei – konvencionális dramaturgiai elvárások felől nézve – azonban mégiscsak hiányosak. A Hadnagy nem elviselhetetlen zsarnok, hanem bogaras, vesztélytelen öreg, aki nem képes rendet tartani. A katonákat voltaképp nem ő tartja fogva, hanem az abszurd időtlenség. Pontos a Hadnagy példameséje a szétbombázott állatkertről, amelyben a ketreceikben maradnak az állatok. A Közlegény együgyű büszkeséggel beszél a Lánynak a bunker mindennapjairól, ami abszurd jelenetnek kiváló, de nem segíti elő, hogy a Közlegény lázadását hitelesnek fogadjuk el. Az Őrmester és a Közlegény nosztalgizálnak ugyan, de semmi nem mutat arra, hogy kifogásolnák a bunker-létüket, vagy hogy el

²⁸ Forgách András – Márton László: Jó lenne színházban látni. Mészöly Miklós drámáiról. *Árgus*, 12 (2004): 69–78.

²⁹ Erdődy: i. m., 24.

tudnák képzelni rutinokból álló életük megváltozását. Ebben a tekintetben a *Bunker* expozíciója közelebb áll a beckett-i abszurdhoz, ahol a redukált lét magától értetődő teljesség, mint a *Tóték*, ahol Örkény molière-i dramaturgiával növelve a feszültséget, az elviselhetetlenségig fokozta a családba magát befészkelő imposztor (Tartuffe / Örnagy úr) jelenlétének abszurditását, és ezzel előkészítette a Tűzoltóparancsnok lázadását. Ehhez járul még az is, hogy a *Bunker*ben – végkifejlet szempontjából – a Lány és a két öreg alakjai, ahogy Márton László megjegyzi,³⁰ „balladisztikusan elnagyoltak” és későn jelennek meg. A Lány szerepe szimbolikus marad, halála csak funkcionális, de nincs tragikus súlya. Az antidráma formanyelvét nehéz összebékíteni a konvencionális dramaturgiával.

Láttuk, a Lány érkezésével értelmessé válik az álló idő. Ez jelentős eltérés *A játszma végétől*, és megfelel annak, ahogy Mészöly értelmezi a Beckett-darabot a *Madách – Beckett – Szisziüphoszban*. *A játszma vége* egyik ismétlődő motívuma az a terv, hogy Clov majd elmegy, magára hagyja Hammot, aki küldi is, de Clov sosem tud elszakadni. A darab végén, a gyerek feltűnése után Hamm azt hiszi, Clov végre tényleg elhagyta, és mivel vak, nem látja, hogy saját monológja közben Clov csendben visszatért a színpadra. A Beckett-művek folyamatos *véghalogató szerkezetének*³¹ fényében a „Fin de partie” sokkal inkább állandósított, ciklikusan ismétlődő végjátéknak tűnik, mintsem valamely lineáris történet utolsó előtti szakaszának. Semmi nem zárja le a darabot, a gyerek nem jön be, és nem is ölik meg, Clov sem hagyja el a színt, játékával éppúgy ellentmondva az elhangzó szövegnek, ahogy az a *Godot* főszereplőitől már ismerős („VLADIMIR: Menjünk? / ESTRAGON: Menjünk. / Nem mozdulnak.”). A zárlat ismeretében újraolvastva vagy -nézve a darabot, Hamm első megszólalása is a folyamatos lezárhatatlanság benyomását kelti: „HAMM: Elég volt, ideje, hogy vége legyen, a menedékekben is! (A kukák felé mutat. Szünet.) És mégis habozok, habozok a... befejezéssel. Úgy van, ez az, ideje, hogy vége legyen és mégis habozok a... (ásítások) befejezéssel.”³²

Kétséges tehát, hogy *A játszma vége* valaminek (tragikus vagy reménykeltő) befejezése volna, sokkal inkább tűnik a *végállapot* állandósulásának. Mészöly a *Madách – Beckett – Szisziüphoszban* azonban nem így értelmezi a darabot, ő *A játszma vége* reménykeltő zárlatáról szól. A gyermek feltűnését utolsó, irracionális, de mégis nyitva hagyott lehetőségként értelmezi, párhuzamba állítva *Az ember tragédiája* nagy fordulatával, Éva terhességével az eszkimó-szín után. „A gyermek – mint irracionális motívum, mint az elgondolhatatlan kibontakozás hordozója – mindkét víziónak [ti. a madáchinak és a beckettinek – Sz. D.] döntő eleme; noha másképpen, más hangsúllyal.”³³ Mintha az új élet reménye, ami *Az ember tragédiájában* a történelmi színek ciklikusságát lezárta (és az ádám öngyilkosság zárlatát megghiúsította), a Beckett-darab végén feltűnő gyerek esetében is a ciklikusság megszakítását, új élet, jobb jövő kezdetét jeleznék. *A játszma vége* azonban épp a véget látszik megvonni, nem old fel a pusztulás folyamatos tanúsítása alól. Noha Hamm mást sem akar, mint véget. Állandó törekvése, hogy minden maradék életet elpusztítson, továbbá a saját pusztulását is várja, sürgeti. A *Madách – Beckett – Szisziüphoszban* Mészöly azonban mégis „tetten éri” az abszurdot meghazudtoló Beckettet: „Beckett-nél a maradék, az önmagára maradt értelem dönt a gyermekbe kivetített irracionális kicsengés mellett – mintegy magát cáfolva meg.”³⁴

A *Bunker* abszurd tragédia. Csakhogy ebben van némi ellentmondás. Varga László így fogalmaz: „A tragédia az ember méltóságát hirdeti, mert az elesett hős megőrzi emberségét, s küzdelme hitet ad a nézőknek is. Az abszurd tragikomédia azonban éppen ezt a

³⁰ Forgách – Márton: i. m.

³¹ Wolfgang Iser: When is the end not the end? The idea of fiction in Beckett. In: S. E. Gontarski (szerk.): *On Beckett. Essays and Criticism*, London, Anthem, 2014, 36–51.

³² Beckett, *Samuel Beckett összes drámái*, 106.

³³ Mészöly: *Madách – Beckett – Szisziüphosz*, 119.

³⁴ Uo.

méltóság tudatot teszi kérdéssé.³⁵ Az abszurd mézőlyi „visszahumanizálása” jellegzetes kulturális transfertechnika: a honosítás az új nézetrendszer és formanyelv botrányos radikalitására is igényt tart, de korlátozza, szelídíti is a radikalitást. A közeli párhuzamok (Pilinszky, Örkény) arra engednek következtetni, hogy az abszurd „korlátozása” magyar vagy térségi jelenség lehet. Mézőlynek is van egy erre utaló mondata a *Madách – Beckett – Szisziphosz*-ban: „Persze, velejég pesszimista nagy mű talán nincs; de még ha lehetne is, számunkra elképzelhetetlen luxus volna.”³⁶ És a „számunkra” itt azokat a magyar klaszszikusokat jelöli, akiket megkísértett a „lét fölötti megrendülés”, de akik „a mélypont látomásaival is a remény magasabbrendűségére” hivatkoznak.³⁷ Vajon a luxus abban állna, hogy a magyar irodalom hagyományos közösségi szerepkörei nem teszik lehetővé a teljes pesszimizmust? Állandó morális szükséglet volna a pozitív végkicsengés valamely faja, a felemelő katarzis, a kiengesztelődés, a deus ex machina vagy a happy end? Az esszé épp csak felveti a kérdést, nem ad választ.

A *Bunker* eltérése az abszurd dráma sajátos dramaturgiájától tökéletesen „egybevág” azzal, ahogyan Mézőly az abszurd camus-i filozófiáját és beckett-i felfogását részlegesen elfogadja, összességében azonban bírálja. Ideológia és mű ilyen nagyfokú megfeleltethetősége a tézisregényekre, tézisdramákra jellemző. A kiengesztelődés okán azonban meg kell még jegyezni valamit. Ha ennyiben maradna az értékelés, az méltánytalan volna Mézőly teljesítményével, nem venné tekintetbe *Az ablakmosó* és a *Bunker* úttörő szerepét, valamint az ötvenes-hatvanas évek magyar politikai és színházi viszonyait. Ebben a kontextusban ugyanis egészen kivételesnek számított a két mű egyidejűsége a háború utáni másfél évtized legnagyobb hatású színházi újításával, a párizsi abszurd drámával. Mézőly mindkét drámája hatéves késéssel jelent meg nyomtatásban és két évtized késéssel könyv alakban. *Az ablakmosó* Jelenkor-beli közléséből azoknak az éveknek az egyik nagyobb, hírhedt irodalmi botránya lett. A *Bunkert* a megírás után nyolc évvel, 1967-ben Nowa Hutában mutatták be, és mindössze két, ahogy Radnóti Zsuzsa fogalmaz, „jó szándékú, de teljesen konvencionális”³⁸ magyarországi rendezés jutott neki, az is csak huszonöt évvel később, a nyolcvanas évek elején. A *Bunker* szövege először a varsói *Dialogban* jelent meg, hasonlóképpen ahhoz, ahogy *Az atléta halála* francia kiadása is megelőzte a magyart. Világos, hogy két darabbal nem lehet színházi forradalmat kirobbantani, különösen, ha nincs hozzá közeg, nincs hozzá intézmény, amely bemutathatná, nincs szerkesztőség, amelyik a kiadását vállalhatná, nincs kritikus, aki a szerzőt komolyan vehetné nyilvánosan. A fióknak talán lehet regényt írni, de színházat csinálni dolgozószobában, egyedül, igencsak nehézkes. Ebben a közegben még a korlátozott, humanizált abszurd is botrányos normaszegésnek számított.³⁹ Mézőly dialógusa Beckett-tel így aztán később prózai művekben folytatódott: az *Alakulásokban* és a *Film*-ben. Ezekben már megváltozott az abszurd értékelése, árnyaltabbá és gazdagabbá vált az intertextuális viszonyrendszer. Ezekben már nem kérhető számon sem a formai adaptáció fordításszerű technikája, sem a művek jelentésének eszmei redukálhatósága.

³⁵ Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Opus irodalomelméleti tanulmányok, új sorozat, 5., Budapest, Balassi, 2002, 62.

³⁶ Mézőly: *A tágasság iskolája*, 117. Kiemelés az eredetiben.

³⁷ Uo.

³⁸ Radnóti: i. m.

³⁹ Takács Róbert: Az abszurd dráma Magyarországon az 1960-as és 1970-es években. In: Balázs Eszter et al. (szerk.): *Homoklapátolás nemesércért. A 70 éves Standeisky Éva tiszteletére*. Budapest, Napvilág, 2018, 215–230.