

is, az összevetés előtt is, meglehetősen pontosan fogalmazta meg a „*docta ignorantia*” princípiumának érvényesülését a reneszánsz meseter oeuve-jében: a végeredmény helyett a keresés rögzítését, festői, rajzi tanúságtételét. Ez már jó. S ugyanezt fedezi föl most – a TAO TE KING-et faggató tanulmányok közepette végzett festészettörténeti stúdiumok révén, Huang Kung-wang piktúrájában. Ez kitűnő!

Amit ezzel kapcsolatban elmond piktúráról és a művészetről, azt tanítani is lehet. És, szerintem még nagyobb érdem, számos olyan kérdést fogalmaz meg fejtegetésében, ami a művészettörténészek számára is ösztönző lehet. „*Rengeleg kérdést föl lehetne tenni ilyen...*”, hártja el elegánsan a nem reá tartozó feladatokat (XXV. o.), s ott is vannak azok. A magamfajta földhözragadt történészeknek még az is tanulságosnak tűnik, hogy Leonardo is, Huang Kung-wang is egy korszak lezárója s egyben egy újnak nyitója – a reneszánsz kínai megfelelőjének a fordulóján vagyunk. Huang életrajza is különös párhuzamokat sejtet: maga csak ötvenévesen vonult vissza a piktúra és egyéb fölös dolgok élvezetébe, miután rangos köztisztviselőként (a mongol uralkodó szolgálatában) kudarcot vallott s börtönt szenvedett (ártatlanul, korrupcióval megvádoltan). De nemcsak a taoizmus, hanem a buddhizmus is elcsábította, mindkettőnek, talán egy időben, híve s tanulmányozója volt. Képeinek – sorsa pedig (Karátson is céloz rá) külön stúdiumot érdemelne: nem járt olyan jól, mint Leonardo, aki a francia uralkodóban jó mecénást lelt; Huang eredeti képét egy mániákus gyűjtő végreendetésében megsemmisíteni rendelte, s a tűzből kimentett maradvány máig vita tárgya – merthogy másolatai is vannak, hitelesként minősítve. A koréjük fonódott mítosz azonban félelmetes hasonlóságokat mutat – mutat, mutandis: Kína másképp fonja mítoszait, mint Európa.

Ha csak ennyi lenne Karátson Gábor költő és festő és műfordító érdeme, akkor is megérte volna ezt a misét. De az eredetiből, kínaiból készült fordításról és kommentárjáról sem fedkezhetünk meg. Nem filológiai, hanem sokkal fontosabb kérdésekre keres – nem ad, keres! – választ: az élet és a művészet kérdésére. A kettő, sokunk számára legalább, azonos.

TALÁN A KERTEK...

Eugène Ionesco: Drámák

Fordította Bognár Róbert, Gera György, Mészöly Dezső, Réz Ádám, Vinkó József. Válogatta és az utószót írta Szántó Judit

Európa, 1990. 594 oldal, 120 Ft

„*Vajon az irodalomhoz tartozik-e a színház?*” – kérdi, s részben épp Ionesco kapcsán, a hatvanas évek kiváló esszéistája, Gaëtan Picon az új francia irodalmat bemutató kötetének (PANORAMA DE LA NOUVELLE LITTÉRATURE FRANÇAISE) drámafejezetében. Ugyanő a huszadik századi francia dráma nagy dilemmáját az irodalmi színház és a színpadi színház kettéválásában látja. Vélénék, a Ionesco-dilemma nem ebben, hanem az abszurd (vagy anti-) dráma és a hagyományos színművek mély ellentétében keresendő. Csakhogy mára az abszurd színház is hagyományossá vált, „antidramáról” már csak a középiskolákban esik szó. Ionesco időközben akadémikus lett, és Shakespeare meg Csehov abszurdabb, mint Beckett GODOF-ja vagy A KOPASZ ÉNEKESNŐ.

A Ionesco-drámáknak mai szemmel inkább a befogadástörténete abszurd. Ismeretlen színészek obskúrus kis színpadokon játszották első műveit félig üres nézőtér előtt. Az Huchette színházi példának sikereszéria később, az ötvenes évek közepétől kezdődik: A KOPASZ ÉNEKESNŐ-t és a KÜLÖNÖRÁ-t kezdetben visszhangtalanul mutatták be másutt, mások. 1956-ban A SZÉKEK-nek egy champs-élyés-i stúdiószínházban színpadra állított felújítása s a „mértékadó” polgári *Figaró*ban megjelent Anouilh-kritika hozta a fordulatot. Néhány év múlva a RINOCÉROSOK-at Amerikától Japánig óriási visszhanggal és közönségsikerrel játsszák a legnagyobb színházak.

Mindennél talán még meghökkentőbb Ionesco magyarországi pályafutása. A *Nagyvilág* már 1959-ben közli A SZÉKEK-et, majd alig egy év múlva (rövidítve) – akkori címén – AZ ORRSZARVÚ-t, de aztán fél évtizednyi szünet következik az írásos publikációkban is, színpadi előadásról pedig egészen a közelmúltig egyáltalán szó sem eshetett. Nem annyira színház-, mint politikatörténészek feladata ennek okát kutatni. Ha egy diktatúrának a színházat, színpadot ambivalensen szerető személy a

kulturális „felelőse”, az könnyen s irracionálisan talál hamis indokot valamely színműről tiltására. A valóban szovjet- és diktatúraellenes Ionesco – terjesztették „fentről” – magyargyűlölő is. Ebből természetesen semmi sem volt igaz. Kétkötetnyi naplójegyzeteiben, számos nyilatkozatában szól viszont emigrációját megelőző romániai élményeiről: mélyen, zsigereiből fakadva gyűlölte a román fasizmust, rendkívül rossz véleménye van az 1938-as Romániáról. Nem csupán intellektuális, „liberális” vizsgálás ez: naplójában – rétván, félig kimondva – lélektani, „ödipális” forrását keresi s találja meg e gyűlöletnek román apjával és francia anyjával való gyermeki kapcsolatában. Az ORRSZARVÚ kommunistaellenes darabként tiltatott a magyar közönségtől: magukra vették az inget, holott a szerző román tantestületi éveiből merítette az alapötletet: mindennap újabb tanár jelent meg a Vasgárda jelvényével hajtókáján.

Mindez azonban nem a mű, csak rátapadt hordaléka. A magyar fogadtatásnak korántsem csupán politikai furcsaságai vannak. Az a magyar színházi közönség, mely értetlenül s hidegen utasított el minden hagyománytagadó és szokatlan színházat Brechtől Harold Pinterig, két-három éve ugyanabban az időben, két egymás mellett utcában, két színházban párhuzamosan óriási sikerrel fogadta A KOPASZ ÉNEKESNŐ-t és a KÜLÖNÖRÁ-t. (A Kationa József Színházban vendégszereplő kaposvári társulat és a Pesti Színház előadása esett ugyanarra az időre.) S ez a siker talán kevésbé volt sznob és „manipulatív”, mint a *Figaro* által támogatott champs-élyés-i fordulat; olyan inkább, mintha a régebbi, névtelen színházi párizsi ősbemutatót tapsolta volna végig nem tíz-húsz, hanem zsúfolt színháznyi néző. Pedig ilyen sikerre talán már 1969 táján is számíthatott volna, legalább egy „réteggözönség” előtt A KOPASZ ÉNEKESNŐ (melynek, úgy tudom, első magyarországi nyilvános előadása – ha „csak” francia nyelven is – akkor volt, az Egyetem Színházban, épp a mostani kötet egyik fordítója, Bogárné Róbert tűzoltókapitányi közreműködésével).

A színházról, Gaëtan Picon kérdéséhez hűen, forduljunk most már a könyvhöz, a szöveghez. Az első magyar nyelvű Ionesco-kötet A LÉGBENJÁRÓ-val végződik. Ez a dráma 1962-ben íródott (63 februárjában került színpad-

ra), s a Gallimard hatkötetes szerzői kiadásának a harmadik kötetében szerepel. A negyedikben kapott helyet a HALDOKLIK A KIRÁLY, tehát a magyar edíció felcserélte a francia sorrendjét – s nem tette rosszul: A LÉGBENJÁRÓ tágabb horizontú lezárása Ionesco életművének, mint a LE ROI SE MEURT. Lezárása? De hiszen majd kétkötetnyi színmű van még hátra, köztük olyan „filozofikus” összegező, nagyigényű darabok, mint a LA SOIF ET LA FAJM (1964) és a VOYAGES CHEZ LES MORTS (1981). Feltűnő és nem megbocsátható, hogy az anyagot jó érzékkel, csaknem „hibátlanul” válogató Szántó Judit terjedelmes utószavában az előbbinek épp csak a címét említi, az utóbbinak még a címét sem. Mindkét alkotás figyelemre méltó, sőt rendkívüli írói hanyatlás terméke, de épp a tanulmányszerű utószó feladata lenne legalább tájékoztatni erről a magyar olvasót. Esetleg árnyaltabban és értőbben, mint a VILÁGIRODALMI LEXIKON idevonatkozó passzusa, ahol ezt olvashatjuk: „Polgármestere és szellemi aknamunkója továbbra is leleplező, bár egyáltalán nem mozgósító, hiszen a főprobléma, mely izgatja, mindinkább a Halál egyéni keresése.”

A korai, az „abszurd” Ionesco „ellenszínháza” dühödő paródiája volt a szabályos színháznak, a társalgási drámának, a színpadi és irodalmi közhelyeknek. Bár Breton annak idején összeállított egy FEKETE HUMOR ANTOLÓGIÁJÁT (utólag már, jóval túl a szürrealizmus fénykorán: 1939-ben), s abban ősoket felfedező buzgalommal néhány drámatörödéket is közölt, a szürrealisták nem gondoltak arra, hogy a dráma ellen is fellázadjanak. Bretonnak arra volt még figyelme, hogy a zenét gyűlölettel tiltsa ki mozgalmalátköréből, de a színház – Antonin Artaud szürrealista kötődése ellenére – nem nagyon érdekelte, se a régi, se az új: még csak nem is gyűlölte, nem veti létezéséről tudomást. Csak később hirdette meg boldog ósének Jarryt, csak később vállalta sajátjának az ÜBÜ KIRÁLY-t. (Vagy a POËTE ASSASSINÉ Apollinaire-jét, aki DRAMATURGIA című fejezetében Karinthy- és Ionesco-ízű paródiáját adja a színműtípusoknak.) S bár Ionesco se nagyon hivatkozik Jarryra, már jó ideje nyilvánvaló, hogy antiszínházának az ÜBÜ KIRÁLY az egyik legfontosabb előzménye. Jarry is, Ionesco is

♦ Későbbi, bővített kiadásai: 1947; 1966.

paródiát írt. Legalábbis úgy hitték, amit írnak, a színház paródiája. Hogy az ÜBÜ KIRÁLY-t mégis miért láthatjuk sokkal többnek, arról esztétikán és színháztermen kívüli események gondoskodnak. Ha egy idéten és cudar gimnáziumi tanárról mintázott pohos szörnyeteg töstérseregek élén elfoglalja és lemészárolja Lengyelországot meg Oroszországot meg az egész színpadot, akkor, *zöld kandeláberemre!*, nemcsak tanárbosszantó kamaszjátéknak, nemcsak leleményes Shakespeare-paródiának látjuk a semmi, a kisszerűség eme anti-Macbethjét, hanem a világtörténelem paródiájának is.

Ionescónak nincsenek töstérseregeket idéten szavakkal maszfrótató törpe világhódítói. Első darabjai egyetlen szobában játszódnak. Szürkén közönséges nyakkendő s kispolgárai azonban, mintha csak a *merdre-szahar!* töstér, *zöld kandeláber-t*, az ÜBÜ KIRÁLY értelmetlenül habzó szavait használnák, vagy ami sokkal riasztóbb, az értelmes szavak és mondatok válnának értelmetlenné, ha megszólalnak Ionesco a világtörténelemnél is szörnyebb és rejtélyesebb dolgot parodizál, az emberi nyelvet. S ebből megint több lesz: a legfeketébben fenyegető humor, a komikum valódi tragikum. „...*Egy személyes isten léte kvakva kvakva fehér szakállal kvakva kénül téren és időn...*”, zsolozsmázza Beckett GODOT-jában nyomtalanul valaki. S hogy a szavak és mondatok értelmetlenségéről a létezés értelmességére vetül hideglelős fény, ez már nem paródia. A szexuális aktusnak vagy a halálnak sem létezhet „kifigurázása”. A nyelv halálának sem.

Beckett és Ionesco rokonságát számtalan színháztörténeti írás elemzi. De ha Beckett-nél Isten keresik hiába és kétségbeesve, Ionesco egész életműve nemcsak hogy „Isten nélküli”, de maga az Isten-képzet is hiányzik belőle. Nála egyedül a nyelvnek van metafizikája. Colin Duckworth Beckettet és Ionescót összevető művének címe (ANGELS OF DARKNESS. London, 1972) csak a GODOT írójára találó: Beckett valóban egy éji angyal hol szánakozó, hol gyilkos fölényével tekint porban kúszó hőseire, Ionescónál ez a fölény korai darabjaiban tisztán intellektuális – az ember értelmének a fölénye, s inkább az emberi butaság, mint az emberi lét abszurduma iránt.

Írói célját, szándékát, darabjainak értelmezését nemcsak jegyzeteiben és nyilatkozataiban, de magukban a drámákban is gyakran az olvasó és néző elé tárja. Oly gyakran, hogy elhessentheterlenül jut eszünkbe Peter Brook óvatossága: „*Nagyon gyanakvó vagyok a színházi elméletekkel kapcsolatban. A színházban az előadás maga lesz igazságokat igazságokká.*” Ezt ugyan Ionesco is vallja, itt-ott majdnem szó szerint figyelmeztet ugyanerre, s gyakran gúnyolódik a drámaesztéták tanain, mégis, ez a feltűnő védekező, elhárító és önmagyarázó kényszer már-már egy jobbfajta (legalábbis igényesen érdekes) drámaesztéta bőrébe bújtatja. Mint valaha Molière Versailles-nak, ő a sznob Párizs-nak írt egy ars poetica-darabot (L'IMPROMPTU DE 1: ALMA), melyben saját magát lépteti fel három „doktor Bartolomeus”-szal szemben, akik mindenáron el akarják helyezni művészetét Bernstein (a francia Molnár Ferenc) és Brecht modernsége mellett, között, fölött vagy alatt. A színházdoktorok éktelen ostobaságokat mondanak, szövegük nagy része állítólag szó szerinti idézet valódi kritikákból. Ionesco elutasítja darabjainak bármilyen beskatulyázását, „*anti-théâtre*”, mondja, s mint egykor Breton, dogmásan és kérlelhetetlenül szabja meg, milyennek kell lennie az új színháznak. Meghökkenő az a hasonlóság, mellyel Breton a hagyományos lélektani regényt hajítja ki, s mellyel Ionesco a lélektani drámát. Mert nem a bulvárvígjátékokkal állt igazán szemben, hanem inkább a „*francia menőséggel*”, a „*papa színházával*” (hogy a néhány évvel későbbi *nouvelle vague* filmrendezőinek gyűlölt kategóriáit alkalmazzuk filmről színpadra). Nincsenek, ne legyenek a színházban „lélektani folyamatok”, ne legyen semmiféle cselekmény, se logikus, se logikátlan, a színházban csak a széttöredezett, kiürült, értelmetlen szavaknak van lehetőségük cselekedni. A magyar válogatásban is szereplő A KÖTELESSÉG OLTÁRÁN egyik szereplője is elmondja mindezt („*Ott van nekünk Ionesco, és untilig elég, ha ő ír*”), s jó néhány darabjának drámaíró a főhőse (ennyi drámaíró, de talán ennyi önéletrajzi utalás sincs talán a drámairodalom történetében, mint nála).

Azt már mondanunk sem kell, hogy legfőbb tilalma a színpad „üzenetére” vonatkozik. A dráma ne tanítson, okítson, ne illusztráljon semmiféle társadalmi vagy erkölcsi

igazságot. S A KOPASZ ÉNEKESNŐ, a JACQUES VAGY A BEHÓDOLÁS, A KÖTELESSÉG OLTÁRÁN meg is felel saját deklarált esztétikájának. A SZÉKEK már mintha mondana, megfogalmazna, „üzenne” valamit, még ha arról szól is, hogy az üzenethez Hírnök érthetetlen üzenetet hoz (s nem tudja megfogalmazni a dráma két vén hősének élettanulmányát). De hát épp ez a tanulság, bármennyire „negatív” is, üzenet arról, hogy életünknek nem lehet megfogalmazható értelme. S ki tudja, A KOPASZ ÉNEKESNŐ párdarabja, a KÜLÖNÓRA talán a nyelv, a kommunikáció és a tudomány, a tudás abszurdumáról, értelmetlenségéről „szól”, a Tanár keresetten és sodróan zagyva, professzori morzsákat és a legprimitívebb ostobaságokat keverő szózuhataga a színmű „tartalma”, de minduntalan e tartalom elé tolakszik egy közhelyesebb, zételszerűbb másik, a tanár és tanárság, a vezető és diktátor, a parancs és uralom tömeggyilkosságig fokozható parabolájának jelképisége.

Ionesco nemcsak a nyelv abszurditását érezte. Van darabja, szintén moralitás és tanulság nélküli, AZ ÚJ LAKÓ, ahol a színpadi tér és persze az emberi élet tere lép a nyelv helyére. Az emberi létezés eredendő abszurditását azonban a társadalom még meglepő leleményekkel fokozza. A Vasgárda szellemisége elő emigráló Ionesco ezt az abszurditást is ismeri. Az azonban, hogy művébe emeli, máig a legnagyobb fordulat pályáján. A RINOCÉROSZOK világszerte ismert sikerszerzővé tette, azon az áron, hogy kritikusai és a színháztörténészek ettől kezdve számon kérhették rajta az abszurd dráma és az antiszínház esztétikáját. Érettségi anyag lett, mert tompafejű gimnazisták is folbiflázhajják átlátszó „mondanivalóját”. Magam a hetvenes évek végén láttam Barrault színházában (akkor a Théâtre d'Orsay volt az, egykori pályaudvar, ma Modern Művészetek Múzeuma). Jean-Louis Barrault talán ezredszer játszotta: kapásból, rutínból, mint a vízfolyás. Fehér blúz, gimnazista lányok sikongtak a nézőtéri falakból előbukkanó orrszarvúfejek láttán. Időnként feldübbögött a francia színházban szokatlan vastaps. A rút orrszarvúakkal dacoló Barrault-t a végén percekig ünnepelték. Valódi abszurdum: olyan volt mindez, mint itthon egy BÁNK BÀN-matiné. Az, hogy magyarázat nélkül sorban minden ember rinocérosszá válik, már a há-

tulgombolósoknak sem volt furcsa vagy „érthetetlen”. A színházban egy hamisítatlan tétel-dráma dialógusai peregetek, Barrault a végére patetikusabb lett, mint Petur bán a régi Nemzetiben. De ha hangulatról, érzésről, érzéki benyomásról is szólhatok, mindez furcsa módon rokonszenves és megható volt. A darab is ilyen.

Meg olyan, mint egy felületesebb Brecht-színmű. Papíron, olvasva még inkább, mint színpadon. Brecht irtózatossá válnak ott birkózik Ionesco, ahol bohócsipkában vagy Brecht fejére húzva é bohócsipkát harsány párviadalra kelnek, mint a L'IMPROMPTU DE L'ALMA-ban vagy a kötetünkben szintén nem szereplő LA SOIF ET LA FAIM filozofikus porondján, hanem ott is, ahol a francia író egyedül van, és szuverén úrnak hiszi magát. Így a RINOCÉROSZOK vagy AZ INGYENŐLÓ antiteátrumának színpadán. A hagyományos dramaturgiának az a brutális megsemmisítése, melyet Brecht színháza végbevitt, inkább számíthat „antiszínház” elnevezésre, mint a Ionescőé. S hogy a sok félresikerült és száraz magyar Brecht-előadás ellenére még az olyannyira más esztétika és költői gyakorlat fényében élő és dolgozó Nemes Nagy Ágnest is miképpen vonta – taszítva is – bizonyos fokig bűvkörébe, arról a magyar olvasó számára tanulsággal szól a költőnő egyik vallomlásában. Tesz az abszurd dráma mára félklasszikusává vált Ionesco ilyen hatást az irányát nem kedvelőkre valaha is? Üreske kérdés, ám fordítsuk meg: mi az oka, hogy épp az irányát kedvelők érzik csalódást keltőnek A SZÉKEK után következő valamennyi Ionesco-darabot? Magam mindenképpen A SZÉKEK-et érzem A KOPASZ ÉNEKESNŐ mellett Ionesco egyetlen remekműgánus művének.

Olvasva is igazi színház, mely egyszerre játszik bravúrosan a nyelv lehetőségeivel, e lehetőségek határaival, a kommunikáció véges voltával s a színpadi térrel. Rendkívüli zsúfoltság és klausztrófiáival elegy nyelvi sűrűség egy mindvégig csaknem üres, székek uralta térben, mely lefordítható jelképiség nélkül válik végül az irracionális, magyarázhatatlan emberi lét terévé. Se Jarry-, se más avantgárd reminiscenciák, Brecht távoli kísértete se rémlik, ha ez is érték – s miért ne? –, ez a „legeredetibb” Ionesco-dráma, mely egyedül Beckett-tel rokonítható, s ez a rokonság is egyenrangúak független rokonsága.

„*Talán... a kertek...*” – hangzik A LÉGBENJÁRÓ utolsó mondattörredéke, s ezek az író második, fáradt, kései korszakának kulcsszavai. A HALDOKLIK A KIRÁLY ÉS A LÉGBENJÁRÓ különlegesen erős és tétova pesszimizmus fátyolos művei. Az értelem pesszimizmusáé, azé az értelemé, mely valaha fölénnyel teremtette meg a butaság mindennap használt nyelvezetének paródiánál többé, nagyobbá növő antinyelvét, azé az értelemé, mely a tudományos halandzsáját késelessé fejlesztő professzort és a halandzsába kissé önként belebóduló tanítvány-áldozatot egyszerre tudta kinevetni. Ez az értelem azonban A SZÉKEK óta nem nevet. Épp a gyilkos röhögi végig a darabot, s röhögi szét az értelem összes érvét A Z INGYENÖLŐ színpadán. Ennek a darabnak a hosszú zárómonológja akár a „kései” Ionesco (idézőjelben, mert csak 1962-ben vagyunk) végső hitvallása lehet: „*Istenem! Nincs mit tenni... Mit lehet tenni?... Mit lehet tenni?*” Varázsosan rokonszenves számomra ez a pesszimizmus, igaz és hiteles, de az alkotáshoz, művészi teremtéshez mintha nem volna elegendő, mintha valami nyersegség és a tárgy iránti művészi fölény hiányozna ettől kezdve a Ionesco-életműből.

„*Talán... a kertek*” – tér vissza kétségbeesett repültéből A LÉGBENJÁRÓ, aki meglátta a jövőt, világpusztulást és mindent magába nyelő szakadékot, talán a kertek. Akarva-akaratlanul a CANDIDE-ra rímelt a szó, de a CANDIDE-t megteremtő Voltaire-ben az értelem pesszimizmus mellett pimasz düh és firtorgó fölény munkált. Mindenfajta derülátáshoz valami egészséges, önvédelmi korlátoltság kell, s a művészi alkotás sem nélkülözheti ezt a fajta korlátoltságot. Ionesco (első néhány darabja után) szinte páratlan jelenség a világ-irodalomban: *ad absurdumig* tanácstalan és pesszimista (NAPLÓ-jából kisugárzón a magánember is – bár jegyzeteink természetesen csak a drámaíró, az alkotó Ionescót érinthetik). Sartre világa sokkal viszolyogatóbb, s tudjuk: „*a pokol a többiek*”, de ő, régi és új vakhiteibe, önnön zsenialitásának tudatába burkolózva élt és írt. Camus a megingathatatlan rossz uralmának élte s írta abszurd létünket, de – talán mediterrán emberként s világértelmezőként – a rossz elleni lázadásnak s percnnyi szép győzelemnek minden földi örömet; s a legfeketébb beckettű életművet áthatja valami

hidegen is bátorító krampuszkacagás, valami fióksátáni fölény.

Ionesco későbbi drámáiban a halottak játszószék a legnagyobb szerepet, szinte mindenki halottait keresi, de csalódik, mert a halotraktól semmit sem lehet megtudni, sőt maguk a holtak sem tudnak többet, mint az élők. AZ INGYENÖLŐ óta feltűnően „túlírja” minden egyes művét, mintha magyarázkodni kényszerülne; lassúvá, olykor, szörnyűség, nehézkessé is válik, hősei versenyt panaszkodnak és tehetetlenkednek, s az író annyira együtt érez velük, hogy minden fölényét... mit fölényét, minden távolságát elveszti velük kapcsolatban. Lassan harminc éve, hogy nem drámákat ír, hanem drámának álcázott önvalomást és fájdalmas naplót, A KIRÁLY HALÓDIK, az író halódik.

Az olvasó (vagy a kritikus) rokonszenve nem esztétikai gyökerű. A halódó Ionesco kicsit Jacques Tati kései, sikertelen filmjeit idézi bennem föl, csak hogy Tati magánpesszimizmusából halk, de nagyon erős és szinte film-történeti jelentőségű humor fakadt. Tárgysuk a párhuzamokat, s inkább a dráma világából merítsünk: mind a Ionescótól függetlenül alkotó Gombrowicz, mind a Ionescótól nyilván tanult Mrozek (legalábbis főműve, a TANGÓ) jelentősebbnek, mélyebbnek látszik, mint a RINOCÉROSZOK írója. Jelképiségük konkrétabb, de fantáziagazdagabb, „tágasabb” is, mint mesterünk hatvanas évektől írt tételesen tétova színpadi önvalomásai. Hogy mégis „mesterünknek” mondjuk, semmiképpen sem az íróra vonatkozik, hanem... nehéz pontosan megfogalmazni: az értelem sötét, vigasztalan pesszimizmusának halk és okos megszólaltatójára. A drámát megújító Ionescót a színháztörténet őrzi és értékeli. Halványuló, erőtlenedő alkotói korszakának gyengéit és értékeit hadd dicsérje tétován egy közép-európai olvasója.

A KOPASZ ÉNEKESNŐ és a KÜLÖNÓRA záporozó szójátékai, nyelvi abszurdumai nehéz feladat elé állítják a fordítót. A KOPASZ ÉNEKESNŐ-nek (s talán más Ionesco-drámáknak is) ráadásul több írásos változata van, a Gaëtan Picon-féle antológiában szereplő részlet nem azonos a későbbi, Gallimard-féle végleges szöveggel. Fura módon, ha apróságokban is, Gera György fordítása még egy harmadik szöveg-

változattal is meglepi az olvasót. „*Un épicier bulgare, nommé Popoche Rosenfeld*” áll az eredetiben, Geránál ez: „román fűszeres, Popescu Rosenfeld”. Ha itt nem érezzük is a többletet sziporkázónak, Gera Györgynek, Ionesco időrendben első fordítójának nagy érdemei vannak: korrekt, szellemes és jól mondható abszurd magyar mondatokat írt.

A LA LEÇON-t mindig és évtizedekig LECKE-ként idéztük és emlegettük. A KÜLÖNÓRA jó cím. Ennél a szövegnél egyenesen a túlházbzó többletfordítás csalóka vágya, a túljátszás csábítása fenyegeti a fordítót. Ennek például nagy hagyományai vannak nálunk, kicsit még Gyergyai Albert is feldíszítette Flaubert-t, s hogy egy másik óriást (vagy mágust inkább?) említsünk, Szenkuthy minduntalan káprázatos bohócsipkát húz Joyce-nak még szikárabb mondataira is. A KÜLÖNÓRA fordítója, Vinkó József kedvvel lubickol Ionesco nyelvében, s érzéssel fröcsköl a játékos vizet. „*Je souffre de mes deux fois à la fois*” – ezt találékonyan „Jobb egy lúdnyak tíz tyúknyaknál!”-al adja vissza; s ezeknél a lefordíthatatlanságoknál általában jó formában van. Egy helyütt vulgárisabb humorral alakítja a félőrült professzor szadista szemantikáját: „*Prenez le mot front!*” „*Avec quoi le prendre?*” – így az eredeti, majd: „*Le mot front est raciné dans frontiscipe. Il l'est aussi dans l'effronté. «Ispice» est suffixe, et «ef» préfixe.*” Vinkó a fogfájós tanítványra kicsit „direkten kacsintva” elhagyja a nyelvésztudósi háttérrel, és Duna menti póriassággal indít: „*Ragadjuk meg a fog szót. Megragadja?*” – s azután ehhez az ötlethez kapcsolódva néhány keresedenül pedáns „élettani” mondatot ad a professzor szájába. Ellögadhatóan. (Érdeemes felidézni, hogy a kaposvári színház előadásában – színészi vagy rendezői ötletként – végig *psanyol* és *új-psanyol* nyelvről volt szó.)

A kötet tíz darabjából ötöt Bognár Róbert fordított. Ráadásul nem is a leghálásabbakat. (Említsük meg, hogy újrafordította a Gera György-féle HALÓDIK A KIRÁLY-t is.) A JACQUES VAGY A BEHÓDOLÁS különösen sok lappangó, módjával érzékeltethető nyelvi kétértelműséget tartalmaz, jó néhány, magam is úgy látom, megoldhatatlan: Bognár Róbert sem birkózhatott meg a drámát lezáró szóismétléses párbeszéd kulcsszavával: a *chat* ugyanis a francia argóban „női nemi szerv”-et is jelent. Nagy és érdemes munka volt AZ INGYENŐLÖ. Végso monológjának fel-felbukka-

nó lírai dallama van, s a fordító ezt szépen adja vissza. A „késői” Ionesco nyelve egyre inkább a prózaversek belső ritmusát használja, szagatott, töredezett, kopogós ritmus ez, de jól kihallatszik Réz Ádám LÉGBENJÁRÓ-fordításából is.

Bikácsy Gergely

FINIS UNIVERSITATIS?

Csejtei Dezső, Dékány András, Simon Ferenc (szerkesztők): *Ész, élet, egzisztencia I. – Egyetem, nevelés, értelmiségi lét*

Fordította Csejtei Dezső, Dékány András, Gausz András, Gáspár Csaba László, Juhász Anikó, Loppert Csaba, Mezei György, Nagy Sándor, Varró István, Wildner Ödön

A Társadalomtudományi Kör kiadása, Szeged, 1990. 490 oldal, az ára nincs feltüntetve

A József Attila Tudományegyetem Társadalomtudományi Körének filozófiai olvasókönyve, *readere* tizenegy szöveget tartalmaz. Bemutatom a tartalomjegyzékét.

BEKÖSZÖNTŐ (Csejtei Dezső)

I. TÖRTÉNELMI FELVEZETÉS

Wilhelm Dilthey: A PEDAGÓGIA TÖRTÉNETE

II. VÉLEMÉNYEK AZ EGYETEMRŐL

Arthur Schopenhauer: AZ EGYETEMI BÖLCSELKEDÉSRŐL

Martin Heidegger: A NÉMET EGYETEM ÖNHANGSÚLYOZÁSA

Karl Jaspers: AZ EGYETEM ESZMÉJE

Miguel de Unamuno: A SPANYOL FELSŐOKTATÁS HELYZETE

José Ortega y Gasset: AZ EGYETEM KÜLDETÉSE

III. NEVELÉS, ÉRTELMISÉGI LÉT

Friedrich Nietzsche: SCHOPENHAUER MINT NEVELŐ

Martin Buber: BESZÉDEK A NEVELÉSRŐL

Gabriel Marcel: A FILOZÓFUS A MAI VILÁGBAN

Jean-Paul Sartre: VÉDŐBESZÉD AZ ÉRTELMISÉGIÉKÉRT

Maurice Merleau-Ponty: A FILOZÓFIA DICSERETE

A filozófiát kedvelő olvasó örül a híres műveknek és neveknek. Ami a műveket illeti,