

Szép és Szomoró

Egy korábbi dolgozatom (Iskolakultúra 1999. 5. sz.) az abszurdnak mint drámatörténeti kategóriának bizonyos irányú és értelmű kiterjesztésével, nevezetesen a nosztalgikus abszurd terminológia bevezetésével foglalkozik. Ezen új kategória életképességének próbáját s létjogosultságának igazolását konkrét művek, esetleg egész életművek ilyen szempontú elemzése jelent(het)i. A drámai műnem magyar irodalomban betöltött marginális helyzete feletti búslakodás helyett termékenyebbnek tartom a létező – mert létező – drámák textuális vizsgálatát.

A műnem mellőzöttségéből következően rendkívül csekély a drámai szövegekkel foglalkozó szakirodalom. Többnyire a színpadi interpretációkról szólnak kritikák és elemzések, amelyek elsősorban az előadással foglalkoznak s magára a drámai szövegre kevesebb figyelem jut. Többé-kevésbé ez a sorsuk *Szép Ernő* és *Szomoró Dezső* színműveinek is, holott számos darabjuk határozott állásfoglalás a 19. századi dráma lehetőségeit tekintve s a 21. századi drámatörténet konzekvenciáit levonva. Egyikük drámai oeuvre-je sem jellemezhető természetesen teljesen homogén szempontok alapján, hiszen műveik különböző intenciójúak (lásd: kabarétréfák, filmforgatókönyvek), minőségűek. Ezzel együtt mindkét szerző drámai világában alapvető egy-egy olyan vonulat, amely bizonyos – s valószínűleg legfontosabb – műveiket rokonítja egymással. Szép Ernőnél a korabeli kabarétréfák világából és nyelvi miliőjéből származó abszurd nézőpont és nyelvhasználat elsősorban egyfajta álomban és nosztalgiákban elképzelt Élet utáni vágyódásnak, és a Halállal való ambivalens viszonynak a megértésére, lehetséges (újra)értelmezésére épül. Szomoró drámái lényegesen frivolabb módon viszonyulnak Élet és Halál nagy kérdéseihez s míg Szép Ernőnél alapvetően fontos a szereplők számára, hogy ki-ki a maga módján rátaláljon a maga elképzelt boldogságra, addig Szomoróknál ez bizonyos értelemben leegyszerűsödik, hiszen nyíltabb vagy burkoltabb formában, de mindenképpen szexuális beteljesedésről van szó. Ez nem jelenti feltétlenül egy férfi és egy nő boldog egymásra találását. Szomoró dekadens, hedonista hősei (ahogy *Réz Pál* aposztrofálja őket Szomoró-monográfiájában) elsősorban önmagukba szerelmesek s a Másikra többnyire csak nárcisztikus önszerelmük igazolásaképpen van szükségük. Ez a nárcizmus explicite azonban csak ritkán jelenik meg, így aztán folyamatosan a figyelmet a lényegről elterelő álkonfliktusok sora építi a drámákat (lásd ‚Bella’, ‚Glória’, ‚Szabóky Zsigmond Rafael’, ‚Takáts Alice’), hogy egy adott ponton hirtelen lényegtelené váljék mindaz, amiről addig szó volt s látszólag az előzményekhez alig kapcsolódó fordulat következzen be, amely azonban a legritkább esetben hoz bármifajta megoldást. A célelvű dramaturgia felszámolása, a klasszikus, konfliktusos drámai szerkezet feloldása nemcsak Szomoró, hanem Szép drámai világát is jellemzi.

A nosztalgikus abszurd terminológia, mindkettejük drámai oeuvre-jét tekintve, elsősorban azon darabok tekintetében mutatkozik termékeny értelmezési alpnak, amelyek valamilyen módon a 19. századi polgári színmű továbbélései. Az Iskolakultúra májusi számában megjelent dolgozatomban többször hivatkoztam *Martin Esslinre* mint az abszurd dráma legfőbb teoretikusára s idéztem azt a gondolatát, mely szerint az abszurd a naturalizmus (tehát a 19. századi polgári dráma) csődjére reflektál s így nem jelent

radikális szakítást vagy gyökeres újítást, hanem a maga sajátos nézőpontjából és eszközeivel reagál drámatörténeti előzményeire és saját, adott jelenének lehetőségeire. Ebből következik, hogy a nosztalgikus abszurd horizontjában mindkét szerzőtől olyan művekre figyelhetünk, amelyek valamilyen szempontból a 19. századi naturalizmusból származnak le. Szép Ernő egyfelvonásosai közül a ‚Hasbeszélő‘, a ‚Május‘, a ‚Kávécarnok‘, háromfelvonásosai sorából a ‚Völegény‘, a ‚Patika‘ és a ‚Lila ákác‘ érdemelnek figyelmet. A Szomoró-életműből az ‚Incidens az Ingeborg-hangversenyen‘, a ‚Györgyike‘, ‚Drága gyermek‘, a ‚Hermelin‘, a ‚Bella‘, a ‚Glória‘, a ‚Szabóky Zsigmond Rafael‘ s a ‚Takáts Alice‘ című színművek. E daraboknak számos analóg vonása van a dramaturgia, a konfliktus szerepe, minősége, a szereplő-típusok s nem utolsósorban a nyelvhasználat tekintetében. Konkrétan: klasszikus értelemben vett drámai cselekménye, valóságos konfliktusa egyik darabnak sincs, illetve amelyben ilyesmi felmerül (lásd a börtönbüntetést a ‚Szabóky Zsigmond Rafael‘-ben, vagy az euthanázia problémája a ‚Takáts Alice‘-ban), ott is szinte teljesen elterelődik a „cselekmény” menete s valami egészen más jellegű probléma kerül az előtérbe. Ez a konfliktus-álkonfliktus jelenség, illetve a valóságos cselekmény hiánya s a darabok bizonyos értelmű megoldatlansága, befejezetlensége felhívja a figyelmünket arra, hogy ezekben a művekben nem a történet, nem a célulvő dramaturgia a fontos, hanem az egyes drámai(atlan) szituációkban, a szereplők gyakran magánbeszédéből álló dialógusaiban testet öltő, hangot adó életérzés, világ-, lét- és lelkiállapot. S ezt az állapotot, a világ külső eseményein való, hol szándékos, hol kény-szerű kívülmaradás, élet és halál ambivalens viszonyának megfejthetlenségével való szembesülés s az emberi boldogság lehetőségeinek végiggondolása jellemzik. Mindez azonban nem feltétlenül tragikus hangolásban s egyfajta végállapot-tudattal, párosulva, hanem gyakran komikus szituációkban, könnyed, frivol játékokban jelenik meg. S nyilvánvalóan a nyelv által teremődik meg, a szövegben létezik. Ám hogy hogyan, milyen módon és szinteken formálódik ez meg nyelvtanilag, az már lényeges különbségeket mutat Szép, illetve Szomoró műveiben.

A különbségek taglalása előtt azonban még két fontos rokon vonást. Először is, nem lehet figyelmen kívül hagyni műveik nyelvi rétegének, dialógusaiknak zenei építkezését. Szép Ernőnél a háromfelvonásos művek gerincét alkotó szerelmi duettekben érvényesül a zenei felépítés. Ilyen Kornél és Fox Rudolf kettőse a ‚Völegény‘-ben, Balogh Kálmán és a Patikusné felvonásnyi jelenete a ‚Patiká‘-ban vagy Pali udvarlásai a ‚Lila ákác‘-ban. Ezen áriákból építkező kettősökön kívül a Patika első felvonásának zummáj-zummáj jelenetében az egyes szólamok egymásra épülésével, az elhangzó szöveg tökéletes deszantizációjával Szép megteremti azt a helyzetet, hogy egy drámai műben egy szótári jelentésektől megfosztott nyelv bír jelentéssel.

Szomoróynál a zeneiség talán még inkább explicit módon jelenik meg szóhalmozásaiban, „szomorózmusaiban” s egész drámákat meghatározó főmotívumokban (lásd „Hagyd a nagypapát !” a ‚Szabóky Zsigmond Rafael‘-ben, vagy a „Szép élet!” felkiáltások a ‚Glória‘ című színműben).

Másodsorban, a zenei építkezés mellett, mindkét szerző műveiben fontosak a néha végtelennek tűnő, ismétlésekre és variációkra épülő, szemantikailag fokozatosan értelmezhetetlenné váló dialógusok. Megengedve itt két hosszabb részletet, elsőként Szép Ernő ‚Kávécarnok‘ című művéből idéznék:

Fanny: Csak tessék mondani tisztelt úr. Volt?
 Alajos: Mint szokott nagysád. Kis kávé.
 Fanny: Egy kis kávé.
 Alajos: Egy kis kávé.
 Fanny: Egy kis kávé. Kuglóf?
 Alajos: Kuglóf. Hogyne!

Fanny: Hány kuglóf?
 Alajos: Tessék, nagysád?
 Fanny: Hány kuglóf volt, tisztelt úr?
 Alajos: Hogy hány kuglóf?
 Fanny: Hogy hány kuglóf, tisztelt úr.
 Alajos: Hogy hogy hogy hány kuglóf, nagysád?
 Fanny: Úgy hogy hogy hány kuglóf volt itt, tisztelt úr.

Hasonló az eljárás Szomoró ‚Szabóky Zsigmond Rafael’ című művében:

Berta: Ami történt, történt!
 Magda: Ami történt!
 Teri: Ami történt! Mi történt?!
 Berta: Ami történt –
 Teri: Mi történt?! mondaná a nagypapa, mi történt?
 Berta: Hagyd a nagypapát!
 Magda: Hagyd a nagypapát!
 Teri: Óh, a nagypapa itt van!
 Berta: Ami történt, történt!
 Teri: Itt van!
 Nagypapa (kívül): Hogyan? Micsoda? Mi történt?
 Berta: Itt van? Hogyan? Igaz?
 Magda: A nagypapa?! Itt van?
 Berta: Még csak ez kellett ide!
 Teri: Ne fösöd a nagypapát a falra! ...
 Nagypapa (már itt benn): Mi történt? Mi történt?

Alapvető különbség a nyelvi eljárás, szövegépítkezés konzekvenciáiban azonban az, hogy Szép Ernőnél az abszurd helyzetek okozója az a fajta nem-értés, amely a szereplők magánmitoszainak, történeteinek egymásmellettiségéből, egymást-meg-nem-hallásából ered.

Gondolok itt Balogh Kálmán figurájára a ‚Patiká’-ból, aki egy önmaga alkotta fikcióban létezik, akárcsak Csacsinszky Pali a ‚Lila ákác’-ban s a külső világ szereplői csak kis részben fedik le fiktív világaik fiktív, idealizált szereplőit, így mindenfajta kommunikáció eleve halálra van ítéelve. Ez az abszurd alapképlet a legtöbb esetben komikus szituációkat és dialógusokat teremt s alapproblémáikra (boldogulás, boldogság, szerelem, halál) a szereplők nem találnak megoldást, vagy csak rendkívül ambivalens módon, a darab világának kvázi-valósága s saját, álomban, nosztalgiákban létező, fiktív valóságuk határmezsgyéjén.

Szomoró, a maga frivolabb módján, kevésbé érzelmesen dolgozza fel ezt az ambivalenciát s nála a szereplők rendkívüli díszítettségű retorikája, ad absurdum fokozott szecessziós stílusa, tehát maga a nyelvi megformáltság egész egyszerűen nem adekvát azzal a helyzettel, amelyben ez a szöveg megszólal. Tulajdonképpen erre a jelenségre hívta fel a figyelmet *Osztovíts Levente* is a ‚Hermelin’ egy 1970-es bemutatója kapcsán : „Az emelt hangot, a nagy szavak hitelét az ágáló figurák kisszerűsége hatálytalanítja. A szavakba foglalt szenvedélyek hevét az átéltség, az őszinteség hiánya hűti le. ...Ez a szavak perfiditása, a komikum feszültségforrása. Szomoró a Hermelinben a szecesszió szótárának, gesztuskészletének és az ezeket nem fedező magatartásnak a modern dichotómiáját érzi át, vagyis egy alapvető képtelenséget.” (Szinház, 1970/1, 12-14. old.) Szomoró azonban nem teremtett distanciát a darabjainak nyelvhasználata által létező

abszurdításától, hanem, ahogy azt Osztoivits is megjegyezte, „...kéjeleg ebben az abszurdumban..”, tehát stílművészete teljes mértékben magába nyeli szerzőjét.

Szép, Szomoróhoz hasonlóan, szintén teljes mértékben benne létezik saját, abszurd világot teremtő nyelvében s éppen ez az egyik sarkalatos pont, ahol különböznek a drámatörténeti kategóriaként meghatározott abszurdhoz sorolt szerzőktől. Azaz, amíg például *Beckett*, *Ionesco*, *Pinter* egyfajta tudatos eszközhasználattal, az egzisztencialista filozófia világképéhez, létértelmezéséhez szorosan kötődve, stílárisan homogén és beazonosítható drámai világokat teremtettek, addig Szép és Szomoró drámáiban mindez jóval szabadabb, kötetlenebb nyelvhasználatban s nosztalgikus alaphangokkal, intonációval jelenik meg.

*

„Mert mindig úgy szerettem volna élni, ahogy azt magamnak megírnám... Mert a valóság csak akkor gyönyör, ha azt az álmok szövik. Mindent elhittem magamnak, mindenüvé követtem magamat azzal a stíláris képességgel s engedelmes hűséggel, ahogy az ember a vágyait tudja követni, a vágyait a nyomorban, a gondolatok szárnyán.

Amennyire szenvedtem a valóságban, éppannyira boldog is voltam a képzeletem világában, mert a szenvedés csak addig számít, amíg fel nem váltja egy illúzió.”

Az idézet Szomoró Dezső *„A párisi regény”* című művéből származik, a szöveg egyes szám első személyű elbeszélőjétől, aki egyben a regény főszereplője is. Szavait azonban akár szóról-szóra elismételhetné Antoni a *„Hasbeszélő”*-ből, Csacsinszky Pali a *„Lila ákác”*-ből, Balogh Kálmán a *„Patiká”*-ból, de felsorakoztatható melléjük Pálfi Tibor, Szabóky Zsigmond Rafael, Ole Ingeborg, Bella vagy Glória figurája is. Mind Szép, mind Szomoró világában a drámai szituációk abszurditása ugyanis azon a visszás, eleve kétértelmű helyzeten alapszik, hogy az egyes szereplők a darabok kvázi-valóságán belül folyamatosan alkotják a maguk fikcióit, önálló történeteket írnak, melyeknek főszereplőivé saját magukat stilizálják s ez a „külvilággal” való kapcsolatteremtésüket rendkívül ellentmondásossá teszi.

Ez az ellentmondásosság – ami nyilvánvalóan hordozza az elértés, félreértés lehetőségét – szervezi a darabok dramaturgiáját s a szöveg zenei építkezésében, a szövegek egymásmellettségében is ez manifesztálódik. Szép Ernő háromfelvonásosai között a *„Lila ákác”*-nak s a *„Patiká”*-nak gyakorlatilag megegyezik az alapszituációja, hiszen mindkét műben egy olyan férfialak a központi szereplő, aki benne él a maga alkotott álomvilágban, ahhoz görcsösen ragaszkodik s ettől képtelen észrevenni a külső világ eseményeit és szereplőit, illetve azok csak álomviláguk szűrőjén keresztül jutnak el hozzá. Így Balogh Kálmán nem hajlandó észrevenni, hogy a laposladányi(!) kaszinó nem az ő álomtündéréinek lakhelye s hogy a fogfájós, vidéki Patikusné (született Etelka) nem Katalin cárnő, de még csak nem is Carmen *„Bizet”* operájából s majd egy teljes felvonáson keresztül tart alapvetően két különböző dimenzióban zajló s egymást csak pillanatokra keresztező beszédük:

Kálmán: ...Jaj, nagyságos asszony, én most úgy szeretnék elbeszélni mindent, mindent, amit láttam életemben, mindent, ami történt velem, és mindent, ami nem is történt. Mindent, öő a gondolkozást, a ... a képzeldést, az érzést... Nagyságos asszony kérem, én már annyi minden érzést ismerek ... csak a boldogságot nem ismerem. Tetszik tudni, mi az? (Felugrik a létrán) Tetszik tudni? A szerelem! A szserelem! A vad, szép szerelem! A nagy, lobogó, örült szerelem! A szerelem! Az a boldogság! Szserelem! Ahh!

Patikusné (megfordul a forgószéken körbe): Jjaj, fogam!

Kálmán (felnézve): Jaj, ez a szív itt a mellemben, ez a szív hogy dobogott, hogy fáj Pesten, abban a borzasztó fővárosban.

Patikusné (nyög és közben gyengén): Istenem, azt a másikat hogy híják. ... (Egy kezét nyújtja) Oleum...

Kálmán: (feltartja a gyetyát, emelkedik a létrán, felfelé néz): Csuda élet, csuda, mesés, mesés világ...

Csacsinszky Pali a „Lila ákác”-ban rögeszmésen ragaszkodik ahhoz az ideájához, hogy egy Bizonyosné nevű, felszínes, „nagyvilági”, voltaképpen azonban nagyon is kisztílű nőben lássa megvalósulni a szerelmet magát s gyakorlatilag három felvonáson keresztül nem is vesz tudomást a körülötte tébláboló, a szerelem lehetőségét valóban magában hordó női figuráról, Tóth Manciról s a darabot lezáró utolsó szavaival erre a vakságra reflektál: „A nőt kerestem, mint a botot keresi valaki, mikor ott van a kezében. A szerelmet várta a szívem, hisz ez volt az, ő volt...a boldogság után jártam a földön, egyedül, epedve...rám süttött a fényes napsugár, és az én szívem be volt kötve. (Leveszi a zseb-kendőt a szívére) Én itt boldog voltam...csak nem vettem észre.”

Szomoró drámai műveiben az abszurd szituációk visszásságát még hangsúlyosabbá teszik a kifejezetten színpadi helyzetek. Az „Incidens az Ingeborg-hangversenyen” egy színpadon játszódik, pontosabban egy színpad hátterében. A „Bella” utolsó felvonása az énekesnő öltözőjében zajlik, ahová beszűrődnek a „Tosca” dallamai s a Szomoró-darab világának szereplői bizonyos szempontból beleolvadnak egy opera, tehát egy szélsőségesen stilizált és teátrális műfaj szereplőinek sorába. A „Hermelin”-ben színpad, vagy színházi tér ugyan konkrétan nem jelenik meg, de a minden ízében átesztétizált életet élő Pálfi Tibor drámaíró folyamatosan színházat csinál a hétköznapjaiból is. Az instrukciókból kibontakozó belső tér, ami Pálfi lakásának a leírása, túldíszített, szecessziós budoármivoltában eleve színpadi látványt idéz s az öt körülvevő emberek, a rajongó szomszédok a művészarátokon át a kikapós szobalányig, mint egy jól összehangolt statisztéria működnek. S mindezek mellett a darabban, a cselekmény szintjén fontos szerepet játszik az „Egyszer szerettem életemben” című Pálfi-színmű bemutatása, amely Pálfi és Tóth Hermin szerelmét dolgozza fel. S hogy tovább bonyolódjék a szereplők „valóságossága” és fikcionalása, Pálfi darabjában a női főszerepet eljátssza Lukács Antónia művésznő, Pálfi gazdaasszony-szeretője, illetve vidéken maga Tóth Hermin is.

A „Szabóky Zsigmond Rafael”-ben a teátralitás nem ebben az explicit formában szervezi a darabot. A szereplők már eleve úgy tekintenek magukra, mint egy képtelen, abszurd opera szereplőire, akiknek az élete mintha valamilyen módon *Szophoklész* „Oidipusz király”-ának parafrázisa lenne. Kapcsolataik olyan szinten bonyolódnak, hogy azt már maguk sem képesek követni.

Alapvetően adott a címszereplő, aki körülrajongottságát, ideál-mivoltát tekintve közeli rokona Pálfi Tibornak. Jelenlegi felesége Magda, akinek lánya, Teri és testvére, Diane, szintén szerelmesek Szabókyba, aki eljátsszik a gondolattal, hogy ha elvenné Dianét, akkor annak sógorából válnék férjévé s jelenlegi felesége lenne a sógornője. Időközben azonban megjelenik Raády Melinda, Szabóky egykori szerelme, Gida nevű fiuk anyja s az az ötlete támad, hogy Gida vegye el Dianét feleségül s így Szabóky Diane apósa lehetne. S mindezek a rendkívül kusza viszonylatok végletesen kacskaringós, halmozás-sokkal zsúfolt, bonyolult retorikájú szövegekben jelennek meg:

Szabóky: Nagyon köszönöm, nagyon meg vagyok hatva s noha nem vagyok, sajnos, annyira egyszerű lélekben mint önök, mégis csak magam is csak egypár szóval fogok élni, egész röviden. E perc különben sem alkalmas itt, családom körében holmi szónoklatokra. Önök tudják, hiszen megtisztelt szónokuk jelezte is, mi történt itten, mi folyt le itt a hátam mögött, micsoda hitványság, igen, ez a szó!...

Berta. ... De nekünk itt van egy Zsigmond, aki alapít és alakít és rázza a rongyot, mint vihar a fát, és ma vezérem és bankvezér, s aki koncert, koncert, konvert, aki ez mind, ez mind

a törvény körül, alul, elül, hogy szinte súrolja a törvényt ez mind, törvényen felül, belül, a rés körül, a rés körül, ahol ottragad egy nap! ... Egy dekoratív, egy karitatív ... Egy intuitív, egy inisziatív, aki mindent akar és mindent mer, aki lapáttal hányja a terveket és ágyúval a fellegeket, aki ront, bont, épít, emel ... Egy konstruktív! aki itt ül rajtunk, mint egy sárkány, mint egy sátán, mint egy bálvány, mint egy Bánk bán...

A szereplők karakterisztikáját, típusait tekintve nemcsak Pálfi és Szabóky hozhatók rokonságba, hanem a Szép Ernő-i Csuszik Zsigmond figurája (‘Völegény’) közel áll Szomoró Mikár Ferencéhez (‘Györgyike, drága gyermek’) vagy Takáts Zuárdjához (‘Takáts Alice’). Ez az apa-figura leszármazottja a XIX. századi polgári drámák apa-karakterének s mindegyik alakváltozata lecsúszott, családján élőködő, megbízhatatlan szájhósként jellemezhető. Szintén rokon karakterek Mikár Anna (‘Györgyike, drága gyermek’), Takáts Alice vagy Mariska és Duci (‘Völegény’), akik az emancipált, dolgozó, pénzt kereső, de általában férj vagy férfi nélkül maradó nőtípusnak a megtestesítői. Ők fontos karakterek mindkét szerző drámai világában, szinte ellenpontjai a teljesen irreális világban élő, álmodozó főhősöknek. Azt a pólust képviselik, akik földhözragadságukkal, reális gondolkodásukkal csak még inkább felhívják a figyelmet a nosztalgiákban, álmokban létező főszereplők világának abszurdítására. S világaik metszéspontján teremődik meg e színművek sajátos hangulata és világképe, melynek lényege, hogy a tágabb kontextusban érvényes nosztalgikus abszurd állapotában, életérzésében a szereplők mintegy individuális reflexiókként hozzák létre a maguk abszurd helyzeteit és világát.