

ben közvetlen elődeivel, a nagy romantikus előadói iskola képviselőivel szemben új, lényegében arra irányuló próbálkozás, hogy egy régi, elfelejtett előadóművészi gyakorlat egészségesebb, tárgyilagosabb szellemét — természetesen korszerű igények szintjén — felelevenítse. Ebben a tekintetben Schweitzer egyik legnagyobb érdemének tekinthető, hogy többek közt ő hitelesítette újra a mérsékelt tempóvételek érvényét és szépségét. Mivel sem a túl gyors, sem a túl lassú tempók csábításának nem enged, az ujjai alatt megszólaló lassú tételek is folyamatosak, a gyorsak is férfiasan kiegyensúlyozottak — ez előadásainak egyik legfőbb erénye s egyben jellemző ismérve is. Továbbá: míg közvetlen elődei többnyire a „zenekar-orgona” eszményének jegyében éltek, s mindenáron „színes” orgonázásra törekedtek, Schweitzer az anyagszerűség híve, az orgonaszerű orgonaművészetet képviseli. Ezért következetesen kerüli nemcsak az öncélú, orkesztrális színkeverést, de még a kellenél csak kicsivel is gyakoribb hangszínváltásokat is, s elsősorban arra törekszik, hogy a különböző manuálokat mint egymással koncertáló, külön-külön jól körvonalazott hangzásindividuumokat állítsa egymással szembe és egyesítse. Ő helyezte vissza régi jogaiba a frazeálást, az igazi orgonaművészetnek ezt a központi jelentőségű, legekleltatásabban hangszereszerű kifejezőeszközét is. (Az orgona tudvaleg — a csembaló mellett — az egyetlen olyan használatos hangszer, amelyen nem lehet egy-egy hangot a többiek sorából hangsúlyozással kiemelni, márpedig a helyes hangsúlyozás a zenélés egyik legfontosabb alapfeltétele. Kiművelt frazeálással azonban az orgonista a legárnyaltabb hangsúlyozások benyomását is keltheti. Ezért van az, hogy az orgonisták – szükségből erényt kovácsolva – rendszerint lényegesen otthonosabbak a frazeálás területén, mint például a zongoristák.)

A modern orgonaművészet általános érvényű, ma már minden vitán fölül álló alap-törvényei ezek. Schweitzer kilencvenedik születésnapja jó alkalom arra, hogy eszünkbe jusson: e törvények megfogalmazásában, gyakorlati bebizonyításában és széles körű érvényesítésében senki sem játszott fontosabb szerepet, mint ő (bár az is igaz, hogy a mai orgonaművészek nagy része — éppen Schweitzer nyomdokain továbbhaladva – az övéinél radikálisabb, következetesebb nézeteket képvisel).

(1965. 2.)

PÁSKÁNDI GÉZA

Az abszurd „helyi színei”

Nem tartozom Ionesco feltétlen rajongói közé, akik a párizsi nézőstatisztikát olvasva sejtelmes analógiákat éreznek, hol Shakespeare, hol Shaw nevét emlegetve. (Egyelőre per-se szemérmesen, és csakis a „kasszasikerek” alapján.) Ám nem vagyok a másik véglet híve sem, amelynek álláspontját talán Orson Welles, a híres amerikai rendező fogalmazta meg a legpregnansabban: minél többet próbáltam az *Orrszarvút*, annál jobban elkedvetlenedtem, mert egyre inkább úgy éreztem, hogy „nincs abban az égvilágán semmi”.

Hát bizony vanni van, ha nem is éppen annyi, amennyit a látogatottsági statisztika sejtet; annál viszont sokkal több, mint amennyit Welles kihámoz.

Ionesco *Orrszarvúja* elsőrangú vígjáték, tragikomédia, amelyet az átlagosan jó vígjátékok közül két dolog emel jelentőssé: a *bérangerizmus* és *rinocerizmus* fogalmainak jelképi megteremtése. Mi a bérangerizmus? Az átlaghalandó, a színtelen, félénk kisember belső emberi erőtartálékainak jelképe. Olyan belső emberi (humanista) erőtartalék, amelyről jóformán ő maga sem tud, mert csakis végtelen helyzetekben bukkan föl s fejeződik ki magatartásában: s ha netán ilyen végtelen helyzetre nem kerülne sor egész életében, anélkül szállna sírba, hogy megtudná: milyen szép, nemes emberi erőtartalékot vitt – gyümölcsötlenül – a rögök alá. Ionesco bérangerizmusa mintegy illusztrálja, hogy minden emberben több a *potenciális ember*, mint a megvalósított, hogy minden átlagember a nagyobb, igazibb ember lehetőségét hordozza magában, amely valósággá, megvalósítottá csakis határhelyzetekben kerekedhet, vagyis – szerinte: „az abszurd szituációiban”.

A rinocerizmus az emberre kívülről ható, kényszerű folyamat: az elembertelenedés jelképi megfogalmazódása, az emberi vonások, viszonylatok metamorfózisa a képletes vagy éppen valóságos állatiság felé. A ionescói rinocerizmus mint vízió, mint forma az egyetemes irodalomban Apuleius „aranyzamarától” Taine gondolati tételén („minden emberben egy gorilla rejtőzik”) át Franz Kafka Gregor Samsájáig sok helyről táplálkozhat, s valószínűleg táplálkozik is.

Ha már itt tartunk, ejtsünk néhány keresetlen szót annak a sokat emlegetett „abszurdnak” régebbi árnyalatairól is. Manapság némelyek a feltétlen rajongás, mások az ajkbiggyesztő lebecsülés hangján beszélnek róla. Természetesen mindkét vélemény túlzó, hiszen az abszurdot mint irányzatot éppúgy a legjobb képviselőiről kellene megítélni, mint ahogy a szimbolizmust Baudelaire-ről, Adyáról, az impresszionizmust Cézanne-ról és Gauguinról vagy a mai realizmust Solohovról és a fiatal Jurij Kazakovról ítéljük meg.

Paradoxonnal kezdem: a folklórban, a népmesében van annyi, sőt több az „abszurd”, mint a mai „új-abszurdok” műveiben, beleértve az élenjáró Ionescót is. Mert ugyan mi más lenne a tündér- vagy varázsmesék temérdek metamorfózisos motívuma, a képtelen kalandok sora, mint az „abszurdnak” egy régebbi, naivabb formája. Sehol annyi képtelen, abszurd ötlet, helyzet és nyelvi fordulat, mint a népi fantázia játékos világában. Vajon az, ha a királylány békává változik, és ott brekeg minden este kedvese ablakában (sőt később még vissza is változik), mennyivel kevésbé „abszurd”, mint az, hogy Ionesco hősei rinocerószokká változnak? Vagy ha már irodalomról van szó: Ionesco logikatanárának szofisztikája mennyivel képtelenebb, meghökkentőbb, mint Arisztophanész szofisztikusainak bolhaugrást méricskélő szorgalma a *Felhőkben*? Úgy véljük, cseppet sem. Mindkettő a művészi túlzás végletes kiterjesztése az ábrázolt valóságra.

Az irodalmi „abszurdnak” végtelen sorát lehet sejtenuünk: idetartozna Swift Gullivere, idetartozna az árnyékaltal Peter Schlemihl, ide Műnchhausen báró, ide a mese vagy tudományos-fantasztikus irodalom sok-sok alkotása. Persze az „abszurd” mindegyikükénél más és más funkciót tölt be. A „régí” vagy a „naív” abszurd formák művészi funkciója sokféle lehetett: a mesejelleg hangsúlyozása, a játékos és szeszélyes fantázia kiélése, és persze: bizonyos művészi igazságok, eszmék hangsúlyozása a *rendkívüli*, a *különös* képében megjelenítve. A modern „abszurd” mai képviselőinek fő célja: a jelképteremtés, a filozófiai fogalomteremtés, mégpedig nem csupán az abszurd mag, hanem a realista alap kontrasztja által is. Figyeljük meg: Ionesco hősei felismerhető, megtalálható emberek, de annál nagyobb, annál rendkívülibb lesz a rinocerizmus hatása, hogy realista környezetben jelenik meg.

Az abszurd tehát nem más, mint a lehetetlen (az, ami nem történhet meg) lehetségesként való felfogása és képi kontrasztos kivetítése azáltal, hogy reális környezetbe helyezem. Az imént említett irodalomesztétikai jelentés mellett az abszurd (illetve abszurdum) fogalmának még vannak más értelmi árnyalatai is. A pszichológiában: a képtelenség, a valamire való képesség hiánya. A filozófiában: a „nem lehetséges” jelentéskörben is használatos olykor; a logikában pedig: nonsense, értelmetlenség (esetleg: érthetlenség) jelentésben is foroghat, vagyis: valami, ami ellentmond az észszerű vagy a logikus gondolkodásnak, vagy nem veszi figyelembe az objektív (tehát természeti-társadalmi) törvényeket. A jogban, polémiában pedig: egy olyan gondolatmenet elfogadása, megengedése, amely egészében véve hibás, vagy premisszái hamisak. Abszurdumig egyszerűsíteni pedig azt jelenti, hogy olyan bizonyítási eljárást alkalmazunk, melyet az igazság demonstrálására nézve kötelezőnek jelentünk ki, más szóval: a javasolt szemszögön, állásponton kívül egyéb nem tartható fenn.

Látható tehát, szinte minden jelentésében szemünkbe ugranak az abszurd leglényegesebb jegyei: a lehetetlenség, kizárólagosság, képtelenség, nem megtörténhetőség, nemvalóságosság, mint ilyennek, az abszurdnak kiváló adottságai vannak (éppen jelképisége, fogalmisága által), hogy a művészi túlzás eszközét „elképzelhetetlen”, hiperbolás méretekben kitágítsa. (Mind a felnagyításban, mind a kicsinyítésben.)

Nos éppen ezen a ponton lenne egy kifogásunk Ionesco darabja ellen. Ionesco penge-táncot jár (és általában bravúrosan) a realista környezet-, sőt típusrajz és az abszurd mag

végletes kifejtése között. A darabban a rinocerizmus veszélye állandóan nő ugyan (épp ez fokozza a drámát), azonban – s ez ismét paradoxonnak tűnhet – épp az egyik legremekebb jelenetben, a Jean orrszarvúvá válásának perceiben tompítja le a feszültséget azzal, hogy a veszélyt érzékeinkkel kitapintható, látható közelbe hozza, ahelyett hogy a nem-láttatás, a csak szellemi jelenlét, a láthatatlanság már-már mitizáló eszközeivel élne. Szinte sarkitételként kimondható: ha igaz az, hogy a valóságban a valóságos orosz-lántól jobban félünk, mint nagyapánk meséinek oroszlánjától, a színpadon fordítva történik: az az oroszlán válik félelmetesebbé, amelynek csak tudati vetülete, képe van jelen, testi mivoltában nem jön ki a deszkákra. Amíg ugyanis csak beszélünk rinocéroszokról, az orrszarvúnál egy sokkalta félelmesebb állat ködös képe lebeg agyunkban, amelynek két összetevője van: 1. a konkrét állat emlékképe tudatunkban, 2. képzeletünk, olvasmányaink félelmeinkkel megtoldott szörnyképe. Amikor azonban az orrszarvú megjelenik, félelmünk is leszűkül: mitikus (és misztikus), szinte lefegyverző, minden sejtünkön eluralkodó félelmünkből konkrét, fizikai félelem lesz, a félelemnek egy aktívabb, „jédtebb”, kevésbé lelki és artisztikus formája.

Képzeld el, hogy Madách Tragédiájában nem az Úr hangja, hanem az Úr teste lenne jelen: egyszeriben eltűnne az istenfélelem misztikus súlya. A görög tragédiák istenei is addig hatásosak, amíg a színpad mögül vagy fönről dörögnek (tudta Arisztophanész, miért hozta látható közelbe az isteneket: kisebbiteni akarta őket, „emberiessé kompromitálni”!); ugyanis a hang a legelvontabb emóciókeltő eszköz, következésképpen az abszurd annál kevésbé mondhat le róla.

Jean Louis Barrault (amikor színháza, a Théâtre de France-Odéon Bukarestben járt) egyébként kerek s a maga nemében hibátlan *Orrszarvú*-előadásával csak elmélyítette azt az ellentmondást, amely az abszurd és a „helyi színek” között eleve van: a híres művész és rendező színpadán minden franciás volt, szinte naturalisztikusan az: a kisváros, a házak, a levegő. Az ilyen „helyi színek” alatt és mögött persze láthatóan csökken minden jelképiség, mert az abszurdot megmosolyogtató közelbe hozza. (Nem véletlen, hogy a francia sajtó s maga Ionesco is olyan hangsúlyozott elismeréssel beszélt a Radu Beligan-féle bukaresti koncepcióról.) Ionesco embereit földrajzilag, etnográfiailag ennyire pepescelőn körülfestetgetni, mint Barrault tette (még ha a szerző itt-ott utal is erre), sohasem hozhat olyan eredményt, amelyet az abszurd lényege megkíván. Mert az igaz ugyan, hogy Ionesco nem is olyan „abszurd” (legalábbis az *Orrszarvú*ban), de hősei nem is járnak nemzeti viseletben. Sokkal általánosabb, humanistább és erősebb darabjában az önkényellenesség elvont képe, semhogy a fűszerüzlet kirakatába tett burgund szőlőgerezddel lehetne hangsúlyozni, helyettesíteni vagy kárpotolni.

(1965. 9.)

BRETTER GYÖRGY

Ikarosz legendája

Mondják, hogy Daidalosz, Ikarosz apja figyelmeztette fiát: ne repüljön közel a tengerhez, mert a hullámok elnyelik, sem a naphoz, mert viasszárnya megolvad, és a mélybe hull. Ikarosz nem hallgatott a tanácsra, megbűvölte a nap, és ezért életével fizetett.

Daidalosz tehát figyelmeztette fiát, rábízta egész élettapasztalatát, amikor a középút felé terelgette, de Ikarosz nem hallgatta meg; hát megsemmisült. Kérdés: joga volt-e Ikarosznak meghalni?

Ikarosz nem a halált akarta, tehát joga volt meghalni; mert az életet akarta, meg kellett halnia. Daidalosz bölcsessége nem volt elegendő Ikarosznak; a világ bölcsessége nem elég annak, aki a nap felé tör.

A bölcsesség – felhalmozott tapasztalat, a múlt magatartások leszűrt esszenciája, de nem a jövő magatartás-modellje. Aki magasra repül, az elveszíti a tényleges múltat, mert a jelen válik múlttá számára.