

LUKOVSZKI JUDIT

## A csak reménytelenül szenvedni tudó test Ionesco drámáiban

A posztdramatikus színház érájából visszatekintve érdekes megfigyeléseket tehetünk Ionesco drámáinak írásművészetével kapcsolatban. Itt – egy kis kitéréssel – sietünk leszögezni az általunk gerjesztett konfúzió eloszlatása érdekében, hogy jelen tanulmány tárgya és korpusza a dráma műfajába tartozó irodalmi szöveg, így minden, a Ionesco-korabeli színházra tett kitekintést kerülni fogunk. A mai színházi állapotokból visszatekintve azt láthatjuk, hogy a XX. század ötvenes éveinek legelején Ionesco egyike volt azoknak a szerzőknek, akik a dráma jövőjét annak meghaladásában látták. A Lehmann által idézett Richard Schechner Genet és Ionesco drámaproduktívumának minősítésére a „posztdramatikus dráma” paradoxont használja,<sup>1</sup> ami azt jelenti, hogy – amint a posztdramatikus színházban – Ionesco szövegeiben sem a történet alkotja a generatív mátrixot, hanem az, amit Schechner „játéknak” nevezett. A Schechnert idéző Lehmann ugyanitt fűzi hozzá, hogy a francia Új Színház (melyet szokás neo-avantgárdnak, vagy abszurdnak is nevezni) hagyományokat felforgató szerzői, köztük Ionesco, azért megmaradnak a színpadi fikció és szituáció dramatikusságának keretein belül. De meg is fordíthatjuk: a posztdramatikus színház genealógiája szempontjából is érdekes az Új Színház tanulmányozása. Azzal, hogy ez a dramaturgia elveti a cselekményvezetés értelemszerűségét, még akkor is, ha ragaszkodik a dráma klasszikus egységeihez, mindenképp a posztdramatikus színházi koncepció előkészítésének tekintendő. Ám a döntő lépést a posztdramatikus színház felé az jelenti, hogy a nyelven túli színházi eszközök egyenrangúvá válnak a szöveggel, sőt nyelv nélkül is működőképesek lesznek.

Ionesco még az európai színházi tradícióval radikálisan szakító írásművészetével is távol van ettől. Önkritikusan magát „beszédese alkat”<sup>2</sup>-nak tartja. Nemcsak figurái diskurálnak néha feltartóztathatatlan módon, de számos önelemző, önfeltáró esszéje is megjelent, melyekben megrázó és felemelő személyes tapasztalatait osztja meg olvasóival, vagy testi-lelki működésének már-már klinikai leírásait adja.<sup>3</sup> Életére visszatekintve ezek miatt az idősödő szerző vádolta is magát. „Hibákat követtem el. A helyett, hogy nem létező dolgokról meséltem volna, magamról meséltem, vagy kiálltam

<sup>1</sup> Idézi Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 22.

<sup>2</sup> Eugène IONESCO, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, 8.

<sup>3</sup> Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, Uő, *Ecrire*, Paris, 1966 (Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, 53), 31–32., Uő, *Quelques fleurs pour des amis*, Paris, Société Internationale d'Art, 1966, Uő, *Découverte*, Genève, Skira, 1969, Uő, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, Uő, *Un homme...*, i. m., Uő, *Le Blanc et le Noir*, Paris, Gallimard, 1985, Uő, *Non*, Paris, Gallimard, 1986, Uő, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1986, Uő, *La main peinte*, Saint Gall, Erker, 1987.

bizonyos nézőpontok, bizonyos eszmék mellett. Olyannyira, hogy azt hiszem, emiatt egész irodalmi kalandomat elpuskáztam. Most meg már késő újra kezdeni.” – írja az *Un homme en question* című esszéjében.<sup>4</sup>

Ionesco egy olyan időszakban kapcsolódott be az európai művészeti életbe, amikor lezajlott már a folyamat, melynek során a percepcióval kapcsolatos alapvető tudományos felismerések következtében a testünkről alkotott felfogás is átformálódott. Átalakult az öltözködési kultúra, divatja lett a testedzésnek, a vegetáriusságnak, az absztinenciának. A különböző kényszerektől így felszabadított test a szabad stílusú táncban autentikus kifejezésmódra talált (Loie Fuller, Isadora Duncan, Dienes Valéria): „[...] a mozgó test alkalmassá vált arra, hogy a lélek nyelvivé váljon” – írja Fischer-Lichte.<sup>5</sup> A nyelv tehát a színházban kiszorul addigi, csaknem kizárólagos pozíciójából a lelki-szellemi dimenziók közvetítésében. Vagyis az a nyelvi válság, amely Ionescót még a század második felében is nyomasztotta, minden kiváltójával és tünetével kimutatható már az első évtizedekben. Egyrészt a nyelv jelentős funkciókat engedett át más médiumoknak: a testbeszédnek, a festészetnek, a filmnek. Másrészt a nyelv kríziséhez hozzájárult az is, hogy elszaporodtak a szaknyelvek. A színház, mint a mindenkori kultúra egyik megjelenítője, tükrözi ezeket a változásokat. A hosszú átalakulási folyamatnak, amely a polgári színház logocentrikus világából a nyelv üzenetközvetítő tehetetlenségét is tükröző *posztmodern* színházig vezet, jelentős állomása Ionesco dramaturgiája. Az általános tendencia, hogy még a szó legszorosabb értelmében vett irodalom (írott költészet, regény) művelői is vonzódnak az ősi gyökökhez (a hangzó szöveghez) Ionescóra is érvényes olyan értelemben, hogy szívesen állt szövegeivel olvasói/nézői elé. Ugyanis a XX. század második felére divatba jöttek a felolvasó estek, ahol a közönség élénk érdeklődéssel figyeli, hogy az írott szöveg hogyan szól az alkotója hangján. Ionesco tehát érzékenyen reagált az átalakulási folyamatra, a performance jelentőségének a felerősödésére is, és az általános tendenciákat saját alkotóerejével, karakterével befolyásolta.

A keresztény hagyományból ismert *teremtő* nyelvet kereste a legkülönfélébb, nyelvvel végzett kísérletek útján. Az a tény, hogy a keresés eredményével egy élet munkája után sem lehetett elégedett, a XX. századi ember isteni gyökereitől való elszakíttóságával magyarázható. Ezt a helyzetet Ionesco nem csak az értelmével látta világosan, de egész lényével meg is élte. Ebből adódnak szorongásai, betegségei, melyek egész életén át kínozták, és melyeknek nyoma mindenütt jelen van a műveiben.

A nyelvvel való kísérletezésnek része az is, hogy a szavak közötti csendek jelentőségét felismertesse. Az elhallgatásnak, a csendben maradásnak igen nagy spirituális jelentőséget tulajdonít, hiszen a végső kérdésekhez szeretne eljutni. Ennek pedig a csend a feltétele. A csend igénye paradox módon – hiszen a színház ekkor beszédre

<sup>4</sup> IONESCO, *Un homme..., i. m.*, 9. – A továbbiakban, ha azt külön nem jelzem, az idézeteket saját fordításomban adom meg.

<sup>5</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *The show and the gaze of theatre*, Iowa, University Press, 1997, 269.

épülő művészet volt – Ionesco drámai életművében is megnyilvánul. Eljárását Martin Esslin a *Ionesco contre le conformisme* („Ionesco a megalkuvással szemben”) című tanulmányában a természettudományokéhoz hasonló felfedező tevékenységnek tartja, lélekállapotok és hangulatok feltárásának, amely: „[...] egyfajta negatív teológiába torkollik, kizárván annak a lehetőségét, hogy meghatározzuk és meglássuk Istent. Ez az eljárás be kell érje azzal, hogy megmondja, mi nem Isten. A szavak közötti csendekben, a képek misztikus hullámvásárában találhat rá egyszer-egyszer az ember az abszolútum közvetlen megértéséből fakadó pillanatnyi megvilágosodáshoz vezető kapcsolatra és módra, ami a szó legtágabb értelmében vett vallásos tapasztalás.”<sup>6</sup>

Ionesco drámai életművében talán az egyik leggyakoribb szerzői utasítás éppen erre vonatkozik. A *Kopasz énekesnőben* külön figyelmet szentel annak, hogy a csendet előíró instrukciói változatosak legyenek. Mint: „szünet”; „újabb rövid csend”; „Csend. A falióra egyet sem üt.”; „hosszú szünet”; „rövid ideig csend”; stb.

A nyelvvel igen széles skálán próbált meg bánni, merész kísérletekkel igyekezett a nyelvet olyan eszközzé tenni, hogy az képes legyen a maga metafizikai dilemmáit, igazságnak vélt meglátásait a közönséghez eljuttatni. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy nála a nyelv elsősorban a színház nyelve, s a hiteles hang keresése egyúttal a színház megújítását is célozta. Ionesco nyelvezete, mely sok esetben nélkülözi a hagyományos történetmondó színház dialógusain nevelkedett közönség által elvárt logikát, helyenként olyan ráolvasó-kántáló erővel rendelkezik, hogy az szövegeit egy rituálé forgatókönyvéhez közelíti. Nála a beszéd nyelve is felruházzható azokkal a minőségekkel (tónus, ritmus stb.), melyek elsősorban a fülnek jelentenek élményt. Ezen az érzékszerven keresztül jön létre az a már-már vallásos természetű, transz szerű állapot, melyet az intellektus uralmával és csődjével jellemezhető nyugati civilizációban újító módon felkínál.<sup>7</sup> Több példát is hozhatnánk Ionescótól az e célnak a szolgálatában is álló, mondókaszerű versbetétekre. Vegyük példának *Az ingyenölő Ház mesternőjének* II. felvonásbeli versikéjét:

„Ha hideg van, nincsen meleg  
Ha meleg van, az is hideg.  
Ha hideg van, hideg van-e?  
Ha meleg van, hideg van-e?  
És mi van, ha hideg van épp?”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Ionesco: *Situation et perspectives. Actes du Colloque de Cerisy*, dir. Marie-France IONESCO, Paul VERNONIS, Paris, Belfond, 1980, 50–51.

<sup>7</sup> Ezen az úton járt Ionesco teoretikus elődje, Artaud is: „Igaz, a zűrzavar korát éljük. De a zűrzavart annak tulajdonítom, hogy szakadék tátong a dolgok és a dolgokat képviselő szavak, fogalmak és jelek között.” – írja a *Le théâtre et son double* előszavában. Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, ford. BETLEN János, Bp., Gondolat, 1985, 9.

<sup>8</sup> Eugène IONESCO, *Drámák*, ford. BOGNÁR Róbert, Bp., Európa, 1990, 268.

Ez az újszerű, a nyelv hagyományos alkalmazását átalakító közlés mód, amely magával hozta az egész színházi nyelvezet (színészi megoldások, látvány, zene, fényeffektek stb.) átalakulását, stílust teremtett. Az Új Színház olyan eltérő alkatú írókat egyesít abban a közös törekvésben, hogy művészetük valódi üzenetek hiteles hordozója legyen, mint Ionesco, Beckett, Adamov, Genet. Ők és a neo-avantgárd más képviselői is, teljesen elfordulnak az Európában akkor még uralkodó arisztotelészi típusú, polgári színház eszméjétől: ki-ki az alkatának legmegfelelőbb utat választva. Ionesco drámafelfogása egy költői-onirikus színház megteremtéséhez vezet, melyben az ember fizikai léte gyakorta képezi egy szimbolikus jelháló alkotóelemét.

„*A parlêtre imádja testét, mert hisz abban, hogy van*”<sup>9</sup>

Szükségesnek éreztük, hogy szóljunk Ionescónak a nyelvvel kialakított ellentmondásos, paradoxonon nyugvó viszonyáról, de ebben a dolgozatban nem ezzel a nyelvezettel fogunk elsősorban foglalkozni. Visszatekintve az emberi testet az érdeklődés középpontjába helyező posztdramatikus színház platformjára, azt próbáljuk meg kimutatni, hogy a nyelvi közlés (időnként mértéktelenségig burjánzó beszéd) milyen *testek* attribútuma Ionesco színházában. S hogy a beszéd időnként mindent eluraló aktusát létrehozó testrészt, a száj, milyen szerepekkel ruházódik fel ebben a miszticizmusra hajló, de materiálisan nagyon jól definiált drámai közegben. Igyekszünk figyelembe venni Lehmann posztdramatikus színházra vonatkozó megállapítását, miszerint: „bármennyire próbáljuk is a test kifejező képességét logikai, grammatikai és retorikai rendszerekbe foglalni, a testi jelenlét aurája a színházban mindig is olyan pont marad, ahol a jelentés elhalványul és átadja helyét az értelemtől mentes vonzalomnak, a színészi »jelenlétnek«, a karizmának vagy a »kisugárzásnak».”<sup>10</sup> Vagyis megpróbálunk rátalálni azokra a szövegelemekre, melyek révén a testnek e kiválasztott táján, a szájon ezt a képességet is felfedezhetjük.

Általánosságban Ionesco alakjairól megállapíthatjuk, hogy nemben és korban meghatározott, antropomorf, mindenképpen a „normális” emberi testet megidéző drámai energia-sűrítvények. Tekintsünk el azoktól az esetektől, amikor az alakok nem őrzik meg eredeti alkatukat, hanem valami csodás beavatkozás folytán átminősülnek (emberből rinocéroszá, öregből fiatallá stb.). Természetesen nem történeti és pszichológiai mélységekkel bíró képződményekről van itt szó, a neo-avantgárd a mimézist mint szempontot figyelmen kívül hagyja. Ionesco azonban kitüntet bizonyos valóságos test-funkciókat, és ezek megrögzötten visszatérnek az egész életműben. Először – nem tekintve csak a választott szervet, a szájat – megpróbáljuk kü-

<sup>9</sup> „Le parlêtre adore son corps parce qu’il croit qu’il l’a.” Jacques LACAN, *Séminaire XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, 66.

<sup>10</sup> LEHMANN, *i. m.*, 111.

lönböző korszakaiból származó példákon megmutatni, milyen jelentések hordozója, esetleg milyen hatások kiváltója lehet a száj működése.

### *A táplálékától megfosztott emberi test*

A *kopasz énekesnő* (1950) jól ismert szövege hat ember alakú drámai erőhelyet tartalmaz. Mr és Mrs Smith nemük és koruk által meghatározott alakok, de különösebb egyénítő tulajdonságaik, például Martinékhez képest, nincsenek. A cseléd lány és a tűzoltó – túl az említett alap-meghatározottságokon – implikálnak bizonyos, a társadalomban betöltött, a szereplőlista által meghatározott szerepből adódó tulajdonságokat, erősen karikírozva. De a hat drámai erőhelynek azonos a szájjal kapcsolatos működési logikája. Ionesco mindkét házaspár testi állapotát – többek között – a meg nem valósított étkezés negatív akciójával jellemzi. Hiába kezdődik az „ellenszínmű” egy elfogyasztott vacsora részleteinek aprólékos taglalásával (s ebben az esetben a száj egy másik funkciója dominál, a beszédé és az azt helyettesítő nyelvcsettintgetése), mert a cseléd lány hazaérkeztekor minden ezzel kapcsolatban elhangzott információ negatívba fordul. „[...] megvacsoráztunk nélkülük. Egész nap koplaltunk.”<sup>11</sup> – mondja Mrs Smith. De nem kerül sor evésre Martinékkel sem, pedig vacsorára várták őket: „Egész nap egy falatot sem ettünk. Négy órája várunk. Mért késtek ennyit?”<sup>12</sup> – esik neki vendégeinek a házigazda. A Tűzoltót sem kínálják meg semmivel, hiába is tölti Mary a konyhában az időt. Hasonló a helyzet a jóval későbbi *Rinocéroszok* (1960)<sup>13</sup> elején is, ahol, dél közeldtén, Bérenger két pastist rendel, aperitif gyanánt. Pedig az alakok között van a Fűszeres, akinek az a dolga, hogy élelmiszerral töltsse meg a Háziasszony kosarát, de ebből sem lesz ebéd a rinocéroszok miatt. Mint ahogy nem étkezhetnek a darab végén sem a szereplők, hiába hoz Daisy egy kosárnyi elemóziát. Mert akkor már az átváltozási folyamatban lévő Dudard inkább füvet legelne, és Bérenger, kettesben maradva Daisyvel, nem gondol evésre. Mint ahogy a szintén Bérenger-nek nevezett, haldokló király (*Haldoklik a király*, 1962<sup>14</sup>) is étvágytalan. De hozhatnánk példát a még későbbi *Ingyenölőből* (1972)<sup>15</sup> is, ahol a szintén Bérenger-nak nevezett főszereplő „Hozzá sem nyúl a poharához”, és szendvicsét az asztalon hagyva kétségbeesetten elrohan.<sup>16</sup> Ebben a szövegben, egyfajta groteszk realizmusra törekvés jegyében még azt is pontosan tudjuk, hogy mi is az az el nem fogyasztott étel (burgundit kapnak, és „Isteni nyúlpástétomunk van, színtiszta disznóhús.” – pontosít a Tulaj<sup>17</sup>).

<sup>11</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. GERA György, 12.

<sup>12</sup> *Uo.*, 18.

<sup>13</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. MÉSZÖLY Dezső, 335.

<sup>14</sup> *Uo.*, ford. BOGNÁR Róbert, 439–501.

<sup>15</sup> *Uo.*, ford. BOGNÁR Róbert, 231–332.

<sup>16</sup> *Uo.*, 263.

<sup>17</sup> *Uo.*, 262.

Mint a példákából kiderül, az önként vállalt megfosztottság állapota ez, mert a táplálék elfogyasztásának valami megfoghatatlan akadálya van. Ez a misztikus Ionesco saját, személyes tapasztalata. „Jó ideje [...] a megnevezhetetlent, a kimondhatatlant keresem, azt, akinek számtalan neve van, és akit mi Istennek hívunk. Az Abszolútumot keresem. Lehetetlen kaland, lehetetlen keresés. Volt idő, mikor azt hittem, hogy rátalálhatok Krisztus által. De a gnosztikusok megzavartak [...]”<sup>18</sup> Ezzel Ionesco, a forradalmi újító – a maga paradoxonokkal teljes lényében – egy misztikus szöveghagyomány öntudatlan (?) követője lett. Elég csak Mme Guyont, a XVII. századi kvietista hitelesítőjét említeni, akinek minden erőfeszítése az volt, hogy megtanítsa környezetét az ima helyes módjaira. *Moyen court* című módszertani könyvecskéje tele van az étkezés szemantikai mezejébe tartozó szavakkal, kifejezésekkel. Álljon itt egyetlen példa a meditációs szövegolvasással kapcsolatos tanácsaira: „Egyszerre csak két-három sort olvassatok, hogy megemészhessétek és megízlelhessétek, s próbáljátok kinyerni a levét.”<sup>19</sup>

Ebbe a fejezetbe kívánczik, de negatív előjellel Choubert példája *A kötelesség oltárán* című daraból,<sup>20</sup> melyet 1953-ban mutattak be a Théâtre du Quartier Latinben. A Ionesco által *pszeudo-dráma* műfaji megjelöléssel kiadott szöveg egy rituális és kudarcba fulladó folyamatnak a leírása. A szerencsétlen főszereplőnek vissza kellene emlékeznie egy semmiségre (bizonyos Mallot nevének a helyesírására), melyet az egyre agresszívabban követelőző Rendőr „élet-halál kérdésnek” nevez, sőt azt állítja, hogy Choubert felelőssége hatalmas: „A te kezében van az emberiség sorsa.”<sup>21</sup>

A Rendőr mellé felsorakozott feleség, Madeleine szerint a kudarcot úgy lehetne elkerülni, ha Choubert-t sikerülne feltáplálni. Visszatérő replikája ennek az alaknak, hogy „Le vagy gyengülve, fel kellene táplálni téged.”<sup>22</sup> A Rendőr „[j]ókora darab kenyeret vesz elő az aktatáskájából, nyújtja Choubert-nak”, aki tiltakozik a táplálás ellen. Erőszaknak engedelmességgel beleharap, de csak nagy unszolásra rág és nyel, míg a jelenetben szereplő többi alak a színház megújításának lehetőségeiről folytat szakavatott eszmecsere. Itt is megjelenik a testi kín, a fájdalom, mely a potenciális nézőre a verbális közlésnél elementárisabb hatást gyakorol. A fogak, az állkapocs konkrét megnevezésével a szenvedő test kíméletlenül részletező leírását kapjuk. „Beletörök a fogam, vérzik az ínyem” – panasolja a megvilágosodásra eredménytelenül kényszerített főhős. Majd pár replikával később a „[c]supa seb a szájpadról, felszakadt a nyelvem”<sup>23</sup> panaszszavak után már csak sírva jajgat. Amint azt *A különóra* elemzésében is megfigyelhetjük majd, a gyermeki regresszió tüneteként felesége után kiabál, „visszasüllyedt egy kétéves

<sup>18</sup> IONESCO, *La main peinte*, i. m., 16.

<sup>19</sup> Mme GUYON, *Moyen court et autres récits*, éd. Marie-Louise GONDAL, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1995, 66. (kiemelés tőlem, L. J.)

<sup>20</sup> IONESCO, *Drámák*, i. m., ford. BOGNÁR Róbert, 151–201.

<sup>21</sup> *Uo.*, 178.

<sup>22</sup> *Uo.*, például 186, 187.

<sup>23</sup> *Uo.*, 192.

gyerek szellemi színvonalára; zokogva, teli szájjal: Mama-mama-madeleeeine!”<sup>24</sup> Kiss Atilla Atilla, aki párhuzamokra világít rá az angol kora modern tragédiák és a posztmodern drámák megjelenítési eljárásaiban, így fogalmaz: „A karakter-integritás és a test abjektálása, a testiség tematizálása megfosztja a befogadót az elvárt, rögzült, stabil identitás-pozíciótól.”<sup>25</sup>

Úgy véli, hogy az ilyesfajta teljes hatásra törekvő technikák mögött ismeretelméleti válság húzódik meg, mely egyaránt jellemzi a modern és a posztmodern időszakot is. Ionesco, mint az biografikus írásaiból is kiténik, a valóság megismerése és ábrázolása szempontjából válságperiódusként éli meg saját korát. Innen a dramaturgiájában fellelhető számos példa a sérült, beteg, öregségében leépült, torz emberi testek bemutatására.

### *A száj és a „psziché” viszonya*

Ugyanakkor Ionesco figuráinak, színpadra képzelt emberalakjainak reakciói, gesztusaik bizonyos mélylélektani törvényszerűségeket is felidéznek. Drámai világa a mentális-intellektuális struktúrák felől az intenzív testiség felé mozdul el, és ebben a testben jelennek meg a valós emberi lények lelki motivációi, többek között az Eros és Thanatos nevével azonosítható erotikus és halálvágyó ösztönök. A jelenség szövegszerű nyomatit meggyőző módon mutatja ki Jean-Yves Debreuil a *Különóra* (1951)<sup>26</sup> interpretációjában. Tanulmányában azt a folyamatot elemzi, amelyben a Tanár kezében lévő képzeletbeli kés szimbolikus közbeiktatásával a fellációnak induló aktus gyilkosságba vált át.

„[...] az egyébként kibontakozni nem tudó, a helyzet által kanalizált (hisz egy ideális tanár nemtelen) erotikus pulzió, közvetett megnyilvánításra kényszerül – ezt hívja a pszichoanalízis *áttolásnak* – és átfordul önmaga ellenkezőjébe, ugyanarra a tárgyra irányuló halálösztönné válik. Kielégítését, ahogy ez általában lenni szokott, erős önmarcangolás, majd az anya-névvel ellátott, Marie nevű szolgáló irányába megnyilvánuló infantilis regresszió követi.”<sup>27</sup>

Ennek a szövegnek vannak tehát olyan elemei, melyek a száját, mint kitüntetett testtájat kiemelt dramaturgiai szerephez juttatják. A fentebb említett felláción kívül mennyiségileg meghatározóbb a beszéd mint gesztus (nem pedig mint szokványos kommunikációs eszköz). A két főszereplő folyamatosan ontja magából a szavakat, s a drá-

<sup>24</sup> *Uo.*, 193.

<sup>25</sup> Kiss Atilla Atilla, *Szó vagy kép? Reprerentációs technikák szemioográfiája a kora modern és posztmodern drámában = Szó és kép*, szerk. Kiss Atilla Atilla, SZŐNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003 (Ikonológia és Műértelmezés 9), 23.

<sup>26</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. VINKÓ József, 41–72.

<sup>27</sup> Jean-Yves DEBREUILLE, *Eros et Thanatos dans le théâtre de Ionesco, Semen*, 1999/11, URL: <http://semen.revues.org/2879>, a letöltés ideje: 2011. január 19. Kiemelés az eredetiben.

mai fikció szerint ennek valamiféle tudás megszerzése lenne a célja. Egy erre utaló kérdés a Tanártól: „[...] de ha még az alapelemeket sem érti meg, akkor hogyan akarja kiszámítani – márpedig ezt még egy közepes mérnöktől is elvárhatja az ember –, megnyit tesz, példának okáért: hárommilliárd hétszázötvenötmillió kilencszázkilencvennyolcezer kétszázötvenegy szorozva ötmilliárd százhatvankét millió háromszázháromezer ötszáznyolccal?”<sup>28</sup>

Intellektuális erőfeszítéseinkbe vetett bizalmának teljes elvesztését sugallja a szerző, a Ionesco által annyira kedvelt proliferáció eszközével. Ugyanezen az elven működik a szöveg következő szekvenciája, melyben a Tanár kivág néhány értelmetlen tirádát az újspanyol nyelvekről, majd elérkezik a hangképzésről szóló, szempontunkból igen érdekes pontig: „[...] amikor ön hangképzésre szánja el magát, ajánlatos a lehető legjobban kinyújtani a nyakát, előre szegezni az állat, lábujjhegyre emelkedni, így [...]”<sup>29</sup> A leírt és bemutatott testhelyzet az ég felé sóvárgó emberi lény gesztusa. De ez a gesztus következetesen ellentétbe van állítva az értelem lehetőségeivel, mert „azok a hangalakzatok, melyek pusztán a véletlen folytán kapcsolódtak össze, és semmit nem jelentenek, sőt már-már irracionálisak, azok szárnyalnak a legmagasabban”<sup>30</sup>

De az életműben arra is találunk példát, hogy a szabályos lélegzetvétel mint testi alapműködés helyett egyfajta diszfunkciót ír le, ugyanezekkel a testrészekkel. Az 1957-ben bemutatott *Új lakó*<sup>31</sup> Házmesternője például az első megnyilvánulásai gyanánt csak csuklik. Ennek a szabálytalan testi jelenségnek úgy ad hangsúlyt a drámaíró, hogy kévéssel később szövegesen is kommentáltatja a jelenséget: „Elmúlt a csuklás, túl vagyok az ijedségen.” – mondja a Házmesternő.<sup>32</sup> Más szövegekben is megesik, hogy alakjai a szájhoz kapcsolódó elementáris, nyers testi gesztusokra való utalással fejezik ki mondanójukat, mint például *A kötelesség oltárán* címűben a Rendőr: „Köpök rá, engem nem ezért fizetnek,”<sup>33</sup> akiből ezt a brutális reakciót Choubert fiúi szeretetről szóló lamentálása váltja ki. Az említett szövegek azt bizonyítják, bárhonnan vesszük is a példát Ionesco drámaírói oeuvre-jéből, hogy az értelmes szavak kapcsolatteremtő erejében nem tudott hinni. „[...] sem a szívem, sem a lelkem már nem az irodalomé [...]” – írja jóval később.<sup>34</sup> Egy korszak lezárulásának kifejezése ez 1980-ban, melynek gazdag termését a bravúros nyelvi (nyelven túli) kísérletekre, majd a klasszikus, vagy posztmodern szépírói erőfeszítésekre épített életmű adja.

Visszatérve a *Különóra* alakjainak testi lényegére, a hangképző szervek (száj) éppen az elemzett „filológia” lecke alkalmával válnak témává.

<sup>28</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. VINKÓ József, 55.

<sup>29</sup> *Uo.*, 58.

<sup>30</sup> *Uo.*

<sup>31</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. BOGNÁR Róbert, 203–229.

<sup>32</sup> *Uo.*, 207.

<sup>33</sup> *Uo.*, 174.

<sup>34</sup> Ionesco: *Situation..., i. m.*, 21.



„Azt tudnia kell, hogy a szavak, a hangok [...] kibocsátása céljából könyörtelenül ki kell préselnünk a levegőt a tüdőből, aztán óvatosan úgy kell irányítani, hogy a levegő megrezgetesse a hangszálakat, amelyek [...] megrezegnek, megrezdülnek, vibrálni, vibrálni, vibrálni kezdenek vagy susognak, vagy raccsolnak, vagy csikorognak vagy sípolnak, sípolnak és mozgásba hoznak mindent: nyelvcsapot, szájpadrást, nyelvet, a fogakat [...].”<sup>35</sup>

Anatómiai pontossággal írja le az értelmes emberi beszéd hangjainak keletkezési mechanizmusát, groteszk örömet lelve a szaknyelvi terminológia folyamában. Ál-szak-szerű fonetikai előadás ez, melynek idézetéből most a költői hasonlatokat kihagytuk. Karikatúrája az ember helyett anatómiai ábrát látó szakmaiságnak.

### *A halandó fájdalmas teste*

A Tanár körmondata hasonló hangnemben folytatódik a fonetika terminológiájának a felhasználásával, ellenben az idézett replika végén a tanítvány minden tiltás ellenére megszólal: „Fáj a fogam.”<sup>36</sup> s ezt a replikát, és csak ezt a replikát, kisebb-nagyobb változtatásokkal a szöveg végéig (harmincnyolc alkalommal) ismételtetni fogja. Utolsó megszólalásaiban már egy egész testére kisugárzó, generális fájdalomról beszél. Egy szerzői utasításból megtudjuk, hogy fájdalmat kifejező fintor is kíséri a kijelentést. Azaz a hagyományos értelemben vett imitáció elve érvényesül, hiszen a legtradicionálisabb színház is megengedi azokat a mimikai megnyilvánulásokat, melyek a testi-lelki tartalmak megmutatására alkalmasak. Azzal vagyunk egy lépéssel közelebb a posztdramatikus színházhoz, hogy a beszéd mindent eluráló és sokszor értelmetlen jelenléte mellett megjelenik egy intenzív testi élmény, melynek felidézése ugyan szöveggel történik, de hatása inkább a testi együttérzés kiváltása, mint a reflexióra való felszólítás.

A fogak máshol is szerepet játszanak a kellemetlen testi élmények felidézésekor. A *székek*<sup>37</sup> mesélő Öregembere visszaemlékezik egy nevezetes napra, amikor „vacogott a fülünk, a lábunk, a térdünk, az orrunk, a fogunk”<sup>38</sup>. A szájban lévő fogak által keltett testi élmény ebben a szövegelemben is kiterjed szokatlan testi részletekre (az egész lényre), és az így keletkező gesztus a maga abszurditásában vonja hatása alá a fiktív szituáció résztvevőjét és vélhetően az olvasót/nézőt is.

A fájdalom, mint a fiktív drámai alak által átélt, szuggesztív élmény más szövegekben is megjelenik. A *Haldoklik a királyban* a lumbágó, a fájós láb és derék mellett még étvágytalanságról is szó van, amit a Király feltételezése szerint „eldugult mája” okoz.

<sup>35</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. VINKÓ József, 59.

<sup>36</sup> *Uo.*

<sup>37</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. GERA György, 105–150.

<sup>38</sup> *Uo.*, 109.

Kínjainak ellenőriztetésére „[k]inyújtja nyelvét az Orvosnak”.<sup>39</sup> Itt tehát a szájban lévő nyelv, mint egy indikátor jelenik meg. Hely, ahonnan az okokra nézve információt nyerhetünk. Az ok pedig nem más, mint az, hogy az ember halandó. „Az Orvos: Igen, Felső: meg fog halni. Nem éri meg a holnapi reggelit. Már a ma esti vacsorát sem. A szakács eloltotta a gázégőt. Leveszi a kötényét. Elteszi a terítőket és a szalvétákat a szekrénybe, az örökkévalóságig ott maradnak.”<sup>40</sup>

Ezzel nevet kap az emberi létnek az a mozzanata, mely az európai modernségben nevelkedett ember számára reménytelenül szorongást és fájdalmat keltő és elkerülhetetlen, és amely Ionesco belső gyötrődésének egyik kulcsproblémája. Idézetünk egyúttal azt is mutatja, hogy a szájhoz kötődő étkezés vitális szükséglete ebben a gondolkörben milyen szorosan kapcsolódik a halál megértésének és elfogadásának spirituális feladatához. Halottá is akkor nyilvánítja Margit Berengár (Bérenger) királyt, mikor ez a szerve nem működik többé: „Jól van. Nem tudsz beszélni, most már fölöslegesen lélegzik a tüdőd.”<sup>41</sup> Ionesco vallástörténész-antropológus barátja, a szintén román származású Mircea Eliade, akitől a halál fogalmával kapcsolatban igen sokat tanult, azt írja egy helyen: „Nincs a miénken kívül egy másik olyan kultúra, ahol egy halál-rítus közepén meg lehetne állni és megállapodni egy nyilvánvalóan kilátástalan helyzetben. A kiút ugyanis a rítus befejezése, egy magasabb szintre lépés annak tudatosítása által, hogy egy új létmódba kerültünk.”<sup>42</sup>

A modern európai ember a halál tényét nem tudja átváltozásként felfogni. A rítusban odáig jut el, hogy elfogja a kétségbeesés, s ebből az állapotból nem tud kilábalni. Egyik utolsó drámaszövegében – melynek bizarr alcíme, az „önéletrajzi spektakulum” sokat elárul a szöveg tematikájáról –, a *Voyage chez les morts* („Utazás a halottak földjén”, 1980) onirikus közegében elhangzó mondatot nemcsak szimbolikus jelentésében, hanem szó szerint is érthetjük: „Ezek bizonyára olyan könyvek, melyekben meg van írva, hogy mit kell tenni, amikor éppen meghalunk, vagy amikor már halottak vagyunk, de vajon, ami ide van írva, igaz-e még? [...] Mindenesetre nem értem, elfelejtetem ezt a nyelvet.”<sup>43</sup>

A misztikus irodalmakban elrejtett tudás teljes mélységében szinte dekódolhatatlan a modern európai ember számára. A halál beavatás-átváltozás jellege általában idegen számára, de vannak európai elmék, akik ezen az úton haladva messzire el tudnak jutni. Ionesco egy ezek közül. Drámai életművének jelentős állomásai, mint a *Tibeti Halottas Könyv* alapos ismeretéről tanúskodó *Haldoklik a király*, felfedik spirituális tudását, felkészültségét. És elárulják azt is, hogy a szerző tapasztalata szerint a fájdalom kiküszöbölhetetlen.

<sup>39</sup> IONESCO, *Drámák, i. m.*, ford. BOGNÁR Róbert, 450.

<sup>40</sup> *Uo.*, 452.

<sup>41</sup> *Uo.*, 501.

<sup>42</sup> Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystère*, Paris, Gallimard, 1957, 74.

<sup>43</sup> Eugène IONESCO, *Théâtre complet*, éd. Emanuel JACQUART, Paris, Gallimard, 1991, 1308.

Emanuel Jacquart, a drámai életmű összkiadásának szerkesztője, előszavában a következőket írja Ionescóról: „A nyelv metafizikájának visszatérő gondolata mellett gyakran beszél az ellentétek egybeeséséről. Ezzel Ionesco azon az úton indul el, mely *A kötelesség oltárán*ban a honfitársa, Lupasco által hirdetett ellentétek logikáját, az ellentmondások pszichológiáját teremti meg.”<sup>44</sup>

Arról a Lupascóról van szó, aki a valóság leírásában nem tudja nélkülözni a beillesztett harmadik logikáját, mely lehetővé teszi, hogy újszerű módon közelítsük meg a paradoxonok kérdését. Ezt a harmadikat éppen a kettősségre alapozott logika zárja ki, melyet pedig a mindennapjainkban folytonosan alkalmazunk az igaz/hamis tengely meghatározására. Ionesco ezt a tanítást követi, mikor tükörképei, hősei a definíciója szerint *elérhetetlen* cél elérése miatt testükben-lelkükben összetörten, a csak futó derűs és megvilágosodott pillanatok ígéretében választják az életet.

#### **Du corps qui ne peut que souffrir dans la dramaturgie d’Ionesco**

Dans le Nouveau Théâtre et notamment dans les pièces d’Ionesco, nous voyons défiler les semblants d’êtres humains qui, en pleine préoccupation métaphysique endurent des souffrances corporelles de diverses sortes. Tout en cherchant les motifs de ce fait, nous nous proposons d’analyser plusieurs textes d’Ionesco où l’organe de la parole; de la nutrition et d’autres plaisirs oraux: la bouche, aurait un rôle particulier et demanderait un effort d’interprétation accentué.

---

<sup>44</sup> *Uo*, XXXII.