

FÓRUM

Cseke Péter

PÁSKÁNDI SZORONGATÓ BETŰVILÁGA

„Nem színpadi szerző, elsősorban író vagyok”

1. A Kriterion kolozsvári műhelyének vezetője, Dávid Gyula küldte fel bukaresti jóváhagyásra *Az eb olykor emeli lábát* című drámakötet nyomdakész – „tartalmában izgalmas” – kéziratát. De mert a fölöttes hatóság meg a könyvterjesztő számára mellékelnie kellett a „reklámfület” is, az a szerencsés ötlete támadt, hogy magával Páskándival írassa meg e sajátos drámaépítés filozófiáját.¹

„Az a fajta színház, amelyet én szeretnék – olvashatta Dávid Gyula 1970. július 10-én –, nem abszurd, sokkal inkább abszurdoid. Az abszurd jelenség, a képtelenség, az észellenesség, a véletlenek uralma ott van a világban, a múltban, a jelenben, sőt, a jövő történelmében is mint fájó, eszünket bontó lehetőség. Ezt a jelenséget szeretném a legpontosabban körülírni, mert szerintem a pontosság esztétikai kategória. Én nem igenlem az abszurdot, nem is kerget kilátástalanságba, de tudomásul veszem azt is, hogy egyetlen fegyverem van ellene, a precizitás: az értelem indulata.

„Darabjaim néha párbeszédes novellák, olykor valóságos színdarabok, megint máskor lírai játékok vagy éppen paródia-mókák; ami mégis közös bennük: magatartásom, filozófiám, stílusom természete.² Nem színpadi szerző, elsősorban író vagyok, aki azért ír néha drámát, mert hallgat az anyag sugallatára, s hagyja, hogy anyaga is alakítsa őt. Nem könyvdrámáknak szántam ezeket a darabokat, de azt is tudom: addig minden csak könyvdráma, amíg meg nem leli színházát, színészeit, rendezőjét. Annyiban mégis könyv-

drámákat írtam, hogy jó olvasmánynak szerettem volna tudni ezt a néha mulatságos, olykor szorongató betűvilágot.”³

A Szabédi Emlékház EMKE-archívumában egybevettem a gépiratot a kötet fülszövegével: változtatás nélkül látott napvilágot. A hetvenes évek legelején még erre is volt/lehetett példa.⁴ A jelenséget Dávid Gyula azzal magyarázza, hogy Páskándi törekvése találkozott „a romániai szellemi életben a hatvanas évek második felében bekövetkezett »nyitással«, amelynek köszönhetően a kortárs európai abszurd nemcsak megtűrtté, de úgyszólván divatossá válik. Amikor tehát Páskándi kialakítja a maga számára azt a műformát, amelyet »abszurdoidnak« nevez el, Ionesco, Beckett, Mrozek és társai átmenetileg Romániában is elfogadott, nagy európai irányzatához kapcsolódhatott”.⁵ A börtönévekben megőrzött értelem indulati kitörésével magyarázható tehát, hogy Páskándi nem írt „tisztá abszurd drámát”. A *Vendégség* és a *Tornyot választok* megjelenését kiharcoló és az értetlenkedőkkel szemben azokat megvédő Kántor Lajos már 1971-ben arra hívta fel a figyelmet, hogy Páskándi esetében nem világirodalmi divatról van szó, sokkal inkább „a szabadságról, s természetesen ellentétpárjáról, a kiszolgáltatottságról...” Látásmódja nem másodkézből kapott filozófiai világképről tanúskodik, hanem megszenvedett alapélményről. Ez magyarázza – a formai kísérletezés mellett – azt a gazdag változatosságot, amelyben „a kor nagy dilemmáját megfogalmazza”.⁶

Az időtávlát messzemenően Páskándit igazolta. A költő és teatrológus Karácsonyi Zsolt írja 2009-es drámaelméleti tanulmányában: „Páskándi és Sorescu drámáiban nem az abszurd irányzat fő jellemvonásainak a jelenléte a meghatározó, hanem az abszurdhoz való viszonyulási mód.”⁷ Ha figyelmesen olvassuk Páskándinak a *Korunkban* megjelent eszmefuttatásait, felismerhetjük, hogy elhatárolódása a nyugaton művelt abszurd színháztól egyrészt a kelet-európai létviszonyokkal, másrészt a magyar irodalom és műveltség talajából eredő „gyökérszorongással” hozható összefüggésbe.

Maga figyelmeztet azonban arra, hogy átjárás van a kétféle szemlélet között: történelmi drámáinak is van groteszk színrétege.⁸ Ezzel együtt öntörvényű dramaturgiáját vitathatatlanul az abszurd irányzat kelet-európai változatának tekinthetjük, miként Karácsonyi is állítja.

Amikor Páskándi az abszurdoid mellett érvel, látásmódjában a népi műveltség világképelemei a világirodalmi értékrelevanciákkal szervesülnek. Ilyen paradoxonokat sorakoztat fel: „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 te-

mérdek 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 rinocéroszokká változnak? Vagy ha már irodalomról van szó: Ionesco logikatanárának szofisztikája mennyivel képtelenebb, meghökkentőbb, mint Arisztophanész szofisztikusainak bolhaugrást méricskélő szorgalma a *Felbőkben*? Úgy véljük, cseppet sem. Mindkettő a művészi túlzás végletes kiterjesztése az ábrázolt valóságra.”⁹

„Mennyivel szokatlanabb, meghökkentőbb Kafka féreggé vagy Ionesco orrszarvúvá változott hőse a népmese békává változó királylányánál? – kérdezte az abszurdról zajló vita során. – Azt hisszük, semmivel. Mennyivel »abszurdabbak« Beckett, Mrozek, Albee vagy mások alakjainak szeszélyes-összefüggéstelen monológjai, mint például a folklórból ismert gyermekmondóka: »Április bolondja felmászott a toronyba, / megkérdezte, hány óra? / Fél tizenkettő, / vigyen el a mentő.« Vajon mennyivel abszurdabbak Ionesco logikatanárának fejtegetései Arisztophanész bolhaugrást méricskélő szofistáinál, vagy nevetségesebbek alakjai az Andersen királyának új ruháját (vagyis a meztelen királyt) bámulóknál, és azoknál a »széplelkeknel«, akik ámuldozva csudálják a csupasz falat, amelyre Eulenspiegel – állítólag – gyönyörű képet festett?! Pygmalion élővé változott szobra és Andersen ólomkatonája egy töről sarjadtak: ugyanez a látomásmód munkál bizonyos abszurd művekben is. Az abszurd elemei ott élnek a nyelv képi kifejezéseiben, a népnyelv számos szóösszetételében is. A »lefagyott a lónak a szarva« (olyan hideg van), az »eltalálta szarva közt a tőgyét« (vagyis: épp az ellenkezőjét állítja), ha tréfás-gunyoros állásfoglalással is, de egy abszurd vízió lehetőségeit tükrözik. A »zabot hegyez«, »fűt a napnál«, »jeget aszal« – nemcsak a semmittevésnek, dologtalanságnak, lustaságnak, hanem egy olyan hiábavalóságnak, fölöslegességnek, céltalanságnak is remekbe szabott kifejezései, amely hiábavalóságot (a végzendő munka reménytelen céltalanságát) Szüsizifosz a mitológiában tragikusan éli át.”¹⁰

Minthogy „bejáratos” volt a román irodalom klasszikusainak és kortárs alkotóinak műhelyébe, Páskándi azzal is tisztában volt, hogy például Ionesco nyelvi fordulatait, stílári kifejezési eszközeit le lehet vezetni a román nyelv bizonyos kifejezéseinek szerkezetéből, „és vissza lehet vezetni Urmuzig, sőt, ha nagyon akarjuk, Creangă végletesen stilizált alakjaiig. Arghezit is – legalábbis szerkezetileg és képvilágában – izgalmasabb és igazabb dolog

Anton Pannhoz visszaforrásítani, mint elsősorban Baudelaire-hez”. A külső impulzus nem más, mint egy „világirodalmi ráébresztés arra, ami az illető nemzeti irodalom hagyományaiban, csiráiban már ott van”.¹¹ Németh László sem fogalmazhatta volna meg ezt találóbban.

2. Ha már a magyarországi terjesztés reményében megfogalmazott fül-szövege ellenére *Az eb olykor emeli lábát* nem jutott el az ottani olvasókhoz, a Magvető Kiadó – amelynek szerkesztőségében Reich Miklós¹² felesége, Keresztesi Éva dolgozott – 1973-ban megjelentette a közben ikonikussá vált *Vendégséget* és ikertársát, a *Tornyot választok*-ot. A drámaelmélet és a filozófiai esztétika neves tudósa, Almási Miklós a kötet kapcsán a Páskándi-dramák „világképalkotó” monumentalitására hívta fel a figyelmet. „Páskándi olyan író, aki ebben a drámaszegény korban anyanyelvi szinten beszél a színpadi nyelvet: minden gesztusa, minden képe, szójátéka, víziója drámai.” E „korszakos jelentőségen belül” elvárásait – a valóságos emberi-történelmi drámák kibontásának kívánalmát – is megfogalmazta. Nem rejtette véka alá, hogy „korunk dramaturgiájának egyik nagy újjáépítőjét” látja működésében. Azt az író, aki a drámai formák, színpadi lehetőségek végső leépítésének korában az építésre, egy ironikus, tragikomikus irodalmi színház újjászervezésére vállalkozik, „olyan tehetséggel és olyan művészi képességekkel, melyre régóta nem láttunk példát”. A *Vendégség* és a *Tornyot választok* – zárta gondolatmenetét – „egy ilyen szintézis robusztus bevezetésének tekintendő”.¹³

Drámatörténeti korszakok Páskándi műhelyében

1. Több alkalommal elmondta, hogy „mammut-tervnek” nevezett vállalkozásában szeretné „végigjárni” a drámatörténet nagy korszakait. 1964-ben, amikor megírta első drámáját, a *Bumerángot*, majd gyors egymásutánban a *Szamár* című groteszket és *Az eb olykor emeli lábát* abszurd mesedramát, „mindössze” a mókás stílusutánzás volt a célja – bevallottan parodisztikus éllel. A *Bumeráng* esetében ez olyan jól sikerült, olyan egyértelműen fel lehetett ismerni benne a rendszerellenességet, így hát rejtegetnie kellett a szöveget.¹⁴

Hogy miért érezte szükségességét a stílusparódiáknak? Bevallja, hogy írói reflexei elutasították a régi eszményeket kínáló mintákat, a régi stílus-eszközöket. Eleve el akarta kerülni, hogy ezek bizonyos elemei beszüremkedjenek eredeti alkotásaiba. Ám a romantika sajátos eleganciája mégis von-

zotta, így született meg a romantika-paródia, melyben nemcsak fintort vág „valami avítt felé, hanem talán egy kis stílnosztalgia is ott lappang a füge-mutatásban”. Fél könyvnyi dráma megírása után rájött, hogy ez a romantikus vagy *commedia dell’arte*-stílus, amit parodizál, ami modellként szolgált számára, nem azonos azzal a történelmivel, ami volt. Amint a fenomenológiát megismerte, arra is ráeszmélt, hogy ezek voltaképpen az ő víziói „a művészet tudatformáiról, a létről, világról, történelemről, az emberi tudat változásairól”.¹⁵

Ettől kezdve már csak egy „asszociáció-távolságra” volt a terv: „végigbillentyűzni” valamennyi drámatörténeti stílust, színpadi kifejezésformát, technikát, hogy a saját filozófiájával, alakjaival, létérzésével, a maga korának közérzetével teremtsen színpadi világot. Ilyenképpen a publikum láthatja – gondolta –, hogy „milyenek voltak akkor az emberek, a helyzetek, s hogyan látták akkor az emberek önmagukat, s hogyan látták az írók ezeket a hősöket, s hogyan látja mindezt a mai író, nem kölcsönkért, hanem átalakított ruhában. Mert stílusban igazán új ruha nincsen. Csakis átalakított. [...] Így [...] nemcsak a mai, hanem a tegnapi létet s ennek az emberben kialakult képét – egyszerre – igyekszünk ábrázolni. Nemcsak a mában a múlt időt, hanem a múlt időben a mát is: az aktuális múltat. S ezt drámában megragadva sokkal láthatóbbá válik, mert a drámában a hősök nemcsak gondolnak valamit, de ki is mondják, nemcsak kimondják, de cselekszik is. Amire mi, nézők, olvasók csak gondolunk, vagy nem is gondolunk, mert oly mélyen lappang bennünk, azt ők kimondják, és élük a szemünk előtt”.¹⁶

Király László kérdéseire adott válaszaiból tudjuk, hogy 1972-ben épp a történelmi realizmusnál tartott: „Az *Igaz Szóban* van egy drámám (*A rejtekhely*) a francia forradalomról, bár ezt régebb írtam. Közben, hogy saját realizmusom »kegyetlenségét« mint bennem lévő nyomasztó hangulatot elosztassam egy kis derűvel – írtam egy verses bohózatot, a címe: *Galvani békája avagy: Ne nézzetek hülyének senkit!* Szóval: borúra derű. Úgy látszik azonban, hogy ízlett a »vigasság«, mert nemrég fejeztem be egy mai tárgyú vígjátékot, jobban mondva: tegnapi tárgyút, mert az ötvenes években játszódik. Egy börtönigazgatóról szól, akinek szenvedélye a kocsikázás, s közben van egy sikkasztó »vetélytársa« (fegyence), szintén kocsi-bolond. Azt hiszem, nagyon mulatságos dolog. A címe: *A rab kocsija és a kocsi rabja* vagy rövidében: *A kocsi rabjai*. Ilyen történelmi távlatból az ember már – akár nevethet is a múlton, ahogy Marx mondta.¹⁷ Egyszóval: most már egyre inkább a teljesen mai tárgyú színjátékok következnek. Az általam elképzelt »pittoreszk

naturalizmustól« a társadalmi szatíráig (amilyen ez a fenti is). Eszményeim ebben az utóbbiban: Karinthy, Gogol, Caragiale és persze: Arisztophanész.”¹⁸

2. Páskándi tehát a drámaszerkezet alapjainak mélyreható ismerete által tudta új köntösben bemutatni a különböző drámaformákat. A zárt terű abszurdoidoktól indulva – ekképpen összegez Karácsonyi Zsolt – a lassan nyitottabbá váló paraboloidokon¹⁹ át jut el a nyolcvanas–kilencvenes években azokhoz a történelmi drámákhoz, amelyekben „végtelen nyitás, a folytonosság mint befejezetlenség funkciója uralkodik. [...] A kamaradarabok zárt tereitől a történelmi drámákon keresztül jut el a *Godot*-átiratban a végtelen térig, az ürességig, drámaírói munkássága azonban épp ez utóbbi, hangsúlyozottan színházi térként működő darabja által lesz kerek egész, és remélhetőleg színházi terekben egyre gyakrabban jelenvaló”.²⁰

A *Bumerángthól* a *Godot*-átiratig három évtizedet fog át Páskándi drámaírói pályáíve. A „mammut-tervben” meghirdetett tudatos alkotói vállalkozás – a görögöktől az abszurdokig s tovább – a halála előtt írt filozófiai végjátékban csúcsonyul ki, amelyről a *Todogar jaur kvárna* bevezetőjében azt írja a szerző, hogy az „egy szinte vegytiszta abszurd”, és mint ilyen, az Abszurd Triptichon része.²¹ Beckett 1953-ban írt darabját (*Godot-ra várva*) számítja ide, harmadikként pedig a *Toradog arju nakvart*, amelyikről mindössze annyit árul el, hogy bizonytalan, mikor készül el vele. (Sajnos, már a *Todogar jaur kvárna* nyomdai példányát sem vehette kézbe, csak annak korrektúráját – emlékezik a kéziratot gondozó, a kötetet kiadó Mezey Katalin.²²)

A *Szín-játékok 1964–1987*²³ megjelenése jó alkalmat kínált Karácsonyi Zsoltnak, hogy Páskándi drámaírói munkásságának egyes állomásait számba vegye. Úgy ítéli meg, hogy a színvonalbeli egyenlenségek ellenére a kísérlet sikerült, az ív összeállt, hiszen „a hitvitázó drámától az abszurd drámáig, a mitológiai játéktól a commedia dell’artén keresztül, számos történelmi drámán, tragédián és komédián, bohózaton keresztül jut el e vad kísérlet kitűzött céljáig”.²⁴

Mezey Katalin szerint a színmű „több értelemben is világdrámának nevezhető”. Mert: 1. korokon és tereken kívüli mitikus világban játszódik; 2. világának szerkezete emlékeztet a népmesék által felépített világokéra; 3. rokonság fűzi a görög drámákhoz (a főhősök számtalan görög filozófust és filozófiát idéznek fel beszélgetéseik során), ugyanakkor jelentéstelített a mű szimbolikus szereplő-csoportjainak színpadi jelenléte. A mű három értelmezési sikot kínál: mitikust, a jelen idejét és a történelmen átívelő filozófálás végeérhetetlenségét. Mezey a Páskándi-mű ősképének legfontosabb

síkjaként értelmezi a mitikust. A Godot-ra váró emberpárról azt írja, hogy voltaképpen Istenre váró „embercsökevények”. Akik az emberi kultúra romjain az emberi történelem és társadalom végállapotát jelenítik meg Istenre váró létükben, jóllehet már nem is tudnak semmit Istenről. „A mitikus síkot a *Todogar jaur kvárna* első színpadképétől fogva jelzi a színtér közepén álló két fa: az Örökélet és a Tudás fája. Mintha ők tartanák a színtér égboltját, mennyezetét. Az egyik fa kivágása – koporsókká, bitófákká –, bonyolult jelképrendszere nehezen megfejtendő, ha egyáltalán, és *Bevezető szavak* című előszavában maga a szerző is azt állítja, hogy e színműnek semmilyen »aktuális politikai üzenete« nincsen. Igaz, hogy ezután, még ugyanazon a könyvoldalon két okfejtés is következik, amelyek többszörös csavarjaikkal megcáfolják ezen állítását, de hát ez egy alapvető »páskándizmus«: szerzőnk szövegei mindig így haladnak előre az általa sokszor hiányolt szintézisig.»²⁵

JEGYZETEK

¹ Vö. Cseke Péter: Páskándi a „rég” és az „új” Kántor–Lángban. *Székelyföld*, 2018, 7, 54–63; Uő: *Az emlékezet fel támasztása*. Magyar Napló – Fókusz Egyesület, Budapest, 2019, 183–195.

² Vö. Uő: Páskándi kolozsvári műfajspektruma. *Helikon*, 2020, 10. és 2020, 11.

³ Páskándi: Az abszurd „helyi színei”. *Korunk*, 1965, 9, 1238–1240.

⁴ Lásd: Cseke Péter: *Páskándi a „rég” és az „új”*.

⁵ Dávid Gyula: Az író rabsága és szabadsága. Páskándi Géza börtönévei. *Kortárs*, 1999, 2, 2–6.

⁶ Kántor Lajos: A kritériumok lázadása. *Igaz Szó*, 1971, 5.

⁷ Karácsonyi Zsolt: Abszurd és történelem. Bevezetés Páskándi Géza és Marin Sorescu drámáinak elemzéséhez. *Korunk*, 2009, 1, 96–102.

⁸ Vö.: „A Vendégségben is észre kell venni azt a színréteget, amelyik ezt a történelmi drámámat groteszkjeimhez kapcsolja...” K. Jakab Antal: Prédikáló pap és szipogó cseléd lány. *Utunk*, 1972, 7.

⁹ Páskándi: Az abszurd „helyi színei”. *Korunk*, 1965, 1238–1240.

¹⁰ Uő.: *Gondolatok az abszurd...*

¹¹ Páskándi Géza hozzászólása az *Igaz Szó* 1968. május 17-én tartott kerekasztalán (Elkötelezettség – írói magatartás. *Igaz Szó*, 5, 749–783. Idézet a 771. lapról.

¹² Páskándi védőügyvédje 1957-ben.

¹³ Almási Miklós: Páskándi Géza: Vendégség. *Kritika*, 1968, 8, 24.

¹⁴ Vö.: Karácsonyi Zsolt: Drámákra újra várva. *Helikon*, 2020, 1. Páskándiné Sebők Anna találta meg nemrég a szöveget. Ennek köszönhetően ez a nyitódarabja a *Szín-játékok 1964–1987* c. gyűjteményes kötetnek (Antológia Kiadó, Lakitelek, 2018).

¹⁵ Páskándi: Vallomás egy drámaírói tervről. *Kortárs*, 1973, 10, 1625–1627.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Páskándi „elhárító hadmozdulata” a cenzúra végett.

¹⁸ Király László: Páskándi Géza munkarendje. *Utunk*, 1972, 20.

¹⁹ Szász László leleménye a *paraboloid – az abszurdoid* mintájára. Vö.: Szász László: Értékteremtő erkölcs. Értelmezési kísérlet Páskándi Géza drámaírói munkásságához. In: Uő: *A műhely hiánya*. Az Arany János Múzeum kismonográfiái 12. Nagykőrös, 1998, 185–2012.

²⁰ Karácsonyi Zsolt: A tér szerepe Páskándi Géza drámáiban. In: *Páskándi Géza emlékkonferencia*, 2011. szeptember 28. Magyar Művészeti Akadémia, 2012, 89–99.

²¹ Páskándi Géza: *Todogar Jaur Kvárna*. Filozófiai végjáték. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1995, 11.

²² Uő.: uo.

²³ Uő.: *Szín-játékok 1964–1987*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 2018.

²⁴ Karácsonyi Zsolt: Drámákra újra várva. *Helikon*, 2020, 1.

²⁵ Mezey Katalin: Egy észre sem vett Páskándi-mű. Filozófiai végjáték. In: *Páskándi Géza emlékkonferencia*, 2011. szeptember 28. Magyar Művészeti Akadémia, 2012, 123–128.