

A dürrenmatti groteszk lényegcseréi

Ovidiustól Kafkáiig, a népmesék világától Bartókig, és még sorolhatnók az általánosítás történetének számos erővonalát, a metamorfózis, az átváltozás gyakori mozzanat az esztétikai-művészi alkotómezőben. Dürrenmatt drámái azonban sajátos átváltozásokra épülnek: a látszat és jelenség, a forma és tartalom, a külső és belső dialektikus átszövődésében olyan metamorfózisok jönnek létre, amelyeket W. Kayser a modern groteszk elemzése során méltán nevez lényegcserének. A lényegcsere groteszkje éppen az egymással összefüggő vagy szemben álló elemek minőségi tulajdonságainak az átváltozására, helyesebben átváltására utal, arra az esztétikai-művészi általánosító mozzanatra, amelyben A és B, X vagy Y feladva saját lényegüket, viszonypárjaik minőségeiben tetszelegnek, és fordítva. Első látásra úgy tűnik, hogy a komikum sajátosan sarkosított jelenségével állunk szemben, hogy az esztétikai viszony ellentmondásos szerkezetben jelent meg, hogy a csereminőségek feszültsége előbb-utóbb elvezet a látszatok mögött meghúzódó igazság kiugratásához, hogy a rossz lelepleződik, és a jó (talán) győz is. Ezt a látszatot támasztja alá a komikum szocioesztétikai tartalma is, amely az egyéni tévedés szülte időszertülnység rejtetezésén alapul, ahogyan Marx meghatározta a korabeli német rezsimre vonatkoztatva: „ez az anakronizmus, ez a kiáltó ellentmondás általánosan elismert axiómákkal szemben [...] az ancien régime közzszemlére kiállított semmissége, már csak képzeli, hogy hisz önmagában, s a világtól is ugyanezt a képzelődést követeli. Ha hinne saját lényegében, vajon megtenné-e azt, hogy ezt egy idegen lényeg látszata alá rejtse, és a képmutatásban és a szofizmában keressen menedéket?” Ezt az elemzést sűrítő esztétikai meghatározással Mészáros István, amikor a komikum dinamikus szerkezetét vizsgálja. Így fogalmaz: „Mi tehát a komikum? Az ésszerűség látszatában fellépő ésszerűtlenség hirtelen, átcsapásszerű lelepleződése.”

Valóban, állíthatjuk-e, hogy Dürrenmatt drámái — ahogyan ő is különben eléggé sokatmondóan nevezi — komédiák, és egész életműve a komédia hullámhosszán fogant?

Akkor honnan minden szimpátiánk a tyúktenyésztő Nagy Romulus iránt (akinek mindenkori alakítójáról különben ő maga írja utasításaiban, hogy vigyázzon a rendező, ne nyerve meg, csak fokozatosan, közönsége tetszését...), és honnan a vigyázó szeretet a bolondokházába menekült fizikus Möbius, a mindent látó vak, a csalfa-csaló szerető Ill, a köpönyegét forgató koldus Akki, de még a halhatatlan-haldokló Schwitter iránt? Miért tűnnek döbbenetesen valóságnak a hősök, miért annyira parabolikusak történeteik akkor is, mikor kívül esnek minden megszokotton, mindenben, ami tipikus? Persze állíthatnók, hogy a komikum klasszikusan igazi hőskorában is találunk szimpatikus figurákat a komikus konfliktus kellős közepén; ki ne gondolna szívesen vissza Szejk „ténykedéseire“, Ludas Matyi „kalandjaira“, Figaro cselszövéseire stb. Csak egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk, hogy nem ők a konfliktus leleplezésre váró „hősei“, hanem éppen ők készítik elő a leleplezések átcsapásos minőségi ugrásait. Dürrenmattnál éppen fordítva, a cselekményt bonyolító hősök azok, akik a metamorfózis lényegcseréjét elszenvedik. Így a látszatok valósággá válnak, a lényegek nem lelepleződnek, hanem kicserélődnek... Be kell látnunk: valahol a komikum antimezőjében vagyunk. Ez az erőter hasonlít a komikus konfliktus világához, de nem az. Pedig éppoly frappáns, mint a komikum világa; a felszabadulás (a helyzetkomikumok és a dürrenmatti szellemesség kiváltotta nevetés ritka pillanataitól eltekintve) miért nyomasztó mégis? Talán a tragikum törvényei kísértének? Persze Dürrenmatt sem tagadja a tragikumot, hiszen ezáltal egytérítését tagadná meg az egész emberiséggel. „A tragikumot felszámoló bármely törekvés — írja G. Liiceanu — a véges tudatú lény deszolidarizációjának egyik formáját jelenti saját léthelyzetével, vagyis annak a visszautasítását, hogy az ember saját életét, az emberiség saját történelmét élje.“ Mégis, ha a tragikum belső törvényeire gondolunk, arra, hogy azok — mint Marx kifejtette — szükségszerűen feltételezik a preegzisztens tévedést, azt, hogy a szabadság pusztán személyes ötletként jelenjék meg, hogy a bukásra ítélt régi töretlen meggyőződéssel higgyen létjogosultságában mint a meglévő világrend hordozója — akkor vajmi nehéz lenne preegzisztens tévedésnek minősíteni (a korán jött új konfliktusait is beleértve) még a Brecht ízü *Pillanatkép egy bolygóról*, Az ígé-

retet, a detektívregény rekviemjét, avagy *A bíró és a hóhér* dialógusát. És ha az életmű egészére gondolunk, még inkább érezzük a tragikus konfliktus furcsa idegenségét. Ugyanakkor esztétikai-befogadási tény, hogy Dürrenmatt csapdái egyszerre hordoznak valamit a komikum és a tragikum reminiscenciájából is. És mégsem tragikomikusak. Elég *A fizikusok* feszültségcsúcsára emlékeztetnünk: Möbius valóban gyilkol, hogy örültsége látszatát hitelesítse. Ez nem tragikomikum, ez a kétségbeesés antitragikuma. Tragikomikus pl. a pirandellói hős, IV. Henrik döntése, aki örültsége látszatát felhasználva gyilkol, és tragikomikuma, hogy most már örökre vállalnia kell örültsége látszatát, míg Möbius csak örültsége látszatát megerősítve maradhatna bolond egy nemes cél érdekében, és ezért gyilkol is, és miközben minden elvész, továtúnik a nemes cél is, mert mint bolondot is meglopják, felfedezését áruba bocsátják...

Erezzük, végig késélnyi a különbség csupán a dürrenmatti esztétikum valójga és a tragikum, illetve komikum között; drámáit mégsem avathatjuk a szó klasszikus értelmében sem komédiává, sem tragédiává. Sőt tragikomédiává sem. Volna tehát egy negyedik dimenzió is, amelyben Dürrenmatt alkot? Igen. A továbbiakban megpróbáljuk igazolni. Van a konfliktusoknak egy negyedik esztétikai lényege, amelyet — többek között — Dürrenmatt is saját esztétikai erőterévé dolgoz ki. Ebben találja meg saját lényegét.

Mi tehát a dürrenmatti alkotás igazi esztétikai lényege? A csere, a lényegeket cseréje, a más-lét. És ez a más-lét önmagában is lét: a groteszk világa.

A groteszk konfliktusa éppen a tragikum és komikum (illetve tragikomikum) fordított értékében, nem a tévedésben, de a tévedés látszatában áll. Míg a tévedés a tragikumban vagy komikumban ilyen vagy olyan (preegzisztens vagy személyi) valóság, amely a látszatokon túl bukássá fokozódik, itt a tévedés csak látszat, az antimező struktúrája: míg az ésszerűség mögött rejtőzködő ésszerűtlenség átcsapásosan (komikusan) vagy bukásszerűen (tragikusan) lelepleződik a főmezőben, addig az antimező dinamikáját éppen fordítva, az ésszerűtlenség látszatából (még) feltörő ésszerűség mementója hozza létre. Tehát Dürrenmatt nem az ésszerűtlen abszurdot igentli, hanem ellenkezőleg, az abszurdnak tűnő világban keresi a menthető vagy megmentésre váró, érdemes ésszerűt.

Vizsgáljuk meg a lényegcserék tartalmi-formai finomságait, a groteszk léten innen és túl.

A groteszk létezési módja a lényegcsere, a más-lét. E más-lét levése mint általánosító erő áthatja stílusán, műfajilag és szerkezetileg is az alkotást és persze magát az egész esztétikai mezőt. Ezeket az áthatásokat akár modellbe is rendezhetjük: a viszony csereviszonnyá válik, és az egykori munkamegosztás elidegenítő szerepét idézve kísértetiesen hasonlít az áru fetiszizálódásához: úrrá lesz a viszony egykori szereplői felett. A viszony csereberéje felöleli az esztétikai mező minden lényeges sarkát (pontját), illetve azok dialektikus szembenállásait: objektum—szubjektum, ember és környezet, eszmény és valóság, eszmény és affektivitás, illetve a közvetlenség—közvetítettség—követettség szintjén: látszat—valóság, lényeg—jelenség, minőség—mennyiség stb. Persze maga a csere is mozzanatokra bomlik: a kétféle (kicséréletlen és kicsérélendő) lét ellentétezésére; aztán magára a lényegcserelés mozzanatára (ami történhet robbanásszerűen, egyszerre vagy fokozatosan láncreakcióban), majd a (ki)cserélt lényegeket vergődésére a mindenki számára más-létben... és megint szemben állva más más-léttel, újrakezdődik az egész, miközben a számos cezúra (közvetített végek) mindmegannyi továbbgondolásra készíti a nézőt vagy olvasót. Mert a groteszk mint lappangó esztétikai értékkategória újra meg újra feltör, mutogatja magát, és mint az ideális fonákja az eszményi lábra állását (jobban mondva: lábra állítását) kívántatja közönségével, amely egyben közössége. És ebben a végső soron előremutató ingajaratban az emberi lét történetének vesszofutását érezzük meg, azt, ahogyan a felismert lét mindig továbblépő lét a megismerésben, de egyben újabb létté is válik, amely újabb megismerés-kalandokra készítet... Az esztétikai episztemé sem más végső fokon, mint az ontikum gnoszeológiai ismétlése és átlépése: mint ismétlés megismerés, mint átlépés alkotás. Ezt az episztemét dinamizálja Dürrenmatt torz tükörben. *A nagy Romulus* címszereplője pl. fejlődésében nagy vargabetűt ír le groteszk erőterében: metamorfózisa már tény, ő tyuktenyésztő (császár), tehát puhány, bohóc, sőt áruló, ahogyan Róma fia, Amelianus látja. De vár még rá a lényegcserekek sora, ahogyan a kulminációs ponton megbukik mint császár, és amikor bukott császári minőségében menetrendszerűen meghalni készül... nyugdíjba küldik, ő pedig van annyira bölcs, hogy még ezt is elfogadja. Örök mottója: nem akarom zavarni a világtörténelmet, látszatra passzivitását igazolja, pedig nagyon is aktív; ésszerűen úgy viszonyul Róma bukásához, ahogy egyedül lehetséges: feloszlatta birodalmát. Persze érezzük a nagyság mögött meghúzódó szükségszerűséget is, azt, hogy Róma

bukása elkerülhetetlen, ő pedig az ésszerűtlenség látszatában mint tyúktenyésztő végkiarúsító, a züllő Rómában az egyetlen ésszerűt teszi, amit tehet: elhatárolja magát az ésszerűtlenségtől. Különben az abszurd ostromát vállalná, hogy mint császár (és csak azért, mert császár) a pusztulásra ítél, a lejáratott régi bukásból saját tragédiáját játssza meg... hiába. Persze van groteszk létében (amit a tragikus bukás helyett vállalt) egy jó adag cinizmus is. De itt már Dürrenmattról kell beszélünk, és nem hőseiről, hiszen pl. a tragikus hős nem is tudhatja azt, hogy vesztébe rohan. Dürrenmatt azonban tudással vértézi fel Romulust, és ezzel felmenti esetleges tragikus tisztét alól: Romulus bölcs, aki más-létben (egy züllött császárában) alkotóan szemléli a teljes bukást, és az ésszerűség jegyében nem tesz és nem is tehet mást, mint az érkező újat üdvözli olyan fintorral, ami a jövő újabb hibáit is tudatni véli; a maradni vagy tovább fejlődni alternatíváját pl. így fogalmazza meg: vagy egy kapitális katasztrófa, vagy egy katasztrófális kapitalizmus... A fintor: hogy mindkét létet — a múltat is, a jövőt is — előre is, utólag is leleplezi. A nagy Romulus egyben arra is rávilágít, hogy Dürrenmatt groteszk modelljébe mindig olyan cselekményeket, hőskéket, egyszerűen olyan történelmi időt vagy társadalmi helyzetet épít be, amelyek eleve kritikusak, tele krízissel és ellentmondással, és sokszor, hidraként, magát a groteszk lappangó más-létét szóltják életre. Miért? Az ésszerűség tetemrehívásáért. Dürrenmatt torz tükré ellenére is hiszi, hogy a világtörténelem vagy a társadalom még abszurd és legkritikusabb pillanataiban is utoléri — a mementó jegyében — és menti a már annyiszor halálra ítélt és trónfosztott értelmet.

Az ésszerűtlenség látszatából kiváló ész más-létében a még ésszerűtlenné nem vált létet azonban komolyan veszi. Ez a groteszk visszacsatoló funkciója: már a tragikus sorsú Rigoletto is féltve őrizte leányát. A groteszk létre érdemesült Romulus talmi császárságával szemben szintén leányát, Reát és saját apaságát s még inkább a kíméletlen csata és gonosz fogság kálváriáját megjárt Aemilianust, lánya völegényét veszi komolyan. Ezen a ponton érhetjük tetten a neszező groteszket önmagában: a más-lét és mássá-leltség cumulus dialektikája ez a még és a már között... a még — ő, és a már — nem ő (illetve én) között. Romulus igazi groteszkje akkor derül ki, mikor mindent elsöprően és mindenkit meggyőzően önmagát Róma birájjá proklamálja. Ime szópárbaja a császárnéval, ki a valós, de ésszerűtlen létet képviseli:

Iulia: Megtévesztettél.

Romulus: Te tévesztetted meg önmagadat. Feltételezted, hogy megszállottja vagyok a hatalomnak, akárcsak te. Számító voltál, csak éppen hiba csúszott a számításodba.

Iulia: De a te számításod bevált.

Romulus: Rómának vége.

Iulia: Róma árulója vagy!

Romulus: Nem. Én Róma birája vagyok.

A dürrenmatti groteszk modellje a külső—belső lényegcserés dialektikáját legélesebben talán az *Angyal szállt le Babilonban* című „komédiájában” érzékelteti. Itt a lényegcsere e dialektika túldeterminálása: a külső belsővé válik, és fordítva, és mégis minden marad a régiben. Mert a kolduskülsőt váltott király, Nebukadnecár ugyan saját lényegét nem adja fel, Kerubbi, az égi lányka mégis a koldust szereti meg benne. És fordítva: a király, udvara, sőt a nép hiába szereti bolondulásig az égi küldöttet, saját földi gazdagságukról képtelenek lemondani érte. Csak Akki, a koldus kaméleonfejlődése szimpatikus — mert ő az ész küldötte, ki minden metamorfózisa ellenére is megmarad egyedül igaz embernek — persze groteszk létében —, de éppen ez a léte az igazi, mert körülötte a valós lét már csak a látszat rendje: igazi kosztümös groteszk, ahol a normális külső már az esztétizált belső válságát takarja. Akki ugyanakkor koldus létére a művészetek egyetlen istápolója, és ő távozik Kerubbival egy jelképes más-lét jövőjébe is. Későbbi metamorfózis ez, amely azonban visszaválthatatlanságában is távol esik a mesebeli Gólyakalifa, a Mark Twain-i *Koldus és királyfi* visszaváltó-megbocsátó groteszkjétől; mert valahol azon a hullámhosszon fogant, amelyen Bartók zenéje közvetíti a torz kritikáját *A fából faragott királyfitól* a *Cantata profanáig*, de úgy, hogy inkább ez utóbbi súlyos mondanivalójával rezonál.

Az *öreg hölgy látogatása* több szempontból is paradigma a groteszk dürrenmatti bemutatására. Először is itt a groteszk az ő- és a más-lét ingajaratát minden mozzanatában hordozza (ellentétezés, átcsapás, elidegenített idegen lények vergődése...), és másodsor, ebből eredően, illetve ezeknek a groteszk fázisoknak előfeltételeként bejátszó (itt tragikus emléktű) mozzanatok igazolják azt az esztétikai tény, miszerint a torz más-létként, mint eltorzulás jelenik meg, és mint ilyen az igazi érzések antivalórljét hordozza. Így az öreg hölgy és Ill kerékbe tört ifjúkori

szerelme már-már heroikusan a korán jött új bukását sejteti: mintha Rómeó és Júlia konfliktusát idézné. De III akkori, talán megdöbbenve elkövetett, de mindenképpen álnok árulása megszüntet minden tragikus perspektívát: nemcsak nem meri vállalni barátja szerelmét, de gyermekükkel együtt a törvény kezére játssza és nyomorba juttatja őket, míg ő, úgymond, szerencsésen nősül. Ebből a süketül csattanó konfliktusból mint őstörténetből bontakozik ki a darab cselekményének igazi groteszkje — a második réteg — minden mozzanatában: az öreg hölgy változtathatatlan új-létében, mint multimilliárdos, szegény ifjúságának boldogságát, az ő-létét már vissza nem kaphatja, de a maga módján igazságot tesz, bosszúja volt szerelme sorsán teljesedik be: halálra ítéli. És III halálos ítéletét a gyilkolásba hajszolt, egykoron közös közösségük hajtja végre. Persze itt a groteszk rétegszerkezet nagyon bonyolult, mert a dúsgazdaggá vált Claire szándékosan elszegényíti egykori könyörtelen bíróját, Gellen egész népét, és most gazdaggá, de egyben végtelenül szerencsétlenné teszi őket, beleértve III feleségét és gyerekeit is, akik szintén gazdagodnak (kölcsonból) a beigért bőség reményében, és a feltételezt cinkosan-remegve teljesítik: megölik III-t. A groteszk tettek és motivációk egész sora következők: a tornász gyilkol, a nép leplezi a gyilkosságot, a tanár megideologizálja, az orvos szivrohamot konstátál stb. De a harmadik groteszk réteg sem kevésbé bonyolult: a más-létben vergődők torz helyzetei; gondoljunk csak a régi emlékeket felidéző III és Claire groteszk idilljére (mit maga Dürrenmatt is nehéz, kínos problémának tart a színpad számára), egészen a beteljesedett bosszú utáni mozzanatig, amikor a kasztráltak (egykori hamis tanúk) vihogó kíséretében távozik Claire III koporsójával, hogy valahol egy elképzelhetetlenül más más-létben szerelme zálogaként örök nyugalomra helyezze. És a rétegek áthallásai! Az említett Rómeó és Júlia-konfliktus mellett ott találja a magyar olvasó pl. Karinthy fogalmazásában a nagy paradoxont, a *Krisztus vagy Barabbást* a kulminációs ponton: Pilátus kérdésére — kit engedjen szabadulni, és kit feszítsen keresztre? — egyénileg mindenki Barabbást ítéli el, és a közös nagykiáltás mégis Krisztust követelte a keresztre... Maga Dürrenmatt írja az *Angyal szállt le Babilonban* című művével kapcsolatosan, hogy egy utóbb hozzákomponálandó részben Babel tornyát ugyan senki sem akarja felépíteni, a torony mégis elkészül. Ugyanígy itt: Gellen egyetlen polgára sem óhajtja egyénileg elveszejteni III-t, és mégis közös akaratukat hajtja végre a hóhőrré változott, már-már démonikus tornász...

Végül az ésszerűtlenség—ésszerűség alternatívái itt is élesen groteszk megoldást találnak. Félelmetes Claire bosszúja; III lassan felmagasodik az áldozat nagyszághoz, és mindebben egy örökre elvesztett őszinte érzés legitimitásának az igazolását érezzük, azt, hogy amit III ifjúkorában tett, csak látszatra volt (kicsinyesen, saját számára) ésszerű; valójában az elidegenedett viszonyok hálójába fojtotta az emberi érzések legszebbikét, a szeretetet, a szerelmet. A mű végső fokon a számozott érzelem groteszk apológiája, amely győzedelmeskedik a látszatokra berendezkedett, nagyon is törekeny, intézményesített „szeretet” romjain, az elidegenedett család és elidegenített közösségek útvesztői között. Persze a dürrenmatti cinikus fíntor elrejtj ennek az igazságnak is a közvetlen kipattanását, ehelyett egy reciprok feszültséggel állít szembe: most, mikor III és Claire számára minden adott a boldogság eléréséhez, ifjúságuk már örökre tovatűnt, marad tehát a bosszú az ifjúságért. Mert ontikailag az ésszerűtlenség látszatában meghúzódó ésszerűség, még ha felszínre tör is, csak groteszkül teheti azt: dominál a valóság kusza létén, de uralma talmi, fanyar, fintorgó, és arra szorítózik, hogy a valóság krízises állapota ellenére is visszaváltson vagy -pillantson a létbe, vagy hogy mögötte a létet fel lehessen villantani. Dürrenmatt „optimizmusa” is ebben merül ki: nem jut el ugyan az abszurdig, pontosabban sohasem hirdeti az abszurd győzelmét, sohasem akar lemondani a *ráció*ról, nem hiszi el, hogy az ember örökre elvesztette vagy elveszítheti saját értelmét, és hite szerint az abszurd felé vágató ésszerűtlenséget sem fogadja el többnek távlatinál, bár intervenciója sem több, mint felfedezni és felfedeztetni ebben a zakatoló rohanásban a veszendő-lelancolt ésszerűséget. Erről ars poeticaserűen így fogalmaz: „Az ilyen történet, bár groteszk, mégsem abszurd (azaz nem ésszerűtlen).” És mégis a szándék és következmény dialektikájában úgy tűnik, Dürrenmatt eszméi is már-már lényegét cserélnék: abszurdellenes írásai potenciálisan mintha hordoznák az abszurd perspektívát, mert az ésszerű, ha meg is menekül, távol áll attól, hogy győzzön is, az ésszerű csak megvan (még), és a belé vetett hit is torz tükörbe pillant.

Hit az ésszerűségben — torz tükörben: a vak, a legyőzhetetlen. A groteszkbe való bele nem nyugvás csak a groteszk más-létéből következhetik — mert az a lét nem az igazi, nem az igazság, nem a valóság, pontosabban nem az eszményi léte, még akkor sem, ha a lét hőse „nagy”, mint Romulus, a vak herceg, az öreg hölgy, a fizikus és a többiek.

A vak herceg léte azért groteszk más-lét, mert a vakság lényegét a látásával cseréli fel: vak, aki lát; az igazságot a hit lényegével cseréli fel, és ezáltal transzcendens létbe emelkedik a cselekmény: az igazság és a hit cserelényegébe. Mert a hit és az igazság itt inkompatibilis lényegekként szembesülnek; mint az igazságba vetett hit vagy mint a hit abszurd igazsága cserélődnek át a vagy-vagy alternatíváiban: vagy hisz, és megkapja a nem kért igazságot, és akkor tud, nem lát, de amit tud, nem is akarja látni. A csereviszály megoldása a látó vak győzelme a kegyetlen igazság felett, amelynek a hordozója, a halál angyala (a kalandor) dühösen továbbáll. E groteszk—transzcendens lényegcsere rejtett paradoxona, hogy valójában már rég legyőzött hős a vak herceg; birodalma elveszett, elpusztult, ő azonban nem tudja, mert nem látja, számára tehát minden olyan diadalmasan élő-virágzó, ahogyan azt környezete elhitei vele; és a hit abszolút régiókba emelkedik: mikor a halál angyalának szerepét játszó olasz kóbor lovag a hit piedesztálját próbálja megingatni, mégis a herceg a győző... Itt a hit abszolútumába menekült ésszerűség üli szomorú torát az ésszerűtlenség tobzódó jegyét magára vállalt lármázüllött valóság felett, a groteszk lényegcsere létezési módja itt is nyilvánvaló: a vak legyőzhetetlen, mert már mikor vakká lett, mindent elvesztett, még egyszer elvenni tőle csak ábrándvalóságát lehetne. Ez már a hit abszurdumának groteszk cselekménykeretét szüli: Dürrenmatt úgy fűzi az eseménysort, hogy a szerencsétlen vak herceget provokáltatja: mindent leleplez előtte, sőt maradék valóságát (pl. züllött vagy meghasonlott gyermekeit) is elveszi tőle, azonban — és itt a hit jellemzésébe bújtatott ész (szomorú) győzelme — hitét nem tudják elvenni tőle. A győzelem vak hitében vakon-látva éli tovább tovatűnt életét... És újra a reciprok értékek hínárjába csalta olvasóit Dürrenmatt: mert ezt a groteszk állapotot végső fokon a negatívítás apoteózisában tárja elénk, és a negatívítás erőhullámaiból dobja felszínre az ésszerűség szomorú valóságát a megingathatatlanak tűnő vak herceg alakjában. Mert ki is ez a mindenétől megfosztott uralkodó, aki még a non-valóórket, elbitangolt gyermekeit is csak elpusztulva-elpusztítva látja viszont?... A bölcs ész groteszk szimbóluma ő: világtalan herceg, a bölcs. De alapok híján egyetlen reciprok értéke, a meggyalázást kiállt hite-bölcsessége súlytalanságba jutott bölcsességgé-hitté vonódik el, egy időtlen ataraxia vágyát példázta reális tér hiányában, mint vákuumon feszülő transzcendens — a vigyorgó groteszk átcsapásos ellenpólusán. Dürrenmatt nem állja meg azonban, hogy a hit apoteózisát, amit itt a tragikum irányába vezérelt, be ne mutassa a komikum távlatáiban is. Erre a vigyorgó groteszkre igen jó példa *A meteor*. Főhőse, az abszolút értékek látszatával teleaggatott Schwitter, maga a lemondás szimbóluma: halni akar, és... éppen ezért életben marad. A lényegcsere minden frappírozó ereje ellenére is döbbenetes: valamennyi elíratója meghal körülötte, ő pedig éli állandó haldoklását. Ő tehát nem-hitében él, illetve hinni szeretné, hogy végre meghal, de nem sikerül. A két groteszk (*A vak*, *A meteor*) az esztétikai mező kölcsönös értékeinek két legtávolabbi és mégis nagy feszültséget keltő antiesztétikai valójrét hordozza: a vak antitragikusán, élethitében éli elvesztett életét, *A meteor* hőse antikomikusán, halálvárásában, hitére rácsafolva életben marad. Tehát: az eszmény és valóság alternatívái több ízben is eredeti lényegükből kifordulva jelennek meg Dürrenmatt számára az ésszerűtlenség látszata és az ésszerűség valóságának egymásba váltására, hol az antitragikum, hol az antikomikum végvidékein, hogy aztán a groteszk-transzcendens frázisok frappírozó láncreakcióiban olyan drámákká növekedjenek, melyeket szerzőjük nem minden ironia nélkül nevez komédiáknak.

Persze Dürrenmatt helyet enged a vállalásnak is. A döntés jogán az ész érvényesítí akaratát. De a humánus szándékú döntés belekeveredik az elidegenedés közvetettségekből fonódott groteszk hálójába. Mint *A fizikusokban* pl.: Möbius mindent felfedezett, ami a fizika eldorádóját jelenthetné: a gravitáció problémáját, az elemi részecskék egységes rendszerét, a tételmeletet és... „a minden lehetséges felfedezések rendszerét”. De fél e *mindeneken túl-tól*, attól, hogy világhorderejű felfedezésének bevetésével válszút elé kerülhet az emberiség: az öröklet vagy a végleges pusztulás alternatívái elé. A megoldás esélyeit nem bízza az emberiségre, inkább vállalja az örök homályt. De így vállalása fonákjára fordul, döntése reciprok döntés lesz. A trónfosztott józan ész sorsa a bolondokházába száműzi. És ez vállalás: az ésszerűtlen világban az Ész vállalja az észnélküliséget, az örültség látszatát. De hiába, még nyomorú örültségét is kijátsszák, és Möbius titkos felfedezéseit ellopják. A visszatérintő torz tükör azonban ambivalens képet vetít a továbbgondolás útjába. Mert egyaránt tény, hogy a megalkuvás árán tett vállalás hiábavaló, de tény az is, hogy óriási mementó ereje van a fizikus sorsának. Mintha Ehrenburg (*Emlékezetek!*) vagy Thomas Mann (*Európa vigyázz!*) sorshordozó kiállításait hallanók vissza az atomkor idejére áthangszerelve...

Dürrenmatt lényegcseréinek struktúráját bonyolítja a sokrétű megmódolás: a hősök, a cselekmény és a szituáció szerkezeti tömbjei a reális tér-idő dimenzióit átvágják: a múlt beépül a jelenbe, a jelen előre éli a jövő perspektíváját, a van tehát nemcsak *ő maga*, hanem *mása* is; a cselekmény önmagán innen és túl az emberiség történetének leválaszthatatlan szimbólumává emelkedik. A jelkép legtöbbször figyelmeztetően elfogadhatatlan: saját maga helyett kölcsönös értékét kínálja. Ezért maga a groteszk helyzet is majdnem mindig diakron vibrálás: egyik mozzanat önmagában a groteszk, a másik *még* az, a harmadik *már* az stb. Így láncreakcióban a groteszk lappangás úrrá válik, a groteszk settenkedése állandó jelenlétté terebélyesedik: a jelen tér-időjébe nyíló ki és be utak ingájaratai a valóságos lét látszatélettét szállítják, ami ijesztően egy reális világ eltorzult lehetőségeivel frapírozza az esztétikai befogadás élményét. Dürrenmatt a lényegcserék ilyenfajta túldetermináltságát a detektívregény műfajában mutatja be legmeggyőzőbben; akkor, amikor tulajdonképpen anti-detektívregényt ír, mint pl. *A bíró és a hóhér*. Itt a sajátos dürrenmatti helyzet megteremtésére a főcselekmény — a rejtett alku Bärlach, a komisszár és a kalandor Gastmann között — a jó és a rossz, a büntetés és a bűnözés polarizációja háttérévé távolodik, amelyből a mellék-cselekmény lassan alapszituációvá bővül: a detektívgyilkos Tschanz büntetése, hogy akarva-akaratlan a rossz, a bűnöző Gastmann hóhérává lesz, de Bärlachnak, a győzedelmes bírónak a perspektívája, amely zárja a cselekményláncot, szintén groteszkhirdető, halálos betegsége kimenetelének az operáció esetleg még egy év haladékot enged meg... A múlt—jelen—jövő dürrenmatti ingájaratában látszatra két hős küzd egymással: a jó és a rossz hordozója. De összecsapásaikból fokozatosan kiderül, hogy a jó és a rossz látszata tulajdonképpen a kölcsönösen feltételezett cserelényegek valóságát fedi: nem létezhetnek egymás nélkül. Önmagukban véve csak látszatra, „in absoluto“ tökéletesek: Gastmann, a rossz „példásan“ teljesíti fogadalmát, gonosz tettet gonosz tettekre halmoz, már-már ő a tökéletesség, hiszen precízen szavának állt, mesterien bűnöz, és precízen elkerüli a leleplezhetőség minden buktatóját; a jó is csak úgy tökéletes, hogy vaskövetkezetességgel küzd ellentéte, a rossz megbuktatásáért. A két lényeg konfrontációja tetteik virtuozításában válik a más-más cseréjévé: a jó is éppoly fondorlatos, mint a rossz, és a rossz is éppoly tökéletesen rossz, mint a jó. Még a bűnük is közös. Bärlach így fogalmaz a végkifejlet előtt: „A játszmányát nem hagyhatjuk abba. Te, Gastmann, azon a törökországi éjszakán bűnbe estél, mert felajánlottad ezt a fogadást, én pedig mert elfogadtam.“ Persze a lényegek látszatcseréjében az ésszerű és ésszerűtlen ellentétezei lappanganak, és egyben hordozzák a nagy kritikai áthallást is: ők is olyan rosszak, mint világuk, amelyben élnek, és a jó életcélja a rossz nélkül nem is életcél, csak annak megdöntésében minősül, buktatása után — jelképes befejezés — ő is elpusztul... Dürrenmatt cselekményalkotó bravúrjaiban nem véletlenül választja a cselekményt pergető műfajok legtipikusabbjait, a komédiát és a detektívregényt, s bennük is a műfaj sérthető pontjára épít; visszajára fordítja a komédia struktúráját, túldeterminálja a detektívregényt. Hiszen ez utóbbiban a feszültségkeltés televénye az ellentétpárok rejtett közössége: a kiberek és a bűnözők pokoljáró közössége; kifejezés módjuk azonosul (gondoljunk Maigret vagy Kojak stílusára, mikor bűnőseiket faggatják stb.), és már tovatűnik a ki mit képvisel eredeti alternatívája, mert bár céljaik nyilvánvalóan ellentétesek, eszközeikben hasonlóká válnak, pl. a rendőrgyilkosság és a rendőri kegyetlenség alternatíváiban, odáig menően, hogy nem is egyszer (és Dürrenmatt is ezt a kifejeletet választja) maga a rendőrgyilkossá válik — itt Tschanz tehetetlenségében és féltékenységében riválisát, Schmiedet teszi el láb alól. Így itt is, mint általában, a dürrenmatti kérdéscsoportok messze meghaladják a műfaji keretek konvencióit, és az el nem intézett társadalmi, erkölcsi kérdések fölött gondolkodtatják el az olvasót. Talán a legkifejezőbb mozzanat itt Tschanz elítéltetése (utolsó) vacsora közben, mikor is fogvacogva veszi tudomásul: a bíró, Bärlach nemcsak Gastmann, de általában a rossz bírója, így fölötte is ítéletet mondó bíró, és ő, a gyáva barátgyilkos végig eszköz volt a jó kezében, és hóhéri munkára kényszerült: a mellék-cselekmény szereplője zárja a főcselekmény múltbeli alkuját; egy revolverharcban Tschanz leteríti a menekülni akaró rosszat, Gastmann. Tschanz bűnhődése groteszk bűnhődés: „jó“, illetve a jó hordozójává lett.

Az ésszerűség—ésszerűtlenség ingájaratában még az értelem csődje is mentőerejű Dürrenmattnál: gyászolja — persze a maga módján — az értelem felszámolását. Mert Dürrenmatt teremt olyan groteszk helyzeteket is, amelyek modelljét végérvényesen, lényegcserék láncreakciójában, az egyik pólus irányába kiküldi; a cél visszavonhatatlanul eszközzé degradálódik, és minden további nélkül súlytalansági állapotba jut. Ezt ábrázolja pl. *Az ígértben*, a bűnügyi regény

rekviemjében. A téma, a kéjgyilkos keresése az ellentétek harcában az egyik — és szomorú, a pozitív — oldal likvidálásához vezet. A gyilkos megtalálásaért és felszámolásáért folytatott harc (cél) a totális keresésben (eszköz) végül is értelmetlenné válik: mert közben a gyilkos véletlenül elpusztult, de a keresés mégis tart. Ujabb jelképe ez torz tükörben a szomorú mementóknak: nem szabad (lehet) lemondani a rossz megszüntetéséről; a cselekmény egyszálalúvá fokozásából kibugygyogó groteszk zajlása már-már valós mását mossa ki a mondanivaló reciprok történetéből, az igazit, a szörnyű valóst, ami még pusztulása után is kísért. A keresésre életét áldozó detektív groteszk figurája így már-már tragikus sorsúvá nő: szinte balladába illően belezavarodik a már megtalálhatatlan örült ellenfél keresésébe. A lényegcsere fatálisan többrétű: a kéjgyilkos örülete kétértékű, mert más-léte ellenére is tudja bűnét, rejtgetve készíti elő áldozatait megejtésükre, a detektív belezavarodása is ambivalens, a gyermekgyilkos elfogására a legkockázatosabb módon állít csapdát, gyermeket dob csalétkül..., majd a hiábavaló keresésben elzúllik. És mikor a történet végét, a kéjgyilkos pusztulását tudomására hozzák, már közömbösen érinti, fásultan végzi mindennapi munkáját mint benzinkutas a tovább kereső detektív egyik rejtett szerepében. A dűrenmatti fintor itt sem hiányzik. Az ésszerűség felörlődésével párhuzamosan magát a műfaji struktúrát is felszámolja. Joggal írja alcímként: *A detektívregény rekviemje*; mert éppen a szerkezet éltető elemét, a fondorlatos cselekménysort és annak létjogosultságát kérdőjelezi meg: minden cselvetés, további keresés fölöslegessé, ésszerűtlenné válik. A műfaj felszámolása is jelképes, mert benne a modell önfelszámolását írja meg, és a groteszk ellenstruktúráját hozza létre. Kétszeres tagadás ez, a más-lét tovább tagadása: a lényegcsereiben a csere válik lényeggé, a tulajdonképpeni lényeg kihull, a groteszk szerkezet meginog, és a viszonyok viszonyában elerőtlenedik. A viszonyítás fontosabb lesz a viszony tényezőinél... És a dűrenmatti ábrázolás sajátja, hogy éppen ezáltal nő a kép a valóság fölé, a jelkép a mondánivaló fölé... Boldogtalan világában küzdi harcát az ész az ésszerűtlenséggel a boldogságért.

És folytathatók a groteszk modell színeváltozásainak elemzését tovább is. Hiszen Dűrenmatt odáig megy, hogy két teljesen kiürült lényeg konfrontációját idézi meg Strindberg nyomán, a szeretet hiányában, de a szeretet égisze alatt együtt élő házaspár magányosan közös szenvedésében. Itt már a kiürült lényegek cseréje zajlik. Visszhang nélküli kongásban az űr ürességre cserélődik, még az esztétikum antistruktúrája is kiürült, a vigyorgó groteszk vákuumban feszülő transzcendensbe csap át.

Szomorú „komédiák” Dűrenmatt írásai, csak szeretné, hogy vidámak legyenek, paradoxona a játékos ragaszkodás a nevetéshez, melynek vidámságáról mégis lemond; igaz, a szomorúságot gyalázza, de ez még nem vezet el a sírás tagadásához, síró-nevető kéltéteiben a groteszk lappang, az elvesztett értékek bánatán vigyorgó — és nevetése háborzongató.

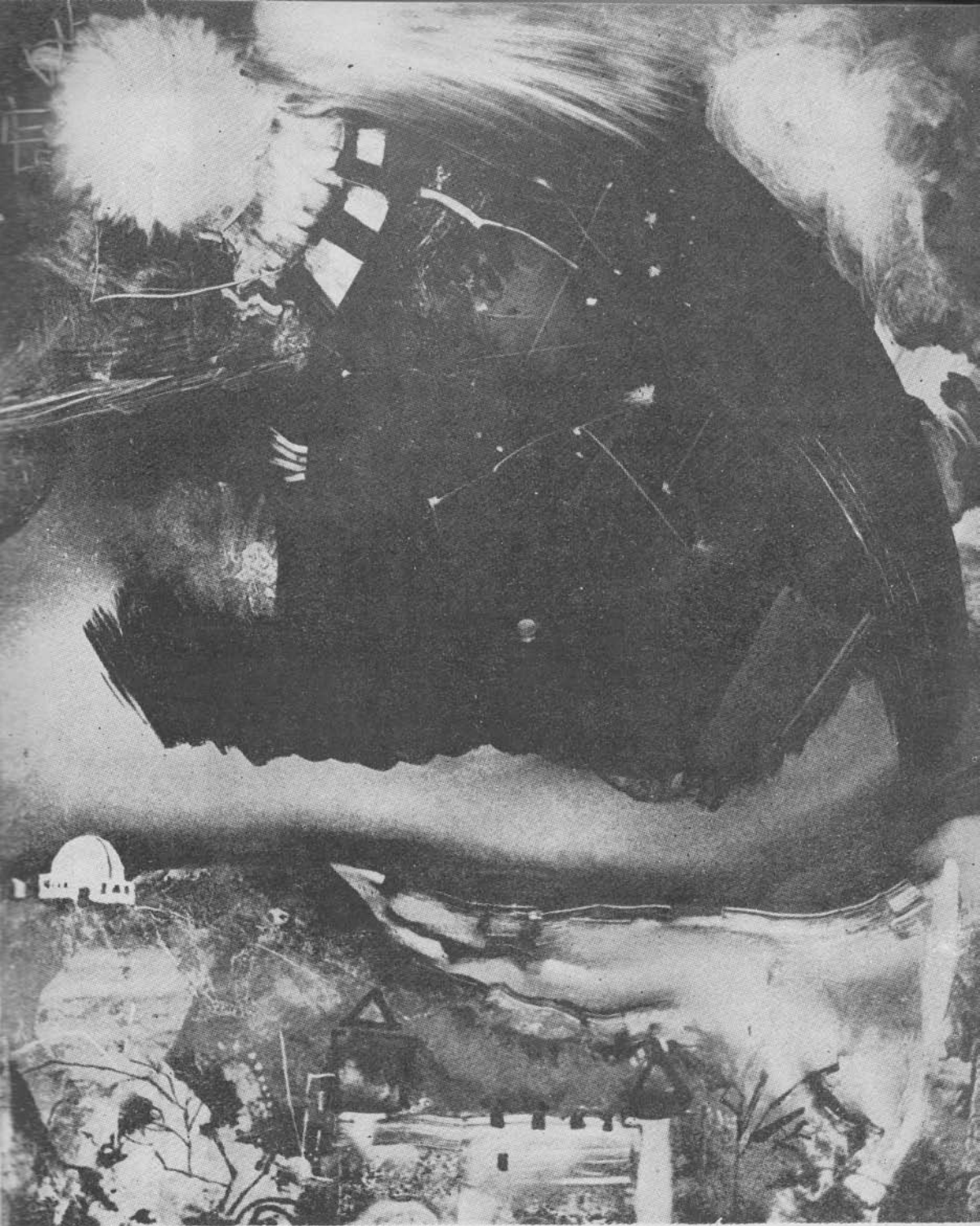
A dűrenmatti esztétikum értékeit vizsgálva láttuk, hogy ezek a tragikum és a komikum hátterében lappanganak, de felszínre törésükkor sem jellemzi őket a tulajdonképpeni tragikum vagy a tulajdonképpeni komikum kibontakozása, ugyanakkor a tragikomikumba sem oldódnak fel: a dűrenmatti értékek jellegzetes létezési módja a groteszk más-létben való létezés, a levés számtalan modulációja. A lényeg és jelenség dialektikájában vizsgálva a hasonlóságokat és különbségeket ezek között az értékkategóriák között, kiderül, hogy a tévedés és a bizonyosság, az ésszerűtlenség és az ésszerűség, a látszat és a rejtőzködő valóság viszonyában a groteszk más-léte merőben eltérő esztétikai-etikai kimenetelekhez vezet, mint a tragikum avagy a komikum konfliktusai. A kimenetek különbségét a tévedés ellenkategorijának a feltételezése magyarázza meg: a bizonyosság, illetve a belátás fogalmai, amelyekről már Hegel kifejtette, hogy a tévedés sajátos ellentétpárjai: a bizonyosság a legelvontabb és a legszegényebb igazság, de azonos vele, igazsága a kettős reflexió mint az öntudat megkettőződése; a belátás pedig az azonosnak és korlátlan tiszta belátása, amely túlmegy a nem-azonoson, azaz a véges valóságon, vagyis magán mint a pusztán más-létben is. Ebben az értelemben a groteszk hős léte sohasem alapul tévedésen; nem ő téved, körülötte tévednek, míg a tragikum—komikum hőseinek létezési módja már a priori maga a tévedés. A komikum olyan valós helyzeteket teremt, amelyekben a rejtőzködő ésszerűtlenséget az egyéni tévedés már lejáratott időszerűtlensége még képes ideig-óráig ésszerű látszatokba bújtatni; a tragikum valóságában az ésszerűtlenség rejtőzködése, ellenkezőleg, még nem sejtethető, de már kikerülhetetlen bukást hordoz: vagy a preegzisztens halódó régi vagy a váratlan korán jött új csak végső fokon oldódó feszültségében. De különbségeik ellenére mind a tragikum, mind a komikum maga a tévedés valósága.

rekviemjében. A téma, a kéjgyilkos keresése az ellentétek harcában az egyik — és szomorú, a pozitív — oldal likvidálásához vezet. A gyilkos megtalálásaért és felszámolásáért folytatott harc (cél) a totális keresésben (eszköz) végül is értelmetlenné válik: mert közben a gyilkos véletlenül elpusztult, de a keresés mégis tart. Ujabb jelképe ez torz tükörben a szomorú mementóknak: nem szabad (lehet) lemondani a rossz megszüntetéséről; a cselekmény egyszálalú fokozásából kibugygyangó groteszk zajlása már-már valós mását mossa ki a mondanivaló reciprok történetéből, az igazit, a szörnyű valóst, ami még pusztulása után is kísért. A keresésre életét áldozó detektív groteszk figurája így már-már tragikus sorsúvá nő: szinte balladába illően belezavarodik a már megtalálhatatlan örült ellenfél keresésébe. A lényegcsere fatálasan többrétű: a kéjgyilkos örülete kétértékű, mert más-lete ellenére is tudja bűnét, rejtgetve készíti elő áldozatait megejtésükre, a detektív belezavarodása is ambivalens, a gyermekgyilkos elfogására a legkockázatosabb módon állít csapdát, gyermeket dob csalátkül..., majd a hiábavaló keresésben elzüllik. És mikor a történet végét, a kéjgyilkos pusztulását tudomására hozták, már közömbösen érinti, fásultan végzi mindennapi munkáját mint benzinkutas a tovább kereső detektív egyik rejtett szerepében. A dürrenmatti finton itt sem hiányzik. Az ésszerűség felőrölődésével párhuzamosan magát a műfaji struktúrát is felszámolja. Joggal írja alcímként: *A detektívregény rekviemje*; mert éppen a szerkezet éltető elemét, a fondorlatos cselekménysort és annak létjogosultságát kérdőjelezi meg: minden cselvetés, további keresés fölöslegessé, ésszerűtlenné válik. A műfaj felszámolása is jelképes, mert benne a modell önfelszámolását írja meg, és a groteszk ellenstruktúráját hozza létre. Kétszeres tagadás ez, a más-let tovább tagadása: a lényegcsereiben a csere válik lényeggé, a tulajdonképpeni lényeg kihull, a groteszk szerkezet meginog, és a viszonyok viszonyában elerőtlenedik. A viszonyítás fontosabb lesz a viszony tényezőinél... És a dürrenmatti ábrázolás sajátja, hogy éppen ezáltal nő a kép a valóság fölé, a jelkép a mondanivaló fölé.... Boldogtalan világában küzdi harcát az ész az ésszerűtlenséggel a boldogságért.

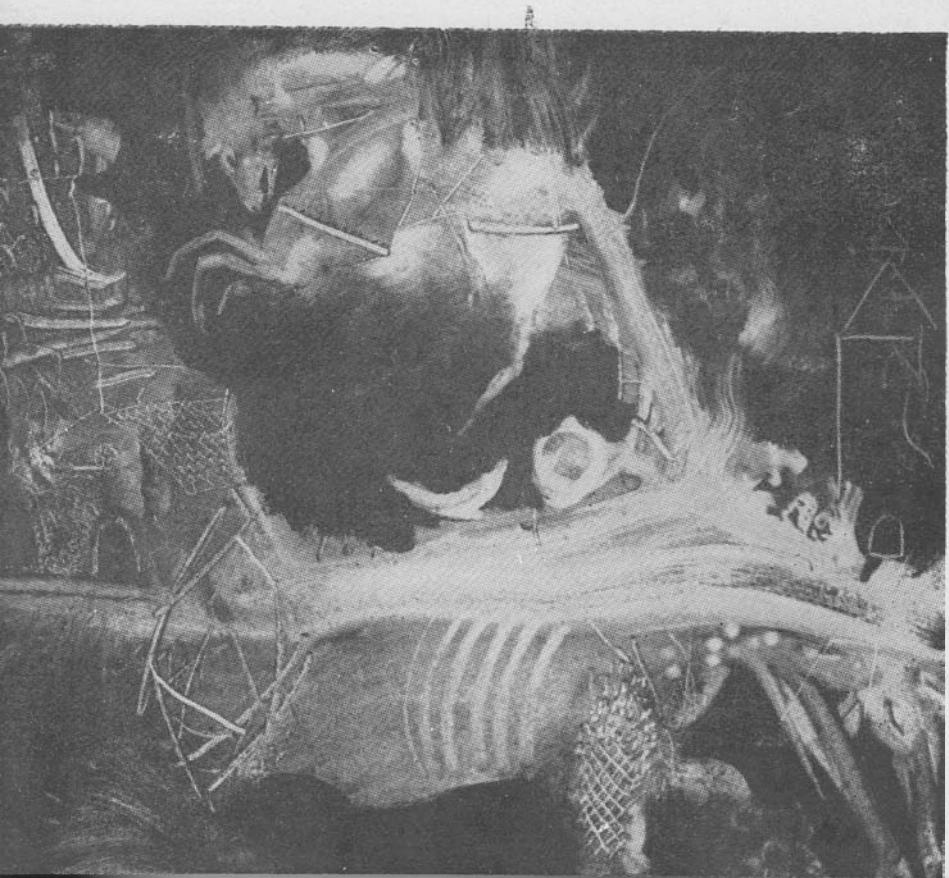
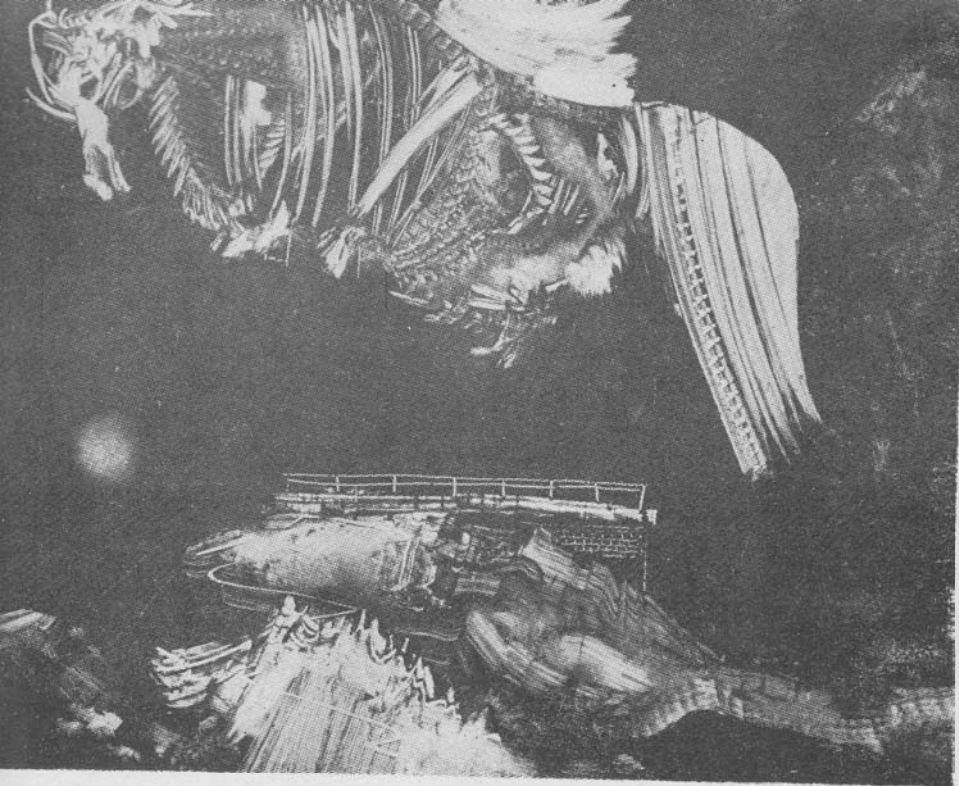
És folytathatók a groteszk modell színeváltozásainak elemzését tovább is. Hiszen Dürrenmatt odáig megy, hogy két teljesen kiürült lényeg konfrontációját idézi meg Strindberg nyomán, a szeretet hiányában, de a szeretet égíse alatt együtt élő házaspár magányosan közös szenvedésében. Itt már a kiürült lényegek cseréje zajlik. Visszhang nélküli kongásban az űr ürességre cserélődik, még az esztétikum antistruktúrája is kiürült, a vigyorgó groteszk vákuumban feszülő transzcendensbe csap át.

Szomorú „komédiák” Dürrenmatt írásai, csak szeretné, hogy vidámak legyenek, paradoxona a játékos ragaszkodás a nevetéshez, melynek vidámságáról mégis lemond; igaz, a szomorúságot gyalázza, de ez még nem vezet el a sírás tagadásához, síró-nevető kétlétében a groteszk lappang, az elvesztett értékek bánatán vigyorog — és nevetése háborzongató.

A dürrenmatti esztétikum értékeit vizsgálva láttuk, hogy ezek a tragikum és a komikum hátterében lappanganak, de felszínre törésükkor sem jellemzi őket a tulajdonképpeni tragikum vagy a tulajdonképpeni komikum kibontakozása, ugyanakkor a tragikomikumba sem oldódnak fel: a dürrenmatti értékek jellegzetes létezési módja a groteszk más-létben való létezés, a levés számtalan modulációja. A lényeg és jelenség dialektikájában vizsgálva a hasonlóságokat és különbségeket ezek között az érték kategóriák között, kiderül, hogy a tévedés és a bizonyosság, az ésszerűtlenség és az ésszerűség, a látszat és a rejtőzködő valóság viszonyában a groteszk más-lete merőben eltérő esztétikai-etikai kimenetekhez vezet, mint a tragikum vagy a komikum konfliktusai. A kimenetek különbségét a tévedés ellenkategorizálásának a feltételezése magyarázza meg: a bizonyosság, illetve a belátás fogalmi, amelyekről már Hegel kifejtette, hogy a tévedés sajátos ellentétpárjai: a bizonyosság a legelvonatott és a legszegényebb igazság, de azonos vele, igazsága a kettős reflexió mint az öntudat megkettőződése; a belátás pedig az azonosnak és korlátlan tisztá belátása, amely túlmegy a nem-azonoson, azaz a véges valóságban, vagyis magán mint a pusztá más-léten is. Ebben az értelemben a groteszk hős léte sohasem alapul tévedésen; nem ő téved, körülötte tévednek, míg a tragikum—komikum hőseinek létezési módja már a priori maga a tévedés. A komikum olyan valós helyzeteket teremt, amelyekben a rejtőzködő ésszerűtlenséget az egyéni tévedés már lejáratott időszerűtlensége még képes ideig-óráig ésszerű látzatokba bújtatni; a tragikum valóságában az ésszerűtlenség rejtőzködése, ellenkezőleg, még nem sejthető, de már kikerülhetetlen bukást hordoz: vagy a preegzisztens halódó régi vagy a váratlan korán jött új csak végső fokon oldódó feszültségében. De különbségeik ellenére mind a tragikum, mind a komikum maga a tévedés valósága.



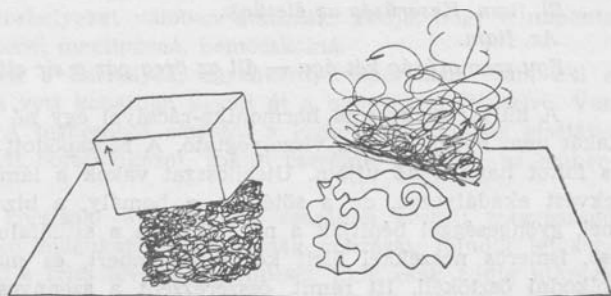
ÁRKOSSY ISTVÁN: KEPLER KÖPENYE
A ZÖLD BOLYGÓ
LOVAK



Ezzel szemben a groteszk helyzet csupán a tévedés látszata, amelyben a groteszk hős az ésszerűtlenség hamis látszatából valóssá módolja újra az ésszerűséget... megtépzottan, néha lejárta, néha trónfosztottan — tehát mindig úgy, ahogy a groteszkre jellemző kritikus korok krízises helyzetei az ész győzelmét pusztán szomorú létjogosultságává degradálják. A dürrenmatti groteszk hős alaphelyzete tehát vagy a bizonyosság, vagy a belátás, vagy mind a kettő igazsága — csak mindig kesernyés, fintorgó igazság. Persze a leleplező igazság, amely felfedi a tévedéseket — és ebben árnyékkategóriája a tragikumnak is, a komikumnak is. Leleplező szerepében olyan reciprok analízist teremt, amely fordított, de reális képet tár elénk: mintha jobb tenyerünk vonásait a balon mutogatnánk, mert a jobb éppen beteg, és be van kötözve, de hogy a hasonlatot tovább vigyük, ez is kéz, amely kérni-követelni, de ütni is tud — ha balul is...

Mint tapasztaltuk — elemzéseinkben — a groteszk modulusok feltörnek a háttérből, és a más-létet az igazi lét felé módosítják: ezért lappangó, árnyékkategória a groteszk az esztétikum változó világában. A feltörő utak pedig sokszínűek. Rendszerint a feszültség irányába vezetnek. Ritkán vált a groteszk egyenesen a széphez, sokkal inkább igazi feszültséget idéző, a komikumot avagy a tragikumot kibontó kategória; lábra állítja az ellentétek harcát — így vagy úgy. Dürrenmatt komédiát (és rejtve tragédiát) idéző groteszkjei hosszú utakat tájcolnak be. Ezek az utakon megjárják rendszerint az ironikus és a démonikus lét magatartásformáit is: a más mondást, mint amit gondol, avagy a szép gúnyjába rejtett rosszat. Rendszerint előbbi a komikus, utóbbi a tragikus irányában tevékenykedő attitűd. Egyben azonban megegyeznek: nem végső céljuk a komikus, illetve a tragikus kollízió kötelező beállítása; megelégednek a groteszk más-lét keltette feszültség felerősítésével is.

És ebben a feszültségkeltésben foglalható össze Dürrenmatt egész nonkonformista avantgardizmusa, ellenkezése, forrongása az ésszerűtlenséggel szemben. Az ész önleplező rejtett harcosa ő, aki kellemetlenkedni is tud a történelemnek, kornak, hatalomnak, saját társadalmának, és megalkudni pillanatra sem akar, még akkor sem, ha programja nem haladja meg az avantgardizmus be nem váltott ígéretét, és a magára találást ironikus fintorral nyugtázza, még akkor sem, ha a valóságésmény-viszony hatalmas ívét már-már a végsőig feszíti, és egyben be is zsugorítja: a groteszk más-lét olyan transzcendens eszméket vesz célba távlatilag, amelyeknek valóra váltását az igazi létben szkeptikusan szemléli szerzője. Így jelenik meg a hegeli bizonyosság kettős reflexiója jelenkori köntösében: egyfelől a groteszk bírálat, másfelől a transzcendens bírálat alakjában. Előbbi — mint már máshol kifejtettük: eszmeközelség fényében leleplezett valóság; a meg nem szépítés bátorsága, ha kell, az iróniáig menően, utóbbi — valóságközelbe jutott eszmény próbatétele akár démonikusan is: ideálissá tehető-e még egyszer a valóság, avagy az eszmény erejéből már csak illúziókra futja...? E kétpólusos bírálat belső tüzeiben izzik fel Dürrenmatt minden kritikája. Megoldásai az átcsapások és az azokból fakadó groteszk lényegcserek, a Nagy Megmutatás: vagy az egyik, vagy a másik... A más-lét és a lét között csak vergődni lehet, meghaladni e kettősséget pusztán döntés révén lehetséges. Mementői nem hagynak kétséget a döntés irányára felől, talán legrejtettebb, de legszebb üzenete olvasója felé éppen az, hogy: igényelni kell, de — akárhogy is van — az igazi létet kell igényelni.



Domokos Péter rajza