

Az abszurd realitása

INTERJÚ ZALÁN TIBORRAL*



Zalán Tibor a nyolcvanas évek óta ír drámákat, amelyeket az utóbbi időben – Vilcek Béla helyes meglátása szerint – egyre többen fedeznek fel maguk számára, olvasók és színházak egyaránt. A kilencvenes évek óta több bemutatója is volt határon innen, határon túl. Többször működött együtt sikeresen Fodor Tamás rendezővel és a Stúdió K. Színházzal, legutóbbi bemutatója a Soproni Színházban volt 2003 decemberében, Ács János rendezésében mutatták be az *A mese marad* című művét, nagy sikerrel. 1995-ben a Szegedi Nemzeti Színházban bemutatott *Bevíz úr hazamegy, ha* című drámájának bemutatója botrányba fulladt. Az erőteljesen trágár nyelvezet miatt sokan kivonultak a nézőtérrel, ezért mindössze pár előadást élt meg. A *Vesztetglés* című szürreális etűdsorozat egyszerű volt látható a Múcsarnokban 1995-ben, majd rövidebb ideig szüneteltették az előadást.

Az utóbbi időben bemutatói mentesek a botrányoktól, nagy sikerrel játsszák a darabjait. A *Halvérfesték* című drámája a 2001-es Pécsi Országos Színházi Találkozó különdíjas előadása volt. Ugyanebben az évben a szakma elismerte drámaírói munkásságának jelentőségét, megkapta a Szép Ernő-díjat.

Az interjú elkészültekor csupán egy vékonyka drámakötettel rendelkezett (Zalán Tibor: *Hal, vér, festék*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2000.), azonban a Könyvhétre megjelent a 9 drámát tartalmazó kötet (Zalán Tibor: *Azután megdöglünk*. Napkút Kiadó, Bp., 2004.), így téve aktuálissá a 2004 áprilisában készült beszélgetésünket...

A nyolcvanas években robbantál be az irodalmi köztudatba. Azóta írsz verseket, drámákat, már regényedből is kétkötetnyi megjelent. Miért van az, hogy drámáiddal igen elenyésző számú kritika, tanulmány foglalkozik, holott költészetéről folyamatosan jelennek meg írások?

Ez a sajnálatos helyzet a líra-epika, illetve a dráma recepciójának hihetetlenül eltérő gyakorlata miatt van. Amíg egy verseskönyv vagy regény megjelenését szinte kötelezően tartják számon kritikai rovatukban az irodalmi orgánumok, addig igen kevés foglalkozik a drámai művekkel. Ha megjelennek is írások drámai jelenségekről, ezek elsősorban előadás-kritikák és nem drámaelemzések. A könyvkiadók tartózkodóan viszonyulnak drámakötetek kiadásához, ez újabb hátrányt jelent a műnem gyakorlóinak számára. A javulást ezen a téren nyilván az egyre szaporodó szakfolyóiratok jelenthetik – színházzal és drámákkal foglalkozik most már a Színház mellett az *Ellenfény*, a *Critica* lapok és a *Zsöllye* is. Nagyon súlyos problémának látom ugyanakkor az orgánumok megszorodásakor, hogy nincs kellő számú jól képzett kritikus a hirtelen fölkínálkozó lapoldalak megtöltéséhez, és a meglévők szellemisége is meglehetősen elkészerítő. A másik problémát Bécsy Tamás, ta-

* Köszöntjük Zalán Tibort 50. születésnapja alkalmából. Isten éltesse!

lán legkiválóbb drámaelmélkedőnk fogalmazta meg a Halvérfesték című darabom megtekintése után a Stúdió „K” büféjében (itt jegyzem meg, hogy a színházi büfék gyakran a legfontosabb színházi események és be- kijelentések színterei), hogy az olyan típusú darabok elemzéséhez, amiket én írok, még nincsenek meg az eszközei a drámaelméletnek. Ezt persze nem értékítéletnek szánta, ettől még lehetnének bűn rosszak is a darabjaim, sőt lehetnek... Már most, ha egy vezető drámaelméleti szakembert sarokba szorít a drámám – és a belőle készült előadás –, hogyan viszonyuljanak hozzá az ilyen-olyan egyetemről szalajtott, kritikussá angazsált botcsinálta drámabírálok a különféle lapokban? Nyilván kikerülnek. Mit mondjak, én már hozzászóktam a kritikahiányhoz, mondhatnám, fel sem tűnik. Más nézőpontból: nagyon is feltűnik, ha valami értelmeset olvasok arról, amit csináltak, illetve csináltak belőlem – függetlenül attól, hogy dicsérnek vagy elmarasztalnak mint drámaszerzőt.

Ezidáig egy drámaköteted jelent meg 2000-ben Hal, vér, festék címmel. Verseskötetteddel pedig szinte évente jelentkezel. Személyednek, illetve drámáidnak „köszönhető” ez, vagy pedig a közönség felől a drámák felé mutató általános érdektelenségnek?

Ha most elmesélném, mi mindent éltem én át az első drámakötetig, sajátos regény ke-rekedne ki belőle (a drámakötetre is igaz a mondás, hogy minden drámakötetnek megvan a maga története...). Pályám elejétől írok hangjátékokat, Katona Imre József dramaturg, közelmúltban, fiatalon meghalt barátom inspirálására. Ezek közül tucatnyit átvettek az európai rádiók, tehát valamennyire beleástam magam ebbe, a drámaíráshoz nagyon is közeli szakmába. Ezelőtt húsz évvel állítottam össze egy vaskos kötetet a hangjátékaimból és az akkor már megírt egy-két drámából. Leadtam egy kiadónak, azok húzták-halasztot-ták a kiadását, majd elveszítették a kéziratot. Akkor elkenődtem. De azért írtam a hang-játékokat, és írtam már drámákat is – rendszeresen. A kiadók azonban a felkínált dráma-vagy hangjátékgyűjteményeim helyett mindig verseket és prózát akartak tőlem kiadni. Ezért örültem meg nagyon, amikor Barak László, a Dunaszerdahelyi Nap Kiadó igazgatója azzal állt elő, hogy kiadna egy vékonyka drámakötetet. Kiadta, el is tűnt nyomtalanul a könyvecske a boltokból – ha egyáltalán kikerült a polcokra, és nem a raktárak mélyén rohad, ismerve a magyar könyvterjesztés és -eladás morálját és érdekeltségét a magas iro-dalom terjesztésében.

De, ha már itt tartunk, hadd újságoljam el, hogy idén jelentős változás áll be az általad említett soványka jelenlétemben a drámakiadás piacán. A Napkút Kiadó karácsony előtt megkeresett, hogy bármit kiadna tőlem, ha kéziratot bocsátanék a rendelkezésére. Oda-adtam nekik hat drámát, pályáztak az összeállítással, és két helyen is nyertek jelentősebb összeget a kiadáshoz. Úgy tűnik fel tehát, hogy év végéig megjelenik egy vaskosabb drá-maválogatásom, s talán bővíteni is fogjuk a tervezett könyvet néhány, fontosabbnak vélt hangjátékkal.

Miért tartod fontosnak a drámai kifejezésformát?

Minden kifejezésforma fontos, miért lenne ez alól kivétel a dráma? Konkrétabbra fogva, első drámám, a Sakk-bástya után nem szándékoztam drámákat írni vagy színházzal foglalkozni. Elsősorban a líra érdekelt, és nagyon távolról már derengett számomra a próza megkísértése. Meg a hangjátékokkal szép sikert arattam, viszonylag sok pénzt ke-restem... Két impulzus lökött a drámaírás felé. Fodor Tamás, a Stúdió „K” rendezője azzal

keresett meg, hogy írjak számukra drámát. A felkérés megtisztelt, mégis visszautasítottam azzal, hogy nem érdekel a dráma mint kifejezési forma. Fodor azonban, akinek akkor is, azóta is az a monomániája, hogy jó drámát csak költők tudnak írni, nem hagyta ilyen egyszerűen lerázni magát. Két órás forró nyári beszélgetés után „megtörtem”, és hozzákezdtem az Ószeresek megírásához. A darabot tízoldalanként vitte magával hétről hétre a rendező, és folyamatosan próbálta is, úgy, hogy még sem ő, sem én nem láttuk a végét. Szép siker volt az Ószeresek, tömegek vándoroltak ki a Gázgyári Művelődési Házba (Aquincum megálló), azóta is emlegetik ezt az előadást. A másik impulzus Páskándi Gézától származott, akivel hét évig ültem egy szobában a Kortárs szerkesztőségében. Ő akkor már jelentős színházi szerző és irodalmi személyiség volt. Úgy vélte, a hónom alá kell nyúlnia azzal, hogy elárulja, a színházzal lehet a legtöbbet keresni az irodalomban. Egy jó dráma, és évekig el lehet élni a jogdíjaiból. Egyet elfelejtett elmondani: nagyszínházat kell találni hozzá, nem stúdió- vagy kamaraszínházaknak kell pár szereplős darabot írni. Meg nem gazdagodtam tehát drámaszerzői munkásságomból, de a fertőzés hatott. Megírtam az Azután megdöglünk című drámámat, ezt négy színházi helyen mutatták be, Újvidéken, Debrecenben, Rimaszombatban és Pesten. Innentől már elvárások is munkáltak velem szemben, illetve nekem is elvárásaim támadtak magammal szemben. Ennek tetőzése, hogy a Kolibri Színházhoz kerültem dramaturgnak, így a színház kikerülhetetlen része az életemnek.

A drámai megszólalási forma tehát mindennapos nyelvhasználatommá vált. Fontosnak tartom a drámában a dialógusok közvetlen, azonnali hatását a befogadóra, a jelenidejűsége által kierőszakolt olvasói/nézői bennléte, a színpadi előadásnak az ösztönművészeti jellegére apelláló megalapozottságot. Ugyanakkor egyre erősebb a kétely bennem a drámai szövegnek mint előadás-meghatározó tényezőnek a szerepével szemben. A dráma egy tényezője az előadásnak, nem alá-fölé rendelt, de mellérendelő viszonyban a többi komponenssel és összetevővel, úgymint színész, rendező, díszlet, mozgás, szcenika, fényeffektusok, zene stb.

Első drámád, a Sakk-bástya, saját bevallásod szerint „az abszurd dráma orvosi lova”. Mi késztetett megírására? Élethelyzeted abszurdításának felismerése, vagy az abszurd dráma formájával való kísérletezés igénye?

A Sakk-bástya nem szándékosan állatorvosi lova az abszurd drámának. Ezt a vonását/hiányosságát csak később vettem észre. Én mindössze azt írtam, mindenféle koncepció és abszurdírási szándék nélkül, ami velem történt. Fél évre Moszkvába vezényeltek, részképzésre az egyetemről, ahol olyan megalázó emberi helyzetekbe keveredtem (emberpoloska a testemen, levágott emberi fül vérral borított ajtóm előtt a folyosón – lásd még Gogol „orra” –, heti egyszeri fürdési lehetőség bokáig érő szennyvízben...), hogy teljesen elzárkóztam a külvilágtól, nem jártam egyetemre, sem a városba, a szobámban sakkoztam és három könyvet olvastam ronggyá: Ingarden irodalmi fenomenológiáját, Russel rövidebb filozófiai írásait és a Természettudományi Kislexikont. Közben, mintegy unaloműzésből, megírtam az Ének a napon felejtett Hintalóért című hosszúversemet, ami állítólag sok mindent megváltoztatott a nyolcvanas évek költészetében. Mindig ugyanott ültem, és ugyanazt a részét láttam az ajtónak-falnak, azt a koszos, penészes, szürkés kivágatát. És félttem kimenni, hogy levágják a fületem, és félttem bent maradni, hogy bejönnek, és levágják a fületem. Egy napon olyan fények estek a falkivágra, hogy az egész

egyetlen ezüsttömbnek tűnt fel a szememben. Már csak meg kellett írni ennek az ezüstnek a történetét. A helyzet volt tehát abszurd, amiben írni kezdtem, amit megírtam, az maga a nyers, vad neorealizmus...

Martin Esslin egy 1990-es interjújában a következőket nyilatkozta: „Az az irodalmi-drámái-színházi irányzat, amelyet abszurdnak nevezünk, az ötvenes években kezdődött, a hatvanas években teljesedett ki; Kelet-Európában a hetvenes években élte virágkorát – és mára vége.” (Az abszurd színháznak vége. Beszélgetés M. Esslinnel. In: Színház, 1990/8. 27) Drámáidban az abszurd hagyomány továbbélését figyelhetjük meg. Ha valóban lezárult ez a korszak, s ma már a posztmodern „idejét éljük”, miért fontos számára e hagyomány továbbvitele?

Esslint én is nagyon szeretem, remek abszurd tanulmányai vannak – ez persze nem zárja ki azt, hogy hülyeségeket is beszéljen. Az, hogy történetileg modellezi az abszurdot, nyilván rendjén való dolog. De kijelenteni valamiről, hogy halott – ezzel Nietzsche is próbálkozott már –, elkapkodott gesztus. Én nem élem a posztmodern idejét (noha a regényemet annak tartják, és az ELTE bölcsészkarán a posztmodernek közé kell sorolniuk vizsgán a jobb sorsra érdemes hallgatóknak), én a magam idejét élem. És ahogy a magam idejének, minden időnek megvan a maga abszurditása. Nem a hagyományt folytatom, vagy élesztem újjá a drámáimban, hanem azokban a szituációkban, élethelyzetekben vannak változatlanul jelen az abszurd mozgásirányai, amit megélek, illetve a megírás révén átélek. Egyébként az már maga abszurditás, hogy egy korszakot posztmodernként szeljegyzetelünk, tehát posztmodern életérzésről és ilyesmiről beszélünk. Visszakérdeznék, a romantika mitől halott, a realizmus mitől halott, a szecesszió mitől halott? Azt elképzelhetőnek tartom, hogy bizonyos korszakokban a kifejezés más-más tényezőire esnek a hangsúlyok, de ez még nem jelent kötelező tartási irányt annak, aki ezeket a hangsúlyeséseket nem tartja a maga számára kötelezően követendőnek. Az abszurd mint életérzés a posztmodernként aposztrofált korban sem kevésbé létező jelenség, mint annak előtte volt. Az más kérdés, hogy a kifejezés formai jegyeit mennyire tartom az abszurd közelében, vagy mennyire térítem el attól. Ha megvizsgáljuk a Halvérfestéket, el kell gondolkodjunk azon, hogy ez az Esslin-kijelentés például mennyire egy másik korszakba ágyazódott bele. Megjegyzendő, hogy a rendszerváltozás után bekövetkezett időszak, hívjuk akárhogy is (leegyszerűsítve demokratikus viszonyok) épp a miatt nem tudott megjelenni eddig színpadjainkon, mert a posztmodern nyelv és megjelenítés nagy valószínűséggel ennek a – leginkább abszurditásával kitűnő – időszaknak nem lehet adekvát leképezője.

Azután megdöglünk című drámádban igen erőteljesen megnyilvánul Beckett hatása. Egyesek szerint túlságosan is, „annyira feltétlenül, hogy eredetisége, szuverenitása megkérdőjeleződik”. (Csáki Judit: Fosztóképzők. In: Színház, 1988/3. 4.) A kérdés természetesen az lenne, hogy mit szólna a kritikához.

A kritikákat el szoktam olvasni, de nem tartom túlságosan fontosnak őket. A kritikusnak az a dolga, hogy ítélkezzék, ha kell, kellemetlenkedjék, felhívja magára a figyelmet azaz, hogy másba belekap, belerúg, vagy körbenyaldossa; hogy jobban tudja, mint a drámaíró, mit kellett volna írni, hogyan kellett volna szerkeszteni, a cselekményt bonyolítani, a jellemeket elkülöníteni... Szóval, mindent jobban tud, mint én, csak éppen drámát nem tud írni, valamilyen okból. Szerencsére. Az említett kritikai megjegyzést, hogy az Azután

megdöglünk eredetisége, szuverenitása Beckett felől megkérdőjelezhető, természetesen megmosolyogtató, ugyanakkor elgondolkodtató kijelentésnek tekintem. Egyszerűbb lenne a helyzet, ha ma jelenik meg ez a munka, akkor ugyanis, a posztmodern uralkodó szellemisége szerint, föl sem merülne a szuverenitás, eredetiség mint kérdés. De ha már felmerült 1988-ban, és ha akkor válaszoltam volna a kritikusnak, azt kellett volna írnom, hogy valóban ráhajaz a szöveg a beckett-i abszurdra, de csak épp annyira, amennyire valamennyi világkatasztrófa-utániséget vizionáló mű érthető rokonságot mutat az említett világgal. Nálam azonban a hangsúly nem a beckett-i dramaturgiában érvényes kérdésekre esik, és ezt a kritikusnak észre kellett volna vennie. Drámám egy furcsa háromszög körül bonyolódik, ugyanakkor nem szimpla két férfi egy nő szerelmi története, hanem az emberiség fennmaradására rámutató helyzet. A három megmaradt és megfertőződött lény közül az egyik potens férfi, aki állati ösztönből és állati módon erőszakolja, hágya meg rendszeresen a harmadikat, a nőt. A másik férfit impotenssé tette a robbanás, ő viszont szerelmes a nőbe, de képtelen számára a nemi örömeiket megadni. Amikor kiderül, hogy a nő áldott állapotba került egyik megerőszakolása után, el kell dönteniük, hogyan legyen tovább, hogyan változzanak közöttük a viszonyok. Végül az impotens, de szerelemre képes férfi veri agyon a nőt, iktatja ki életükből, pontosabban vegetálásukból a jövő hamis és lehetetlen, de valóságosan megjelenő ígétét. Beckett-nél nem jelenik meg Godot. Itt eljön a Megváltó a nő hasában – de az ember már nem alkalmas a megváltásra. Ez csak egyik rétege a műnek, a sok másik mellett. Visszatérve a kritikusok, senkit sem lehet a jelenségek továbbgondolásra kötelezni, de arra talán igen, hogy a szöveget a maga komplexitásában vizsgálja, és a konnotatív elemeket a maguk helyére tudja tenni.

Ugyanitt a túldimenzionált szexualitás is felvetődik „vádként”... Szinte minden drámadban jelen van a szexualitás, de nem a szép szeretkezések képében. Miért van ez?

Nem az én drámáimban van jelen a szexualitás, hanem a mindennapi életünkben. Kinek hogy. Ezt azután kellő képmutatással hol eltúlozzuk, hogy elimináljuk. De mindenképpen metaforizáljuk, amivel – az én ízlésem szerint – áttoljuk a malackodásba. Nem csak a drámáimmal, de a prózámmal leginkább, mi több, a verseimmel kapcsolatban is állandóan felmerülnek szexualitást feszegető, megkérdőjelező megjegyzések. Nos, én a szexualitást – sokban egyetértve Freuddal és Junggal – az emberi létezés alapmeghatározottságának tekintem. Amikor tehát a drámai szituációban megjelenik a szexualitás, az nyilván problémaként, konfliktust kiváltó okként vagy jellemtorzító tényezőként mutatkozik meg. Hogyan is lehetne másként, hiszen a dráma, ha nem akarunk túl (poszt)modernnek lenni ebben is, mégiscsak a konfliktusok helye. Egy drámában a szeretkezés szépségét és nagyszerűségét felmutatni feltehetően unalmas és fölösleges, hacsak nem valami ellentétezőségeként kerül a műbe – és így már nem is önmaga, nem a miért prioritásával, hanem a miatt másodlagosságával. Ha a kritikus, aki az Azután megdöglünk kapcsán a szexualitás túldimenzionálását veti szememre, belegendolt volna a dráma létrehozta szituációba (mert nem az én szexualitásomról, esetleges aberrációmról van itt szó, ezt talán nem fölösleges megjegyezni), abba a szituációba, hogy a három ember életében az egymással való érintkezésben a vegetációs formákon kívül (hulladék közül guberálni az élelmet, pocolyából inni, hullákról öltözni) két lehetséges forma maradt meg: a dominózás és a szexualitás. Előbbi a két férfi privilégiuma. Utóbbi a nőé és azé a férfié, aki képes a nemi örömszerzésre. De ő csak bagzani tud, szeretkezni nem. A színpadon is megjelenő nemi

erőszak arra a tragikus mozzanatra hivatott irányítani a figyelmet, hogy a robbanás nemcsak az élet lehetőségeitől fosztotta meg az embereket, de az egymáshoz való emberi viszonyulás lehetőségétől is. A szerelmeskedés a világnak ebben a megmaradt formájában, véglények között, természetes, hogy lehetetlen. Kettéhasadt tehát a férfi, két különálló lényre, melyek közül egyik alkalmas a szerelemre, de nemzőképtelen, a másik, a potens viszont nem képes a szerelem érzésére, így egyik sem méltó arra, hogy a nő társa legyen. Itt (is), a szexualitás síkján is meghozatik tehát a nő halálos ítélete. De abba is hagyom, nem az én dolgom a saját munkám elemzése. Lezárásként: a drámában, tehát a színpadon, a szexualitásnak épp annyi helye van, amennyi bármilyen más forma jelentkezésének. Nem látom veszélyesebbnek vagy kártékonyabbnak a szexualitást a színpadon, mint ha sokat isznak vagy esznek, netán moralizálnak a darabban. És ami a legfontosabb: a szexualitás eszköz, amit a drámaszerző köteles alkalmazni, ha emberi viszonyokkal foglalkozik a művében, feltéve, ha a szereplőinek van neme, és van nemisége.

Hallás Katalin

