Encycl. 67.

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

12.150

KÁRPÁTI AURÉL

A KÉTELKEDŐ KRITIKUS

A FRANKLIN-TÁRSULAT KIADÁSA

Encycl. O. 79
61.

A. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

61.

A KÉTELKEDŐ KRITIKUS

ÍRTA KÁRPÁTI AURÉL

BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

A KÉTELKEDŐ KRITIKUS

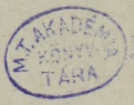
FRANKLIN-TÁRSULAT

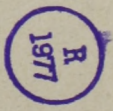
ÍRTA

KÁRPÁTI AURÉL

BUDAPEST
FRANKLIN-TÁRSULAT
MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA
KIADÁSA

127490





FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

M. TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

A KÉTELKEDŐ KRITIKUS.

Előszó helyett.

— Nézd, — mondtam a bennem lakó ismeretlennek, aki minden *igenre* tud *nemet*, — húsz esztendő után még a szerelmesek is elérkeznek az őszinteséghez. Miért ne valljam be hát, hogy majd két évtizede nem hiszek a kritikában. Szóval: mióta gyakorlom. Nemcsak abban a kritikában, amit *más* csinál. A magamében se. Fölöslegesnek, haszontalannak tartom. Nem használ senkinek. Se az írónak, se a közönségnek.

— De használ neked, — vetette ellen a másik, minden csúfolódás nélkül. — Irodalmi vagy művészi alkotás megismerésének egyetlen módja a kritika, ez a szó szoros értelmében vett destruktív művészet. Csak semmi felháborodás. Igenis, a kritika lényegében destruktív. Szétbont. Analizál. És főképp hibákat keres. Vagy azt hiszed: nem az a barlanglakó ősember volt minden kritikus apja, aki először kifogásolt valami díszt a társa kőbaltáján? Aki dícsért, az csak véleményt mondott. A dícséretet nem kellett megindokolni. A kőbalta művésze a híze lgést elfogadta bizonyítás nélkül is. Ám, amint felhangzott a nemtetszés első jele, mindjárt megkérdezte: miért? S ez a «miért» kényszerítette ki az első kritikát. A hibakeresés

és megállapítás tehát legősibb lényege a kritikának. Igaz, idők multán ez a lényeg bővült, fejlődött. A rossz mellett észrevette a jót is s a hiba mellett a kiválóságot is méltányolta. Ha kritikát írsz, becsületesen és őszintén, te is ezt teszed: fogyatékosságot és erényt a magad mértéke alá veszel egyaránt. De, hogy ezt tehesd, be kell hatolnod a műalkotás lényegébe. Meg kell vizsgálnod konstruktív elemeit s így jobban megismered, mint a puszta hatás varázsának foglya, a néző vagy olvasó. Magad épülsz, tanulsz hát, mikor kifogásaidat megindokolod. De különben is: hogy lehet haszonról beszélni, ha irodalomról, művészetről van szó? A kritika művészet, tehát haszontalan. Punktum.

— Nem haszontalan. Most már én mondom, hogy nem az. De csak akkor nem, ha a kritikus a műalkotás és a közönség közé állva, a magyarázó szerepére vállalkozik.

— Ez az essay-író feladata.

— Szavakon nem vitatkozom. Ebben az értelemben tehát az essay-író az igazi kritikus. Ő többet foglalkozott tárgyával, mint a közönség, tehát jobban ismeri. Rejtett hibákat és szépségeket lát meg benne és ezeket feltárja. Figyel és gondolkozik — mások helyett.

— Köszönöm. Csinos foglalkozás.

— Miért? Vajjon a regényíró nem ezt teszi-e, mikor az élet jelenségeit írja le? Ez pedig csak France felfogását igazolja, amely szerint a kritika is regény, kíváncsi és okos emberek számára. Mindössze annyi a különbség, hogy míg a regényíró a valóság összefüggéseit, törvényszerűségét elemzi, kritizálja és foglalja össze, addig a kritikus

nem közvetlenül vizsgálja az életet, hanem abban a formájában, amint az a művészeten és irodalmon keresztül jelentkezik. Még abban is hasonlítanak egymáshoz, hogy a kritikus éppúgy a hibánál időzik szívesebben, mint a regényíró a bűnnél. A hiba a művészetben érdekesebb előtte, mint a tökéletesség. A regényíró is azt vallja: az erény unalmas, mert csak egy arca van, míg a bűnnek ezer.

— Elég. Utálom az analógiákat. Semmit sem bizonyítanak, ellenben mindig megtévesztenek. Én az igazságra vagyok kíváncsi. S azt hiszem: a kritikusnak elsősorban erre kell törekednie. Az elfogulatlan, objektív igazság megállapítására. Minden igazi műalkotás az igazság rejtélyét zárja magába. Ezt a rejtélyt kell a kritikusnak felfödni...

— Úgy?! Nagyon helyes. De ha szabad érdeklődnöm: mi az igazság? Előbb talán ezzel illenék tisztába jönnöd. Ám ne erőlködj. Poncius Pilátus óta sem jutottunk tovább — a kérdésnél. Haki becsületes, ma is csak kérdőjellel ellátva írhatja le ezt a szót.

— Mire mégy hát kritikáddal igy, az igazság ismerete nélkül? Mindig mások szennyesét mosni, — furcsa gusztus. Flaubertnek megvolt erről a maga véleménye. Hallgasd csak: «Minél jobb egy könyv, annál inkább vonzza a kritikát; úgy van ez, mint a poloskákkal, amelyek rászabadulnak a tiszta fehérneműre». Kissé goromba, de legalább őszinte.

— Flaubert tán nem is sejtette, milyen igazat mondott. Persze, hogy a jó könyv vonzza a kritikát. Hiszen a legjobb könyvben vannak a legnagyobb hibák.

— Nem szégyelled magad? Most már paradoxonokhoz menekülsz?

— Tévedsz, ha azt hiszed, hogy a paradoxon nekem menedék. A paradoxon a modern ember igazsága. Teljesebb, mint az egyoldalú állítás vagy tagadás. Kibékítője igennek és nemnek . . .

— . . . és csődje a pragmatikus kritikának. Éppen azért, mert egyszerre mutatja meg a dolgok színét és fonákját. Hiányzik belőle a művészi elfogultság egyoldalúsága. Mindent megért, tehát nem helyesel és nem hibáztat semmit. Ezért igazságtalan aztán a ráépülő kritika.

— A régi kritika, az *egy* szemponthoz, az *egy* elvhez igazodó is az volt. Csak nem jött rá erre. Mi azonban már látjuk magunkat a tükörben, minden májfoltunkkal együtt, tehát szkeptikusabbak vagyunk, mint Brunetière, aki még hitt az *objektiv* kritika lehetőségében, ami azonban egyáltalán nem óvta meg attól, hogy ugyanabba a verembe essék, amelyet ő ásott Lemaître impresszionizmusa alá.

— Csak nem akarod tán azt mondani, hogy te viszont az ellenkező végletben, az éppugy megbukott *impresszionista* kritikában hiszel?

— Hinni . . . hinni . . . hiszen éppen ez a legnehezebb ma . . .

— Úgyde hit nélkül nincs művészet.

— Vajjon? Én inkább azt mondom: *a kritika a kételkedés művészete.*

FRANKLIN-TÁRSULAT

HAMLET TRAGIKUMA

Több dolgok vannak földön és egen,
Horatio, mintsem bölcselmetek
Álmodni képes.

Ezek a felejthetetlen szavak illő szerénységre intik a kísérletezőt, aki Hamlet tragikumának rejtélyét igyekszik megközelíteni. Nem felfödni és megoldani, teljes, végső értelmet adni, — csupán *önmaga előtt* rendezni azt a bonyolult kérdéskomplexumot, amelyet Shakespeare mindenki számára feltett Hamlet történetében. Hiszen amire kétszáz esztendő alatt annyi kiváló elme, köztük *Voltaire*, *Goethe*, *Hegel*, *Coleridge*, *Taine*, *Paulsen*, *Ten Brink*, *Gervinus*, *Vischer*, *Strindberg*, *Bourget* és *Brandes* nem tudott végérvényesen válaszolni, annak talán nincs is lezárható felelete. A kérdőjel szinte szükségszerűen ottmarad minden «megoldás» végén. S mégis, — *vagy éppen ezért*, — ki nem érezte a csábító ingert: újra megkísérteni a lehetetlen határait súroló próbát?! A megoldhatatlan rejtély mindig a legizgatóbb.

De más, közvetlenebb oka is van a dán királyfi titkát feszegető vágynak. Művészi alkotásokkal szemben a kritikai megismerés munkáját *önmagunknak* kell elvégezni. Hamlethez, ha valóban közelébe kívánunk férkőzni, magunkból kell valamit hozzáadni. Nem mintha nem lenne egész,

hanem inkább mert nagyon is az. Minden embert magábafoglaló. Benne tehát, végső soron, önmagunkat akarjuk megtalálni. Jól tudom: minden valamirevaló drámai hőssel így vagyunk. De Hamletnél nem egészen az «általános emberiről» van szó. Valami egyébről, ami szinte ellentéte az általánosnak. Arról a sajátosan *egyéniről*, amit Hamletben mindenki *csak* magáénak, *csak* előtte kinyilónak, *csak* számára jelentősnek érez. S éppen ezen keresztül történik meg a fentebb jelzett «hozzáadás». Hamlet fájdalmai, csalódásai töprengései és feljajdulásai: magának a költőnek leglíraibb önvallomásai. Lírára pedig mindig a líra rezonál legközvetlenebbül. Érthetően *szubjektív* hát a vágyakozás, amely Hamlet tragikus rejtélyének kutatására készteti a gondolkozó embert. Nyugtalanító az ő titka, mert ösztönösen érezzük, hogy valahol, valamilyen vonatkozásban, *személyes* közünk van hozzá. Az ő kicsorduló keserűségeinek egy csöppje: a miénk is. Ilyenformán nem véletlen, hogy Goethe *Werther*-jén keresztül szemlélte Hamletet, viszont Paulsen a maga korának gyűlölt pesszimizmusát kutatta a komor dán lelki-habitusának sötét redőiben. Az esztétikai megismerés mindig belülről indul ki, ezért *relatív* mindenkor elért eredménye is.

Ehhez a szubjektív igazoláshoz pedig objektiv argumentumként csatlakozik az a mélyértelmű, tömör filozófiai igazság, amelyet Kuno *Fischer* szavai olyan találóan fejeznek ki: «A totalitás felé haladó emberiség önnön haladását szemléli a gondolat nagy rendszereiben.» Az Egésznek ideálja igazolja hát ez esetben is a Részt.

A régit éppúgy, mint az újat.

*

A tragikus hős sohase *külső* ellenféllel csatázik. *Benső* harca ugyan kivetődik, de a vele szembekerülő harcos-figura csak vetület. Tragikumának magvát önmagában hordja: énje kettősségében. Lelke kettéhasadt s a két fél nem bírja egymást kiegészíteni. Ellenkezőleg. Egyik a másikkal kibékíthetetlen konfliktusba keveredik, amelynek végén *szükségképpen* következik be a katasztrófa. Alapjában véve minden emberi lélekben adva van ez a kettősség. Mindnyájunkban két örök ellenfél lakik: a *szociális* és az *individuális* ember. Csakhogy, míg a hétköznapi életben a két fél legtöbbször kiegyezik, a dráma oxigénnel telített levegőjében sohase alkuszik meg egymással. A drámai hős karakterének ez a *végzetszerű* vonása.

Ezt a kettősséget igazolja az a régi észrevétel is, amely szerint a legigazibb dráma mindig *családi tragédia*. Mit jelent itt a család? Semmi mást, mint a társadalmat, a *szociális közösséget*. Persze sűrített formában, mert hiszen a dráma minden tekintetben tömöríti az életet. *A drámai hős családba ágyazottsága tehát a szociális embert jelzi, a hagyomány, a tradició, a mult megkötöttségeivel egyetemben. Vele szemben áll az individuális ember, a hős lelkének egyéni fele, a lázadó, a forradalmár, az új eszme hordozója, aki saját cselekvő akaratának szuverénitását vallja.* Íme, az elkerülhetetlen összeütközés két szembefutó erővonala, amely a drámai történést a katasztrófáig feszíti. A kulminációs ponton az individuális ember megtagadja, legyűri, megöli a szociális embert, hogy egyéni akaratát érvényesíthesse — és győz. Ám győzelme csak látszólagos. Mert abban a pillanatban, amikor győzött, már megpecsételte bukását. *A szo-*

ciális közösségből nem lehet büntetlenül kiszakadni. Aki megteszi, elpusztul. Minderre a legmeggyőzőbb példa Hamlet, akiben a *fiúi kötelesség* és az *individuális akarat* kél birokra. Ez a birkózás markáns vonalakkal kirajzolva húzódik végig az egész dráma homlokterén. Hamletnek nem Claudius az ellenfele, hanem — atyján keresztül — saját maga. Ő a *legmagányosabb* hős. Önmagával harcol, miután rászakadt a gyászos örökség terhe: a *vérbosszú* végrehajtásának feladata. Goethe felismerése tapintott rá erre először, mikor Hamlet tragikumának lényegét az első felvonás híres zárósoraiban kereste:

Kizökkent az idő; óh kárhozat!
Hogy én születtem helyre tolni azt...

A tragédia csírája, a tragikum magva valóban itt van. Hamletre olyan feladat teljesítése háramlik, amely *erkölcsi lényétől idegen*, amelynek *egyéniségéből* fakadó kényszerűségét nem érzi, amely számára csak *észszel átértett* kötelesség, kívülről diktált, nem benső *kategorikus imperativus.*

Hamlet lelke, a szörnyű titkot leleplező szellemjelenés alatt, *előttünk hasad kétfelé.* A «művelt» Wittenbergában nevelkedett, tiszta, nemes gondolkodású, lelkiéletet élő királyfi, a helsingőri bástyán egyszerre szembetalálja magát a «barbár» Dánia vendettát-követelő parancsával. De ez a találkozás, az ifjú és öreg Hamlet találkozása, nem külső, hanem belső konfliktust idéz föl. *Hamlet számára ez az önmegismerés legmegrázóbb pillanata.* Váratlanul ráeszmél *énje kettősségére* s ettől kezdve ő már nemcsak «*Hamlet, a dán*», nemcsak szabad és független ember, hanem egy meg-

gyilkolt apa fia is, akinek a mult erkölcse szab törvényt, a vérségi kötelék titokzatos hatalma ír elő kötelességet. Eleve érzi, hogy *ennek* a parancsnak teljesítéséhez nem lesz elég ereje : följajdul és összeroskad, de azért vállalja. *Apák és fiúk örök függősége és örök ellentéte szinte villámfénytől megvilágítottan jelentkezik ebben a költői revelációban.*

Gervinus azt mondja : Hamlet az *újkor* embere, aki a természeti korszak hősi erkölcseiből kikívánkozik. Beleszületett a vérbosszú világába, de finom idegzete nem fér meg a *középkor* izomerejével. Ennek a magyarázatnak, szerintem, általánosabb értelme van. *Minden fiú az újkort képviseli apjával szemben, aki viszont a középkor megtestesítője fia szemében.* Ebben a beállításban, ha nem is található meg feltétlenül a költő intenciója, több a valószínűség, mint a szóról-szóra vett, pontosan megjelölt históriai korok szembeállításában. Ilymódon Hamletet csakugyan úgy foghatjuk fel, mint egy emelkedettebb erkölcsű, tisztultabb és eszményibb *újkor* reprezentánsát, aki a durva *középkorral* folytatott küzdelemben esik el. De percre se feledjük : «újkor» és «középkor» mindig Hamlet *lelkének mélyén*, kettős egyéniségébe zártan vívja a harcot egymással. Az *új* ember birkózik benne a *régivel*, az *individuális* a *szociálissal*, mígnem az előbbi diadalmaskodik az utóbbin, diadalával fejére zúdítva a katasztrófát.

Hogy Hamlet viaskodása mennyire a lélek síkjában, *kettős énje* között zajlik le, szembetűnően illusztrálja a darab *monológjainak* példátlanul nagy száma. Tizenegy monológot mond Hamlet s egyben sem afféle jelentéktelen «tudnivalókat» közöl, amelyek illuziót-bontó, «bizalmas» kap-

csolatokkal kötik össze a szinpadot és a nézőteret. Hamlet monológjai másfajtájuak. Bennük Hamlet nem csupán felvett álarcát teszi le, hanem kitárja a lelke mélyén viharzó harcot is. Ezek a monológok a hősnek önmagával folytatott, izgalmas dialógusai: *bennük forr, alakul és robban ki az egész dráma.* Mintegy tartó pillérei a darabnak, amely rájuk épült. Hamlet *lelki fejlődése* úgy van beléjük vésve, akár egyiptomi templomok oszlopaiba az istenség titkát magyarázó hieroglif. *A drámát továbbhajtó erő, a válságból kiérlelődő fordulat, a harcot követő, döntő elhatározás: mindig monológokon keresztül nyilatkozik meg.*

Miért nincs hát monológ a drámai kifejlés csúcsán, Hamletnek anyjával való jelenetében? A kérdés indokolt, — de a monológ itt sem hiányzik. Hamletnek a váratlanul megjelent szellemmel folytatott párbeszéde: *monológ.* A szellem csupán *vizió,* Hamlet felizgatott lelkének látomása, amit elárul az is, hogy *egyedül ő látja,* a királyné semmit sem lát, holott a bástya-jelenetben Horatio, Bernardo és Marcellus *éppúgy látták* a jelenést, mint Hamlet. A kettészakadt, vívódó lélek, a *régi* és az *új* ember végső harca most dől el Hamletben.

Ahol ilyen harc kavarog, ott szinte magától esik el a hős *passzivitásának* unalomig ismételt vádja. Hamlet csupán a rászakadt feladat végrehajtásával késlekedik, de nagyon is *aktív* minden olyan momentum felidézésében, amely *haladékot adhat,* amely kitolhatja és igazolhatja nyugtalan lelkiismerete előtt a «nagy tett» elodázását. Igazi passzivitásba csak a két utolsó felvonás folyamán sülyed, ami viszont természetes, szinte szükségszerű, mert hiszen öntépő viaskodása akkor már

megszünt. Lelki fejlődése befejeződött, *sorsa tehát végérvényesen eldőlt* — a harmadik felvonás végén, a drámai feszültség *robbanó pontján.* Hamlet idáig *maga megy végzete felé,* ettől kezdve *a végzet megy feléje.* (Ezt a szellemes megállapítást tudtommal *Hevesi* Sándor alkalmazta először a keresztény és pogány tragédia hősére. Szerinte a görög dráma hőse szinte *egy-helyben állva* várja be elháríthatatlanul közelgő végzetét. Vele *a multban* már minden megtörtént, ami sorsát kiszabta, eldöntötte. Ezzel szemben a keresztény dráma hőse, mint a *szabadakarat* kifejezője, *maga halad* végzete felé). A pogány és keresztény dráma szerkezete érdekesen *egyesül* Shakespeare *Hamlet*jében. Első felét még *maga a hős intézi,* második felét azonban már inkább csak a hős felé *vészesen közelítő végzet.* Hamlet *előttünk* követi el a katasztrófát elindító tettet, — nem teljesíti a szellem parancsát, hanem anyját igyekszik megmenteni, — de amint elköveti és megtörténtté teszi: *a mult változtathatatlanságának erejével ruházza fel.* E pillanattól Hamlet elveszett ember. Végzete a tehetetlenségi erő nyomatékával gördül feléje, akár a lejtőn megindult szikla. Így érthető, hogy tragikuma, bár *jelleméből* folyik, *végzetszerűen* teljesedik be.

Még csak egyet.

Hamletet nyilván nem ok nélkül rajzolta Shakespeare olyan *sokrétűnek,* mint amilyen. Karakterének ellentéteket kidomborító vonásai arra figyelmeztetnek, hogy azok együttvéve, *együttesen* motiválják sorsának kifejlését. Hamlet nemcsak *töprengő,* kételkedő és késlekedő, a dolgok színét-fonákját egyszerre-vizsgáló, hanem *hirtelen kitörő indulatú,* könnyen extázisba hevülő lélek

is. Az *új* és *régi* ember ellentéte cselekedeteiben gyakran kevésbbé jelentős helyzetek alkalmával is megnyilatkozik. Ha jellemének meg is van a fővonala, mellék-szálak sűrűn fonódnak köré s tetteinek fókuszában az indító-motivumok egyre változnak, sőt meg is sokszorozódnak. Le kell hát mondani arról, hogy Hamlet viselkedésének *minden* megnyilvánulását *egyetlen* lelki sajátosságában találjuk meg. *Hamlet logikája az életé, ellentmondásaival, paradoxonaival együtt.* A költészet színaranyán éppen ez a valóság nemesfém-jelzése.

Az ellentétek és paradoxvonások azonban nem törik szét figurájának *belső egységét*, inkább valami kozmikus zártságba foglalják. A *végtelen* rejtett törvényszerűségei irányítják Hamlet szavait és tetteit. Értelmetlen álarcot visel, mint maga az élet s titka sem fedhető fel jobban, mint az életé, amelynek végén a halál kérdőjele mered.

És most nézzük közelebbről, tragikus fejlődésének vonalában, a legtitokzatosabb hőst.

*

Messze földről, hosszú távollét után jön haza Hamlet, atyja temetésére. De csakugyan *haza* jön-e? Két hónapja lézeng már *egyedül*, elhagyatva, idegenül a dán udvarban. Nem leli helyét a *régi világban*, amelyből kiszakadt. Távol innen, Wittenbergában, a haladó tudomány és tisztultabb erkölcs légkörében nevelődött. *Ez az új világ formálta ki férfi-egyéniségét.* Helsingőrhöz legfeljebb családi tradició, egy sereg gyermekkori emlék s atyjának frissen hantolt sírja köti. Egész elfinomodott lénye kirí ebből a vaskos környezet-

ből. A barbár pompa színességében fekete köpenye eleven *kontraszt.* Nincs senki, akinek kiönthetné panaszát. Nincs egy barátja, akinek zokogva borulhatna keblére. Ijesztő körülötte ez a magány. *Az új ember egyedül van, társtalanul.* Csoda-e, ha vissza akar menni Wittenbergába, ahol igazi élete maradt? De anyját, az asszonyi gyarlóság eltévelyedése ellenére is *szereti* s kérésére letesz szándékáról. Ez a kapcsolata Hamletnek anyjához *mindvégig föllelhető* s amint látni fogjuk: *rendkívül fontos.*

Lelkének háborgása viharos erővel tör ki mindjárt az első monológban:

Óh, hogy nem olvad, nem higul s enyész
Harmattá e nagyon, nagyon merő hús!
Vagy mért szegezte az Örökkévaló
Az öngyilkosság ellen kánonát?...

A fájdalom *elernyeszti* s rögtön a legsötétebb megoldásra, a bajok és szenvedések elől való menekülésre gondol. Inkább meghalni, mint így élni, ebben a *rút világban, e gyomos kertben, mely tenyész, hogy magva hulljon.* Ezek a sorok exponálják a később következő *Lenni vagy nem lenni* szörnyű vívódását.

Ekkor jön Horatio. Hamlet a régi, *Wittenbergában megismert barátot* öleli magához benne. Szíve kiárad, nyelve megoldódik s az őszinte keserűség tömör szavakban, közvetlenül buggyan fel ajkán. *Társat talál,* ki lelkével rokon, ki megérti fájdalmát, amelyet anyjának *kora nása* fölött érez. Hamlet tőle tudja meg a titkot: atyjának szelleme kísért a bástyán. Megdöbben. Alig akarja elhinni. Valóságos keresztkérdésekkel faggatja:

Páncélosan volt? Tetőtől talpig? Akkor nem is láttátok arcát?! Közben töpreng, gondolkozik, tervez. Egyszerre kész a döntéssel: *Ma éjjel én is őrt állok!* Milyen *határozott*, biztos ez a felkiáltás. S bizonysága tovább érlelődik a második monológ végső szavaiban:

Gonosz,
Rút cselt gyanítok: bár éj volna már!
Csitt, lélek, addig! Rút csiny nem marad,
Borítsa bár egész föld, föld alatt.

A töprengő lelkek ismert paradox sajátsága: olykor váratlan gyorsasággal és biztonsággal határozni, cselekedni, — itt mutatkozik meg először Hamletben. A dráma folyamán még többször találkozunk vele. A melankólikus tépelődőt sűrün ragadja el a szinte vakon kitörő indulat.

Éjszaka, a bástyán látjuk viszont Hamletet. Fojtott izgalom reszket benne: most mindjárt szemtől-szembe kerül a gyanított titokkal. A szellemtől először megretten. De csakhamar felbátorodik s kérdésekkel ostromolja. A jelenés int, hogy kövesse *félrébb hely felé*. Barátai azonban visszatartják, figyelmeztetve az esetleges veszedelmekre. Ám Hamlet kitépi magát kezükből:

Sorsom kiált....
— — — — — Le a kezet, urak, —
Mert Isten engem! szellemet csinálok
Abból, ki nem bocsát!...

Hihetetlenül *bátor és elszánt* e sorsdöntő percben. A szellemnek mindjárt első szavai bosszút, *megtorlást* sürgetnek. *Oh, hadd tudom hát s oly gyors szárnyakon, Mint e fohász s szerelmi gondolat, Szálljak bosszúmra*, — kiált Hamlet habozás nél-

kül, az izgalom extázisában. De kimerülten, összetörve roskad le, amint a szellem eltűnik. *Ne váljatok tüstént vénné, inak!* — jajdul föl kétségbeesve, mintegy halálra bénítottan, a megtudott szörnyűség súlyától. *Egyéniségének* jellemző sajátsága, az *érzékenység*, békót vet tetterejére.

Milyen más volt még az imént. Elszánt, bátor, bosszút igérő és megtorlást lihegő. Most mintha már mozdulna eszmélete alján a sejtés affelől, hogy *nem lesz ereje végrehajtani* az esküvel fogadott parancsot. Mi történt hát vele? *Hamlet váratlanul szembekerült régi énjével.* Feltámadt benne a szunnyadó *szociális ember*, az apjában gyökerező fiú, akinek elementáris erővel kitörő bosszúvágya egy percre elnémította a józan, higgadt, megfontolt gondolkozót, az *individuális embert.* Hamlet, atyjának szellemével *közvetlen kapcsolatba* kerülve, pillanatra foglya lesz a *régi erkölcs* parancsoló kényszerének. Megfogadja a bosszúállást, mintegy szédítő varázs hatalma alatt, de amint vége a varázsnak, odavész ereje is. Egy ideig ugyan még elevenen él elhatározása :

Igen, letörlök emlékezetem
Lapjáról minden léha jegyzetet,
— — — Csak parancsod éljen egyedül
Agyam könyvében ... úgy van, esküszöm! ...

de aztán valósággal fejét veszti s őrjöngeni kezd. Nagybátyjára gondol, ki reggel nyájas arccal szólt hozzá :

Óh, gaz, — mosolygó, átkozott gazember!
Hol a tárcám? — leírom, hadd írom le,
Hogy ember úgy mosolyghat s gaz lehet ...

A kín szinte üvölt zavarodott lelkében, míg

tárcáját előkapja és ír. Horatio «hahó» kiáltása téríti csak magához. Társai értelmetlenül bámulnak rá. Azt hiszik: *a látomás megzavarta eszét.* Pedig Hamlet őrjöngésének akkor már vége. Már nagyon is okosan, hidegen, *számítva* gondolkozik. Kardjára esketi barátait, *hic et ubique*, hogy a látottakról hallgatnak s mikor a szellem messziről visszazúgó *Esküdjetek* szava felhangzik, megtévesztő komédiázásra fordítja a beszédet:

Ha, ha! Te mondod hé? Ott vagy, te jópénz?
Halljátok e fickót a pincelyukban?...

Nem akarja, hogy Horationak és társainak csak sejtelme is legyen a történtek *igazi* jelentőségéről. Úgy tesz, mintha tréfaság lenne az egész. Közvetlenül nyilván ez az alakoskodás adja neki az impulzust ahhoz, hogy pár pillanattal később már elhatározza az őrültség tettetését: *úgy látom, ildomos lesz ezentúl furcsa álcát öltenem...*

De elhatározását mélyebb meggondolás is sugallja. *Alexander* Bernát finom érzékkel mutat rá erre. Szerinte Hamletnek a titkot magába kell zárnia, hiszen a szellem szaván kívül a gyilkosságra nincs semmi bizonyítéka. Ilyen körülmények között legegyszerűbb lenne, ha hallgatna s továbbra is úgy viselkedne, mint eddig. Minden *változás* csak gyanut ébreszthet a királyban. Az őrültség tettetése meg éppen árulójává lesz: ezen a nyomon kezd titka után kutatni Claudius. Miért választja hát Hamlet a «furcsa álcát?» Mert a szellemjelenés alatt — mondja Alexander — észrevette, hogy csak úgy bír uralkodni magán, *ha esztelennek tetsző dolgokat mível vagy mond.* Minden rendkívüli lelki izgalom ilyesmiben keres mene-

külést és könnyebbülést. Hamlet is érzi, hogy a «különös» magaviselet mentette meg lelke épségét. Ezért folyamodik a *furcsa álca felöltéséhez*. Kialakult terve ugyan még nincs, de ő nem is *tervét* rejtegeti az őrültség álarca alatt, hanem *állapotát*.

Ez a magyarázat elég világos és természetes. Fordítsuk hát figyelmünket inkább arra, hogy Hamlet, furcsa magaviseletével, titkolódzásával *elveszti újonnan szerzett barátját, Horatiot*. Mert mit ér a jóbarát, ha éppen ezt a titkot s a felette fellegező bánatot nem lehet megosztani vele? Hiszen minden *más* ezentúl mellékes, csupán *ez* a fontos Hamlet életében. De Horatio, akihez olyan örömmel közelített, nem tudhat meg semmit s így nem lehet igazán segítőtársa a ráváró küzdelemben sem. Hamletre újra rászakad a *magányosság*. Egyedül áll, magába fojtva kínját és Horatio csupán úgy marad vele, mint tőre: sohase veszi hasznát a döntő percben, — kivéve *egy* esetet.

Pedig milyen szüksége lenne most segítő, résztvevő szívre. Ereje megtörött, szavaiban a rezignáltság bujkál, — *Én, szegény fejem, lássátok, én megyek könyörögni*, — egyre növekszik félelmes sejtése, hogy a rábízott feladat meghaladja képességeit, míg végül kétségbeesése kiáltó panaszba jajdul:

Kizökkent az idő; — óh kárhozat!
Hogy én születtem helyre tolni azt.

Az *új* ember itt ismeri fel a végzetes konfliktust, amelybe a *régi* ember juttatta. Az *új kor* erkölcse itt feszül először ellenébe, bárha csak sejtelem alakjában is, a *középkori* erkölcs vérbosszút-

követelő parancsának. S hogy csakugyan valami *régiről* van szó, bizonyítja a szellem *archaizált, régies beszédmódja.* Pusztán halott-volta a jelenésnek ezt a tudatosan éreztetett, *elavult stílust* aligha indokolná. Ez a szellem nem az alvilág, inkább egy *elmúlt* világ nyelvén beszél.

De még valami figyelemreméltót találunk itt. A szellem valósággal uszítja, «hecceli» Hamletet a bosszúra s szinte piszkolódva szól hozzá: *Bután is volnál, mint a buja gyom, mely Léthe partján lustán gyökerez, ha erre meg nem indulnál... Ha van belőlem benned vér, ne tűrd ezt!...* Mintha csak sejtené, hogy Hamlet lelkében *ellenállást,* belső kényszert kell legyőznie. Hamlet azonban a szellemjelenés alatt pillanatonként változó, rendkívül nehezen részletezhető lelkiállapot viharos hullámzásában hányódik. A bosszúra izgató szavak ereje felkorbácsolja dühét s rövid idő mulva már olyan készséget mutat a megtorlásra, hogy a jelenés szükségesnek találja a csillapító figyelmeztetést:

De bárhogyan látsz a bosszú művéhez,
Elméd maradjon tiszta és ne törjön
Anyádra lelked...

E percben talán indokolt az intés. De a továbbiak szempontjából, amikor azt látjuk, hogy Hamlet még Claudius-szal szemben is milyen tétovázó és késlekedő, nem fölösleges-e? Nem. Mert kitetszik majd, hogy Hamlet éppen *fordítottját* cselekszi annak, amit atyja itt követel tőle. Anyádat *bízd az égre S mind a tövisre, mely keblében él, Az csipje, szúrja* — mondja a szellem. Ezzel szemben Hamlet, túljutva a *döntés* kritikus pontján, Claudius meg-

bűntetését «*bízza az égre*». Anyjában viszont nemcsak a lelkiismeret szavát, a mardosó önvádat ébreszti föl, hanem tanáccsal, segítséggel is szolgál neki — *a megtisztuláshoz*. A tragikus *fordulatot* tehát, amely Hamlet lelkében a dráma folyamán végbemegy, a szellemnek ezek, a királynéra vonatkozó szavai világítják meg legélesebben. Amit az atya fiától, a régi embertől kíván, annak épp *fonákját* cselekszi később Hamlet, az új ember.

Az első felvonás végén így indul meg a végzetes küzdelem, *a hős kettészakadt lelkében*. A hasadás *most* történt meg, előttünk, mikor az *új* Hamlet a *régivel* szemtől-szembe került, amikor a kétségbeesett ember bevallja, hogy a rárótt feladatot lehetetlennek érzi. Lelke egyik fele esküvel vállalta a megtorlást, *a fiúi kötelességet*, másik fele pedig, amint föleszmél, rögtön megállapítja, hogy *egyénisége* a vérbosszú teljesítését képtelenségnek tartja. A kibékíthetetlen konfliktust elindító expozició készen van.

Az első és második felvonás közé *két hónapi időtartam* ékelődik. Mi történt ezalatt? Semmi jelentős, a dráma előbbrevitele tekintetében. *A hosszú pauzára mégis szükség volt.* Ez a két hónap jelzi, hogy Hamlet töpreng, meddő terveket sző, kétségeskedik, habozik és késlekedik, vagyis eredménytelenül birkózik önmagával. Közben mindinkább beleszeret Oféliába, aki iránt már előbb is érdeklődött. A régebben vele töltött kedves, szelíd órák most egyben *pihenőt* nyujthatnának neki, nehéz, benső küzdelmei után. Polonius azonban, féltve leánya jóhírét, eltiltotta Oféliát a királyfival való találkozástól s ezzel *elvette az utolsó menedéket is Hamlettől*, akinek figyelmét a szerelem némi-

képpen elvonhatná az örökké előtte lebegő, sötét kérdésről: a bosszú gondolatától. Mikor Ofélia, atyja parancsának engedve, bezárja előtte ajtaját és szívét, a zaklatottságában elfáradt, halálosan kimerült lélek nem juthat többé hozzá a rövid nyugtot adó azilumhoz. Elveszti egyetlen *narkotikumát*. Ofélia tehát nemcsak a szerelmest sújtja, hanem a nála menedéket kereső, önmagával viaskodó, *szenvedő* embert is. Természetes, hogy ez az újabb csapás Hamletet teljesen kiforgatja valójából. Egy nap, mikor már nem bír uralkodni magán, beront Offéliához, akárha megtébolyodott volna. A leány erről a jelenetről részletesen számol be atyjának.

Valóban, ez szerelmi önkívület, — mondja Polónius és igaza van. Hamlet itt *nem* alakoskodik. Hosszan, némán nézi a leányt, mintha arról akarna megbizonyosodni; miféle titkot rejteget visszahúzódáa? Atyjának engedelmeskedik-e csupán, vagy már nem szereti őt? *Közben anyja «gyarlósága» is eszébe jut, hiszen ez a gondolat állandóan gyötri.* Polónius tehát helyesen ítéli meg a helyzetet. A dolgot csak ott véti el, amikor a gyanakvó ember korlátoltságával, összetéveszti Hamlet most előadott viselkedését az őrültséget tettető játékkal s azt hiszi: *a királyfi csalódott szerelme miatt veszte eszét.*

A magából kikelt Hamlet ingerülten, epés gúnnyal csap le az elébe botló Polóniusra. Nem sokkal ezután találkozik Rosenkranz-cal és Guildensternnel, akik titkát szeretnék kikémlelni. Hamarosan átlát ravaszkodásaikon s leleplezi őket. Bosszankodik, de egyben meg is döbben: *most már mégis tennie kell valamit,* hiszen a kopók már itt szimatolnak a sarkában. De mit tegyen? *Terve még mindig nincs.* Kéthónapi kinos töpren-

gés egy lépéssel sem vitte előbbre, *a tett* felé. Ebben a felizgatott, nyugtalan lelkiállapotában éri a színészek érkezésének híre. A kínálkozó szórakozás lehetőségén, amely gyötrődéseit pillanatra tán feledteti, kapva-kap. De nyomban felvillan gondolatai alján egy intuitiv sejtés is: hátha a *véletlen* adja majd kezére az eddig hiába keresett alkalmat?! Még nem tudja határozottan, hogy mit akar, ám odavetett szavai: *No, azt, melyik a királyt játsza, szívesen fogadom,* — jelzik, hogy a kialakuló terv első csírája megfogant benne. S mire a színészekkel való találkozás véget ér, már közli is szándékát régi színész-barátjával. *A próbaszavalás alatt a terv teljes kifőzésén gondolkozott.* «*Gonzago tragédiáját*» játszatja el másnap a király előtt s a játékba beletétet egy olyan részletet, amely atyja meggyilkolásának pontos mása.

Mit akar elérni ezzel a színpadi próbával? Csakugyan «bizonyságot» akar szerezni affelől, hogy atyjának gyilkosa-e Claudius? Kételkedik a szellem igazmondásában? A színészekkel való találkozást követő monológban valóban ilyesmit mond:

A látott szellem ördög is lehet,
Mert az is ölthet oly tetszetős hüvelyt;
S tán gyöngeségem, mélakórom által
— Mert ily kedélyre nagy hatalma van —
A kárhozatba dönt. Nincs rá bizonyság
Ennél különb; de tőr lesz a darab,
Hol a király, ha bűnös, fennakad.

Ha bűnös a király, — mondja s ez a *ha* nyiltan elárulja kétkedését, nem is szólva a *látott szellem ördögvoltáról.* Mégis, bajos ebbe belenyugodni. Már csak azért is, mert hiszen a szóbanforgó monológ elején — *de már a terv kifőzése után* —

Hamlet még *egyáltalán nem kételkedik.* Ellenkezőleg, nagyon is hisz a szellem szavainak, a parancs kötelező erejének s így korholja magát :

Óh, mily gazember s pór rab vagyok én!
Nem szörnyüség az, hogy lám e színész
Csak költeményben, álomindulatban,
Egy eszméképhez úgy hozzátöri
Lelkét, hogy arca elsápad belé,
Könny ül szemében, rémület vonásin . . .
— — — — Mit nem tenne még,
Ha szenvedélyre volna oly oka,
Mint van nekem?! . . . De én
Lágy szivű, bárgyú gaz, bujkálok egyre,
Álomszuszékként, nem lendítve semmit;
Még szólni sem merek.

Ez a Hamlet kételkedik a jelenés igazságában? *Ennek* a Hamletnek van még szüksége «bizonyítékra» Claudius ellen, *önmaga* előtt? Másvalamiről lesz itt szó. *Hamlet lelkiismeretfurdalást érez a kéthónapos mulasztás miatt s hogy lelkiismeretét elhallgattassa, meg akarja csalni — önmagát.* El akarja hitetni önmagával, hogy neki még «bizonyság» kell, hogy amíg «bizonyság» nem volt kezében, addig nem is cselekedhetett. Vagyis : *Hamlet igazolást keres hosszú tétlensége számára. Ezért rendezi olyan mohó buzgalommal a színpadi játékot, nem mintha igazán szükségét érezné a megbizonyodásnak.* A *régi* ember, az utód : nyugtalankodik, kötelességmulasztást emleget ; az *új*, az egyén : csitítja, megnyugtatja. Hazugsággal akarja megtéveszteni : előbb «bizonyságot» kell szerezni. A monológban mutatkozó *ellentmondás* világos jele a Hamlet bensejét felverő harcnak. Úgy tetszik: e pillanatban az «új ember» került felül. Sikerült elhitetnie a «másikkal», hogy a színjáték

tőr lesz a király számára. Mi azonban már sejtjük, hogy a tőrbe itt tulajdonképpen Hamlet esik majd, mert ha a próba meghozza a kívánt «bizonyságot», nem lesz több ürügy a tett halogatására. S hogy maga Hamlet is érzi ezt, annak csattanós bizonyítéka a pár perccel később felhangzó *Lenni vagy nem lenni* monológ.

Hamlet mély töprengésekbe, sötét gondolatokba merülten lép elénk. Meg van riadva az általa előkészített csapda várható következményeitől. Ideigóráig tartott csak az öncsalás. Őszintén magába pillantva, tisztán, határozottan, biztosan látja, *tudja*, hogy a király *reagálni fog* a játékra. Akkor pedig neki haladéktalanul végre *kell* hajtania a véres megtorlást sürgető parancsot. De azt is épp ily bizonyosan *érzi most már*, amit az első felvonás végén csak halványan *sejtett*, hogy a *bosszút nem bírja megállni.* A szörnyű dilemma hát itt van, *ő maga kergette bele saját magát.* Mit tegyen? Merre akad egy rés, egy hátsó ajtó — a *menekülésre?* Hogyan lehetne *megszökni* a kikerülhetetlenül közelgő, erejét meghaladó, erkölcseivel ellenkező feladat elől? Az önkínzó harcban elcsüggedt, elernyedt, elfáradt s most újra fölmerül lelkében a már egyszer kísértő gondolat: *az öngyilkosság eszméje.* A végzetes hurok egyre összébb vonódó szorításából minden áron szabadulást keres — a halál felé. *Hamlet komolyan meg akarja ölni magát.* Töpreng, kínlódik, vergődik, tépelődései szinte észrevétlenül törnek szavakba:

Lenni, vagy nem lenni: ez itt a kérdés.
Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri
Balsorsa minden nyilát, s nyilait,
Vagy ha kiszáll tenger fájdalma ellen
S fegyvert ragadva, véget vet neki?

A kérdés még kérdés. Ám lassanként óhajtássá érik, megnyugtató felelet érkezik rá lelke mélyéről. Miért ne kívánhatná az ember a halált? Mi rossz lehet ebben? *A tőr ott függ derekán*, keze tán akaratlanul is rátéved: *Meghalni, — elszunnyadni — és aludni!* . . . Igen, megszünni, örökre elfelejteni minden *földi bajt*, gonoszságot, ránktornyosuló, félelmes, lehetetlen *feladatot*. De jaj:

Talán álmodni: — ez a bökkenő!

S Hamlet rémülten eszmél föl a már-már «megoldást» igérő kábulatból. Nem lehet, nem szabad! Nem *észszerű* a szabadulásnak ez a módja, *mert hogy mi álmok jönnek a halálban . . . ez visszadöbbent.* Olyan *egyéniség* számára, amilyen Hamlet, nem megoldás az öngyilkosság. Elmélkedő, dolgok mélyéig ható, mindent felboncoló hajlandósága már építi is a visszakoztató *kételyek* láncsorát. S mikor felsorakoztatta önmagát meggyőző érveit, lehangoltan, fájó *megbizonyosodással* ismeri be:

Ekkép az öntudat
Belőlünk mind gyávát csinál
S az elszántság természetes színét
A gondolat halványra betegíti . . .

Hamletnek tehát nem lehet meghalnia. Ezt szinte kétségbeesetten vallja. Nem lehet kibújni, elmenekülni a vállalt feladat elől, még a másvilágra sem. Hiszen, ha megölné magát, csaknem olyan *erkölcsileg lehetetlen* tettet hajtana végre, mint a *vérbosszú* követelménye, amely ellenkezik az újkori ember tisztultabb, kereszténybb morális felfogásával. A *tettől* hát ez esetben is visszariad. A monológ-idézet végső sorai már jelzik a

megrendülést, amely Hamletet kényszerű tehetetlenséggel siklatja a végzetes útra. Nincs menekvés, nincs *más* választás. Az új ember hiába *bujkál* a régi elől. Szembe kell vele néznie : *le kell számolnia.* Nos, jöjjön hát a leszámolás, a «gyávaság» korbácsütéseitől kikényszerített hősi gesztus.

De csöndesen! A szép Ofélia ... ez még hátra van. A kikerülhetetlen «nagy tettre» keserű, vak dühvel készülő Hamlet úgy érzi, *szét kell szaggatnia, ki kell tépnie szívéből a szerelem drága szálait, amelyek most már csak visszatarthatnák, gátolhatnák.* Hogyan is fogadta a szellemjelenés után : *Letörlök emlékezetem Lapjáról minden léha jegyzetet?!* A végzete felé induló, halálos komorsággal elszánt lélekben vad szélvész vihara tombol, amely elfujja az enyhet adó, derüs mécsvilágot. Különben is: nem fordult-e el tőle még Ofélia is? Atyja tilalmának engedelmeskedve, nem növelte-e még ő is megtetézett fájdalmát? *Ereggy kolostorba, én nem szerettelek,* — horgad föl Hamletben a sértett büszkeség és maró keserűség, mikor Ofélia visszaadja neki régi leveleit. Irtózatos gúnnyal — amelynek alján azonban könnyek hullanak, — szól a leányhoz, aki *szintén nő, mint a királyné.* A nők pedig mind egyformák. *(Gyarlóság : asszony a neved!)* Miért lenne Ofélia más, mint a többi? Lám, még a hazugságtól se retten vissza. Azt mondja : atyja otthon van, holott *itt* leskelődik a függöny mögött. Dühe elkapja Hamletet s kitör : *Rá kell csukni* (atyádra) *az ajtót, hogy ne játssza a bolondot máshol, mint saját házában!* Ezek a szavak eléggé sejttetik, hogy Hamlet észrevette a leselkedőket s a következő percben már hozzá is lát, hogy *megtévessze*

őket. Beszédét úgy fordítja, hogy a fülelők azt hihessék: valóban csalódott szerelme kergette «őrületbe». Ezt nyiltan ki is mondja: *Ereggy! jól laktam már veled: ez őrjített meg! Nem kell több házasság!*

Látnivalóan a motivumok egész komplexuma fonódik össze ebben a jelenetben. Hamlet lélekalkatának *sokrétűsége* tán sehol se mutatkozik meg olyan tökéletesen, mint ennek a dialógusnak során. Hányféle érzés hullámzik át rajta *egyszerre* s mind egyesülve, egymást erősítve teljesíti ki a jelenet végét, egyben jellemző bepillantást engedve Hamlet komplikált lényébe. De ránknézve az a legfontosabb, hogy láttuk *a szerelemmel való leszámolást.* Most már nincs semmi akadálya a bosszút előkészítő színjáték megindításának.

Pár óra multán Hamlet csakugyan hozzálát a játék rendezéséhez. S mint a szellemjelenés előtti pillanatokban, megint magára erőszakolt *közönynyel* fékezi *izgalmát.* Hűvösen nyugodt előadást tart a színészeknek a színjátszásról. Igaz, ez a «betét» egyúttal a költő szívügye, egyéni lírája. De azért lélektanilag is teljesen indokolt, akár a bástyán elhangzott elmélkedés, a dánok iszákosságáról és falánkságáról. Amint azonban egyedül marad Horatioval, annál eruptivebben láváz ik elő izgalma. A döntő perc küszöbén, akár a szellemjelenésnél, *valóságos transzban van.* Nem is csoda. Ha a játéknak eredménye lesz: neki *rögtön* cselekednie kell. Már pedig szinte bizonyosan *tudja,* hogy az eredmény *nem* marad el s ugyanily bizonyossággal *érzi* ereje *elégtelenségét* is. Ez a két bizonyosság egymásbakapcsoltan, egyszerre ijeszti és nyugtalanítja. Meginog, csaknem

összeroskad. Nem bírja egyedül viselni a rászakadt terhet s amit eddig sohase tett, *Horatio segítségéhez folyamodik.* Megkéri, hogy a «próba» alatt figyelje a királyt. Mit akar ezzel? Nem bízik a maga megfigyelőképességében s kontrólt keres? Nyilvánvaló. Más értelme nem lehet a megbizatásnak. Csakhogy, a kontról beállítása épp *fordított okon* történik, mint ahogy a legtöbb magyarázó hiszi. Hamlet itt abban reménykedik: *hátha Horatio nem vesz észre semmit.* Bizonyságot kíván, de *negativ* bizonyságot. Hiszen, ha Horatio azt mondja majd, hogy a király arca *meg se rándult* a játék alatt, akkor — még ha ő maga *mást* látott volna is — *nincs* abszolut bizonyíték s a bosszút megint *el lehet halasztani.* Tehát Hamletben ez a kellemetlentől rettegő, *tudat alatti kívánság* bujkál: hátha *csoda* történik és én megszabadulok a feladat teljesítésétől, legalább egy időre! Lelkiállapota hasonlít a fuldoklóéhoz. Reménykedve kap a legvékonyabb szalmaszál után is. *Ezért* olvad fel a kérés előtt olyan könnyes, megindult melegséggel, Horatioval szemben:

Mióta választásim asszonya
En drága lelkem s emberek között
Különbséget bir tenni: tégedet
Pecsételt el magának...

Hamletnek ez egyszer nemcsak szüksége van barátjátra, hanem *használ is veszi neki.*

Most jön a király. Hamlet izgalma fokozódik. S hogy el ne árulja magát, komédiázni kezd, mint a szellemjelenet végén, amikor a «vén vakandot» emlegette. Még Oféliát is megtéveszti «jókedve». Izgalma a játék alatt nőttön nő. Lucianus föllépte-

kor már alig bírja türtőztetni magát. Lihegő, szaggatott mondatokkal, szinte kiabálva magyarázza a némajátékban lefolyó gyilkosságot, mire a király föláll: *rosszul lesz.* Hamlet fölordít: *Mit! megijedt a vaktűztől!* — s hagyja, bénán, *tehetetlenül*, hogy a király *bántatlanul távozzék. Egyszerűen elveszti a fejét attól a megbizonyosodástól, hogy neki most, azonnal végre kell hajtania az esküvel fogadott vérbosszút.* A pillanat tragikus varázsa megfosztja józansága utolsó cseppjétől: *sem ítélni, sem cselekedni nem tud.* Észre sem veszi, hogy a király megszökött az «egérfogóból», annyira összezilálja a «csoda» elmaradása.

De többé nincs *kétség.* Az önáltatásnak vége, *Claudiust meg kell ölni.* Neki, aki eddig folyton bujkált *önmaga* elől, most szembe kell néznie önmagával. A *régi* embert nem lehet többé elhallgattatni. *Cselekedni* kell, holott ez számára *lehetetlenség.* Agya forr, majd szétpattan. Egyszerre, önkéntelen védekezéssel a fenyegető téboly ellen, megtalálja a csucspontig szökkent izgalom levezető zsilipjét — *a furcsa viselkedésben.* Horatioval egyedül maradva, előbb verset mond, aztán saját színészkedésével büszkélkedik, megint gúnyversbe csap, majd a szellemet említi, végül Horatiot kérdi: látta-e a király felindultságát? Az igenlő válaszra hevesen kitör: *Ha, ha! — Te, valami zenét! Fuvolákat ide, hé!*

Ez az utolsó felkiáltás már maga a *kétségbeesés paroxizmusa.* Hamlet zenével akarja túlkiáltani, elhallgattatni az őrjítő parancs követelő szavát. *Tévedés tehát azt hinni, hogy ő most örül.* Ellenkezőleg: rémülten döbben rá tehetetlenségére. Látja, hogy a királyt menekülni hagyta s a *kötelező* alkalmat elmulasztotta. Pár perc időt akar nyerni,

hogy *összeszedhesse magát.* Arany János balladájában, *A walesi bárdokban* van ehhez hasonló jelenet, mikor Edward király lelkiismerete gyötrő szavát síppal, dobbal, harsonákkal próbálja elnémítani — hasztalan.

Hamletnek ez a zavart lelkiállapota, a dühös ingerültségen keresztül, — amely önmaga ellen is fordul, — némiképp kitisztul a visszatérő Rosenkranz-cal és Guildensternnel folytatott beszélgetés közben. Itt újra komédiázik, hogy ezalatt rendbeszedje gondolatait. Ám az udvaroncok kémkedése egyben fel is bőszíti s a fuvolajelenetben dühe tetőfokra hág. Most — úgy tetszik — csupa célbatörő *aktivitás* az egész ember. Mire is várhatna még? A bosszút akárhogy, de meg kell állania! Ekkor jelenti Polonius, hogy a királyné beszélni kíván vele «tüstént». Hamlet, *akinek e pillanatban nem lehetne más dolga, minthogy Claudius után rohanjon,* mohón ragadja meg a feléje hajított mentődeszkát: *Igen, megyek anyámhoz!* Ez a kis időnyereség teljesen visszaadja biztonságérzetét. Most már *mindenre késznek,* halálosan elszántnak mutatkozik. Bátor, akár a rohamra induló katona, akit éppen vacogó lelke avat hőssé:

Most hő vért meginnám,
S oly szörnyű tettet bírnék elkövetni,
Hogy a napfény reszketve nézne rá,
De csitt! Anyámhoz!

Aktivitását olyan erősnek érzi, hogy szinte a maga elragadtatásától fél s mint a szellem, ő is szükségesnek tartja fékezni indulatát:

— Óh szív! el ne nyomd
Természeted s ne hagyd, hogy e kebelbe
A Néro lelke szálljon valaha.

Mi lenne, ha a bosszúra való elszánásnak *ezen a fokán* találkoznék Hamlet a királlyal? Szavaiban már ott feketedik a halál, ott piroslik a vér, ott villámlik a lendülő kard fénye... és *Hamlet mégis anyjához siet.* Hiába: a szavakban csak igéret mennydörög.

Shakespeare zsenije most dobja elénk a legmerészebb, legszebb és leghatalmasabb fordulatot. Az anyjához induló Hamlet útját megakasztja a védtelen, imádkozó, arcraborult királlyal. Az iménti mennydörgésből itt *menthetetlenül* le kell csapnia a villámnak. Maga Hamlet is érzi ezt: *Most megtehetném!* — s már tőre után kap. (Ez a *feltételes mód*, amely az eredetiben is megvan, ebben a helyzetben felér egy jellemrajzzal.) Mi, nézők, már rég be vagyunk avatva a nagy titokba, amelyre Hamlet még nem jött rá. Mi már régen és bizonyosan tudjuk, hogy Hamlet «*nem teheti meg*», csak ő maga birkózik még mindig a tragikus «*hátha*» erejével. Most mégis megrettenünk: mi lesz? Hogyan kerül ki Hamlet ebből az «egérfogóból?»

Hamlet visszahőköl: *Top! imádkozik! Ha most teszem meg, akkor mennybe mén!...* S ettől kezdve a «bosszúállónak» nyert ügye van.

A töprengő, mindenre gondoló, titokban még mindig *menekülést* kereső Hamlet egyszerre felsorakoztatja érveit, amelyek mind a *tett* ellen szólnak. Végül dönt:

Be kard! Tanulj te szörnyűbb markolást!

Az *új* ember megint meglelte a *kibúvót*, amelyen át elmenekülhet a régi elől. S milyen természetes módon, mennyire egyéniségéből, jelleméből fa-

kadóan. Miután pedig *biztonságban* érzi magát, a legkegyetlenebb *fenyegetéstől* se retten vissza :

Majd részegen ha alszik, vagy dühöng,
Vagy vérparázna ágyán kéjeleg,
Kockázik, esküdöz s olyat csinál,
Min üdvösség zamatja semmi sincs:
Akkor bőkön le, hogy két sarka égre
Kapáljon s lelke légyen kárhozott . . .

Némely magyarázó megbotránkozik ezen a hidegen számító, visszataszító vérszomjon. S méltán. Ha a fenyegetést komolyan vesszük, ha elhisszük, hogy Hamlet mindezt meg is akarja tenni, — akkor jelleme valóban törést mutat ezen a ponton és visszatetszővé válik. De erről szó sincs. *Hamlet itt csupán önmagát akarja kárpótolni, — kegyetlen szavakkal, — az elhalasztott tettért.* Fenyegetőzése csak önmagának *megnyugtatása*, az ágaskodó lelkiismeret legyűrése. Azt hiszi : fenyegetőzik, pedig mentséget keresve, inkább *igazolja magát.* A monológnak a királyra vonatkozó zárósorai, — *te díjad megkapod, E gyógyszer nyújtja csak beteg napod!* — ugyanezt az akaratlan *önmegtévesztést* leplezik. Ő megkísérelte a bosszút, de mit tegyen, ha *külső körülmények miatt* lehetetlenné vált végrehajtása e *pillanatban.* Kivont kardját *megnyugodva* tolja hüvelyébe s anyjához siet a «jó és engedelmes» fiú. Mintha valami halk sejtés támadna benne affelől, hogy őreá most *más, igazabb kötelesség vár.*

Hol van már *ez* a Hamlet *attól*, aki pár perccel előbb még a *hővért* megitta volna? Vagy talán nem is olyan valódi átalakulás történt itt, mint első pillanatra látszik?! *Amott* Hamlet csak *szavakban* tombolta ki magát, kemény és elszánt

volt *beszéde*. S most? Folytatta, amit előbb abbahagyott. Megint csupán *szavai* öltek, igazolva régebbi, fájdalmas önvallomását, *az elszántság természetes színét A gondolat halványra betegíti.* Hamlet tehát csak hetvenkedő szájhős, aki maga sem hisz nagy kijelentéseiben? Korántsem. Hiszi ő mindig, *amit* mond, de *amiért* mondja, az legtöbbször *tudata alatt* bujkáló indíték marad. Ha nem félnék a paradoxon torzításától, szinte azt mondhatnám: *szavainak lényege a tett, tetteinek lényege a szó.* Ebben a meggondolásban oldhatók föl látszólagos ellentmondásai. A *hővért* emlegető s a kardját hüvelyébe zökkentő Hamlet között tehát lényegében nincs valódi, benső ellentét.

És most elérkeztünk a «nagy jelenethez», az utolsó összecsapáshoz, amelyben a *régi* ember, a *régi* erkölcs, az *új* emberrel, az *új* erkölccsel szemben *döntő, halálos vereséget szenved.*

Hamlet belép anyja hálótermébe, hol szemrehányó szó fogadja. Ő keserű gúnnyal válaszol. Hamlet fenyegető hangja megrettenti a királynét s távozni készül. *Küldöm, aki bír veled,* — mondja, mire Hamlet ráriad:

Jer, jer, ne moccanj; ülj le csöndesen;
Tapot se innen, míg tükrömbe nem nézsz,
Mely felmutatja szíved belsejét.

A királyné megijed. Azt hiszi: Hamlet meg akarja ölni. Segítségért kiált. A függöny mögé bujt Polónius megszólal: *Hej, segítség!* Hamlet kardot ránt s átszúr a függönyön: *Hahó! Patkány? Meghalt!* A királyné sikolt: *Jaj! Mit tevél?*... Hamlet megdöbben:

Hát tudom én, mit. A király?...

Egy pillanatra elkáprázik: *mégis elvégezte volna a bosszú munkáját?* Még hozzá úgy, hogy *nem is tudott róla!?* De csakhamar lehangoltan veszi észre tévedését: *Szegény, izgága vén bolond, nyugodj.* S csalódására célozva teszi hozzá: *Különbnek véltelek...*

Miért jött ide Hamlet? Anyját szereti s ha neheztel is rá, inkább sajnálja, mintsem kárhoztatja. Első hívó szavának enged. Érzi, hogy anyjának, a színjáték izgalma után, segítségére kell sietnie. De, — amint láttuk, — még nagyobb szüksége volt *neki magának* erre a sietségre, amellyel kitérhetett a bosszúállás parancsoló kényszere elől. Úgy véli, anyja előtt most már föl kell tárnia a véres titkot: atyja meggyilkolását, amit a királyné legfeljebb gyaníthat, de bizonyosan nem tud. Ha már a szellemnek tett igéret *főrészét* nem váltotta be Hamlet, legalább ezt a *mellékest* intézi el: fölkelti anyjában a lelkiismeretfurdalást. *Tükröt* tart eléje s *törni kezdi szívét.* Szavai ezért rettentő kemények, fájók és durvák, főképp a jelenet *első felében*, ahol a *régi* ember felülkerekedése érezhető Hamleten. Rámutat anyja vétkére, mily rövid idő alatt elfelejtette nemes férjét. Gyilkos párhúzamot von az öreg Hamlet és Claudius között, azután megszégyenítő szavakkal ostorozza anyja szerelmét. Szüksége van az erős csapásokra, mert a királyné szíve csak nehezen puhul. Hamlet egyre keményebb lesz. Anyja felszisszen s könyörögni kezd: ne fordítsa szemét lelke mélyébe, *Hol több olyan folt árnya látszik, amely soha ki nem mén.* De Hamlet hajthatatlan, hiába kéri őt a királyné: *Ne többet, édes Hamlet!* — vádbeszéde csak most lendül igazán felfelé, mikor Claudiust keríti sorra:

Egy gyilkos, egy gaz;
Egy szkláv, ki első férjed tizedének
Még huszadrésze sincs; egy váz-király
Ország, uralkodás zsebtolvaja,
Ki polcról lopta el a koronát,
Úgy dugta zsebre.
Egy kapca-, rongy-király . . .

Egyszerre elakad. *Felizgult lelke szemei elé rajzolja a szellem körvonalait* s váratlanul leroskad: *Mit kívánsz kegyes alak?* A királyné, aki *semmit sem lát.* nem érti az átmenetet s felkiált: *Haj, őrült csakugyan!*

Hogy a szellemjelenés itt *vizió* s hogy Hamletnek vele való párbeszéde *monológ*, már említettem. Döntő érv mindenesetre, hogy most *csak* Hamlet látja a jelenést. Ám van rá más bizonyság is. *Miért jönne a szellem épp abban a pillanatban, mikor Hamlet legádázabbul dühöng — Claudius ellen?* Biztatni fiát, *most?* Ha viszont *óvni kívánja* Hamletet *az anyja ellen törő* támadástól, miért nem jelentkezett abban a válságos percben, amikor *a királyné segítség után kiáltott* s amikor Hamlet valóban közel volt hozzá, hogy elragadtassa magát anyjával szemben? Mindenképp indokolatlan, fölösleges és zavaró lenne ezen a ponton a szellem *valóságos* megjelenése. S hogy nem is más, mint Hamlet végsőkig felindult lelkének látomása, bizonyítja Hamlet rögtöni mentegetőzése:

Dorgálni jössz-e késkedő fiad,
Ki múlni hagy időt és szenvedélyt
S nem hajtja végre rettentő parancsod?!

Ez az *elnyomott lelkiismeret* szava. Nem lehet másképpen: a szellem itt vizió, *kivetítése a Hamletben lakó régi embernek*, akivel szembekerülve, az

új ember mindjárt lelkiismeretfurdalást érez és *mentegetőzik.* Hamlet tehát az «együttes» során, *mint új ember* vitatkozik a szellemmel, *lelkének régi felével.* A különös monológban *így személyesítődik meg a másik birkózó,* akivel Hamlet viaskodik. Az egyik *igent* mond, a másik *nemet* s ekként az egész jelenet *Hamlet lelki párviadalának előttünk kirajzolódó vetülete lesz.*

Felmerül persze a kérdés: mi oka volt a költőnek arra, hogy éppen a dráma csúcspontján leplezze s dialógus alakjába öltöztesse a monológot? A válasz egyszerű. Kényszerűség vitte rá, az adott helyzetből folyó szükség. Más mód nem állott rendelkezésére, hogy feltárja a Hamlet lelkében most lezajlott harcot, *a régi és új erkölcs végső összecsapását.* A királyné jelenlétében Hamlet nem mondhat monológot, csak ebben a formában, amely zökkenő nélkül szakítja meg az anya és fiú feszült, izgalmas párbeszédét.

Lássuk azonban tovább a jelenet fokozódó emelkedését, amely a *döntés* ormáig vezeti Hamletet.

Csak azért jövék, hogy edzzem tompult szándokod, — szól a jelenés, — *De nézd, anyádon mily rémület ül, Oh, lépj közéje s vívó lelke közé.* A «régi ember» a bosszút sürgeti Claudiusszal szemben. De mit akar a királynéra vonatkozó szavakkal? Semmi többet, minthogy Hamlet szóljon anyjához, aki azt hiszi: fia teljesen megőrült s ezért iszonyodik tőle. Reszketve kérdi: *Mit nézsz oly merőn?* Mire Hamlet így válaszol:

Őt, Őt, ni, mily halványan rámmered!
Alakja, sorsa, együtt, a kövekbe
Érzést papolna.

Pillanatra *megrendül* s úgy érzi: mégis csak *mulasztást* követ el, ha nem teljesíti atyja parancsát. De miképp teljesítse a *lehetetlent?* Hűtelen a jelenéshez fordul:

Óh, ne nézz reám,
Nehogy siralmas arcod eltereljen
Ádáz művemtől; és hogy színtelenné
Ne váljon tettem: könnyé, vér helyett.

Nem ellentmondás-e ez? Nem azt jelenti-e, hogy Hamletet éppen atyja *siralmas arcának* emléke teszi képtelenné a tettre? Mintha azt mondaná: eredj, ne lássalak, *te bénítasz meg engem!* Hazudik Hamlet? Vagy meg akarja téveszteni megint a *régi* embert, aki elől annyiszor kitért? Hamlet nem hazudik. Nem csal, sőt nem is keveredik ellentmondásba. *Az ő érzékenységét* — amint az első szellemjelenés bizonyítja — *valóban elernyeszti, megbénítja az atyja véres végzetén érzett fájdalom.* Feljajdulása tehát itt őszinte. Lelkének két fele *utolszor* csatázik ebben a jelenetben s mikor a jelenés az ajtón kifelé suhan, *vele együtt örökre eltűnik a régi ember Hamletből.*

Ettől kezdve egyre határozottabban ismeri fel *igazi feladatát. Egyénisége erkölcsi parancsát* igyekszik teljesíteni, amely azt a kötelességet rója rá, hogy *anyját kimentse a fertőből.* A lelkiismeret szavát már felébresztette a királynéban. A *tövis már csip és szúr.* De Hamlet nem éri be ennyivel. *Ő azt akarja, hogy anyja szenvedéséből megtisztulás szülessen.* S ebbeli szándéka határozottan kiolvasható a jelenet hátralevő részéből. A vizió eltünése után, Hamlet *gyengédebb* húrokat penget. Elsősorban eloszlatja anyja illusióját:

Anyám, az Isten szent szerelméért!
Ne áltasd lelked a csalóka írral,
Hogy őrültségem — nem bűnöd — beszél.
Csak béhegeszti hámmal a fekélyt,
Míg láthatatlan terjed a fene
S mindent aláás.

Miért lenne olyan fontos Hamlet számára ez a meggyőzés, ha anyján *segíteni* nem kívánna?! Hiszen tanáccsal is szolgál neki, megmutatva előtte a *tisztulás* útját :

Gyónj meg Istenednek;
Bánd meg a multat; a jövőt kerüld
S többé ne trágyázd a gyomot, hogy annál
Bujábban nőjjön.

Hamlet tehát nyilvánvalóan *jót akar tenni* anyjával : megmenteni, felemelni, megigazulását elősegíteni. A királyné elgyötörten zokog : *Kettéhasítád szívemet, fiam!* Hamlet hévvel kap a szón :

Óh, hát hajítsd el a rosszabb felét
S kezdj a maradttal tisztább életet.

Aztán hosszan, részletezve adja elő «gyakorlati» módját a megtisztulásnak. Végül egészen *elágyulva* búcsuzik :

Még egyszer jó éjtszakát!
S ha áldva lenni óhajtasz, anyám,
Úgy, kérlek, áldj meg.

A szavai javító hatásában bízó fiú most már egészen közelébe kerül anyjának. Minden részvéte, megilletődése és sajnálkozó gyengédsége az övé. *A felismert és teljesített erkölcsi parancs, az új ember moráljának kiteljesedése nyugalommal tölti el sokáig háborgó lelkét.*

Gondolata tehát már természetszerűen fordulhat más irányba, a halott Polónius felé: *Ezt a jó urat sajnálom, de ha így tetszett az égnek... Eltakarítom és... Haláláért felelni én fogok...*

Sokan sokféleképp magyarázzák és mentegetik Hamlet «*hebehurgya véres munkáját*», holott a királyné eme szavai pontosan jellemzik. Hamlet, amilyen tépelődő és töprengő, olykor éppoly heves, meggondolatlan, hirtelen támadt indulatában fellobbanó. A szellemjelenés során, amikor Horatioék erővel visszatartják, kardot akar rántani barátaira. Ugyanez a vakon kitörő indulat ragadta a függöny mögött hallgatózó főkamarás ledöfésére is. Nem tudta: ki a leskelődő, csupán az a felvillanó gondolat vezette kardját, hogy kiballgatták, *elárulják s veszélybe akarják dönteni.* Az életét biztosítja hát ezzel a szúrással, amelyet nemcsak indokol, hanem ment is *az önvédelem.* Az életét később Guildensternnel és Rosenkranz-cal szemben is védi, még gyilkosság árán is, ami félreérthetetlenül elárulja, hogy *nem a vérontás, csupán a vérbosszú gondolata idegen lelkétől.*

A rövid intermezzo után Hamlet újra anyjához fordul. A lesújtott királyné tétován kérdi: *Mit tegyek?* — mire ő negativummal felel: *Ezt semmi áron ne, amire kérlek...* És most, mintha még mindig kételkednék anyja megjavulásának tartósságában, metsző éllel tárja elébe azt a lehetőséget, hogy el is árulhatja őt a királynak. Sőt *egészen bizonyosan el is árulja,* ki is szolgáltatja majd Claudius bosszújának, ha nem fogadja meg *tartóztatást* követelő intését. Mi ez? Hamlet fél és biztosítani akarja magát anyja árulása ellen? Még mindig nem hisz neki? Nem bízik megtérése

őszinteségében? Alig valószínű. Hamlet inkább *erkölcsi presszióval* kívánja elejét venni anyja esetleges *gyengeségének*. Mindenképp hatni akar rá, hogy tanácsát megfogadja és megtartsa. S mikor e felől megbizonyosodott, nyugodtan mondja: *Most Angliába kell mennem.*

Hamlet tragikuma ezzel elérkezett a kulminációs ponthoz: az egyén győzött az utód fölött. Lelkében az individuális ember megölte a szociális embert s e tettével megpecsételte sorsát. Már nem fogja megállani a «vérbosszút», — a dráma további folyamán nem is említi többé, — ellenben anyját megtisztuláshoz segítette, engedelmeskedve az emelkedettebb, keresztényibb, új erkölcs parancsának. Hamlet lelki fejlődése itt zenitre ért. Befejeződött. Ettől kezdve egyhelyben marad s passzivitásba bénultan várja be a feléje gördülő végzetet.

A költő is érezte ezt, *azért küldi el hősét szemünk elől.* Állandó jelenléte a színen már *nem fontos*, nem szükséges. Hamlet nyugodtan elmehet Angliába, — *érdeklődésünk kimerült irányában, hiszen ő már az égre bízza bosszúját.* Ám azért *önmagát védő* óvatossága nem alszik. Sejti, érzi, sőt majdnem bizonyosra veszi, hogy nagybátyja, a színjáték leleplezése után, cselt készít ellene: az utazásnak aligha lesz ártatlan vége. Figyelme résen áll:

> *... oly derék a tűzmestert saját*
> *Aknája által vetni föl s ügyetlen*
> *Volnék, ha náluk egy öllel alább*
> *Nem ások és a holdba nem röpítem.*

Életét védi, ha a vérbosszúról le is mondott. Esze túljár majd «tanulótársain», kikben úgy bízik, *mint viperákban.* Miután Polónius elrejtett

holttestét kiadja, búcsuzik anyjától s a királytól. Claudius így szól hozzá: *A bizony, ha tudnád céljaim.* Hamlet titokzatosan válaszol: *Látok egy cherubot, aki látja őket!* Mintha azt mondaná: bízom a gondviselésben, a védelmezőben és megtorlóban. Ezért is engedelmeskedik oly könnyen az útra-küldő parancsnak. A gondviselés *nyílt* hangoztatásával is találkozunk nemsokára Hamletnél, az angliai út után. De most anyjához fordul: *Isten veled, édesanyám!* Csak tőle köszön el. *Hát szerető atyád, Hamlet?* — kérdi Claudius, mire ő újra hangsúlyozza: *Anyám, mondom. Apa és anya: férj és nő; férj és nő: egy test; és így: anyám!* A fiú, aki *szereti* anyját s akit *éppen ez a szeretet késztetett arra,* hogy *bosszúállás* helyett inkább *anyja megmentésén* fáradozzék, milyen gyengéd, bensőséges itt.

Erre következik a Fortinbras-jelenet, amelyben Hamlet a *Hogy vádol engem minden alkalom* kezdetű monológot mondja. Ez a monológ — úgy tetszik — szöges ellentétben áll eddigi gondolatmenetünkkel, mert hiszen, Fortinbras seregének láttán, Hamlet megint vádolni kezdi magát tétlenségéért és szavait így végzi: *Oh, vért kívánj Hát gondolat! vagy értéked silány!*

Miképp oldható meg ez a súlyos ellentmondás? Több kiváló Hamlet-magyarázó, arra támaszkodva, hogy a monológ csupán az 1604-es *kvartókiadásban* van meg, az egész passzust egyszerűen elejti s azt állítja, hogy a *folió-kiadásba* azért nem került bele, mert a darab átdolgozásánál *maga Shakespeare törölte,* mint zavartkeltő, vagy fölösleges részletet. Ennek a véleménynek elfogadása tehát minden baj nélkül átsegít a zökkenőn. De

a szóbanforgó monológ, ha mélyére nézünk, nem is olyan veszedelmes akadály, amilyennek első pillanatra tetszik. A *töprengő*, kétkedő Hamlet, mikor meglátja a *tengernyi hadat*, amely életét *egy üres tojásért* teszi kockára, megdöbben s elgondolkodik: Íme, az embereknek nem is kell *ok* arra, hogy cselekedjenek. *Semmiért* is készek halálba menni. Ez, úgy látszik, az élet általános rendje. A Hekubát sirató színész könnyezett, meghatódott, *álomindulatban*, *egy eszméképen*, de itt még *ilyesmiről* sincs szó. Ez a monológ tehát nem egyszerű ismétlése a második felvonásbeli nagy monológnak. Az új megismerés feltámasztja Hamletben még egyszer a *töprengést:* melyik morál hát az igazi? Az-e, amelyik a bosszút, az ölést, vagy amelyik a lélek életreébresztését vallja kötelességének? De ez az elmélkedés *most*, a «*döntés*» után, már egyáltalán *nem gyakorlati* jelentőségű. Inkább akadémikus, filozófikus jellegű. Hamlet önvádjában még egyszer visszaüt a *mult*. Pillanatnyi *visszhang* az egész, amelyre annál mélyebb *csend* következik.

S most már röviden végezhetünk.

A hajóról megszökött Hamlet felfedezte Claudius tervét s tanulótársait áldozta fel önmaga helyett. Gyorsan, erélyesen, *a hirtelen szenvedély* kitörésével cselekedett megint. A király riadtan veszi Hamlet híradását s a felbőszült Laertest használja fel a visszatérő királyfi elvesztésére. És most jól vigyázzunk: *ki ez a Laertes?* Laertes, akinek atyját Hamlet ölte meg, *tökéletes tipusa a középkori embernek.* Benne eleven erővel él *a vérbosszú kötelező parancsa*, tehát habozás nélkül belemegy Claudius gyilkos tervébe. S hogy Hamlet

később *épp tőle* kapja a halálos döfést, *ez mintegy szimbolikus kifejezése annak: miként áll bosszút a megsértett régi erkölcs az új erkölcsön. Hamlet tragikuma így teljesedik be végzetszerűen.*

De vessünk még egy pillantást a visszatérőre. Hamlet a temetőt járja Horatioval. Ez a jelenet, borongó hangulatával, aláfestése, előkészítése a közelgő katasztrófának. A tragikus kifejlést azonban *kevéssé viszi előbbre.* Mindössze tiszta képét adja Hamlet ernyedt lelkiállapotának, *teljes passzivitásának.* A halál nagy és örök titkai közt botorkál s talál keserű, melancholikus megnyugvást Hamlet filozofáló hajlandósága, amelyet most már a *valóság* alig érdekel. Gyermekkori emlékek rajzanak fel képzeletében, *fejedelmi Caesar* elmulásáról elmélkedik, *de egy szót sem ejt atyjáról, bosszújáról vagy Claudiusról.* Minek is? *Ő már leszámolt mindennel.* Betöltötte hivatását, nincs több dolga s a céltalanság tökéletes átértése ólomsúllyal nehezedik gondolataira. Így éri a heves megrázkódtatás: Ofélia temetése. A leány, akit szeretett, meghalt. A mélyről jövő fájdalom szívébe mar, *hiszen ő szerette Offéliát.* Szerette és mégis szakított vele. Lerázta magáról, sőt bajba döntötte, őrületbe, halálba kergette, Polónius megölésével. Mily szörnyű *most* ez az el nem némítható vád. Az *új* Hamlet a *régire* gondol, aki a bosszú *sürgető* parancsát követve, mind e gyászt szerezte. *Hol van már a régi ember, a bajkeverő?* Csak *emléke* kisért itt, egy virágos koporsó árnyékában. Csak elhibázott, végzetes tetteinek *következménye* maradt meg — kínnak és vádnak — az *új* Hamlet számára. Mi ehhez a fájdalomhoz, ehhez a néma pokolégéshez Laertes fellengő pa-

nasza? Hamlet méltán bőszül fel a kikiáltott nagy szavakra. Beugrik a sírba s birkózni kezd Laertesszel. A hirtelen indulat kitörése csaknem eszét veszi :

Szerettem Ofeliát; negyvenezer
Testvér szerelme, összefogva, nem
Ér az enyimmel. — Mit tennél te érte?

S most ő kezdi halmozni *Ossát Pelionra*, a keserűség mámorától elragadtatva, míg végre kimerülten lihegi : *Na ládd, Ha szájaskodni tudsz, én is tudok!* Aztán lehangoltan, *a királyra ügyet sem vetve*, távozik.

Ezután mondja csak el Horationak az angliai út históriáját : miképp kaparintotta meg a király halált-pecsétlő levelét, miképp írt újat helyette s miképp szabadult meg társaitól. *Egy meggondolatlan Tett néha jól segít, midőn derék Tervünk hanyatlik*, — mondja a rendkívül jellemző szavakat, — *ez tanítson arra: Van egy istenség, aki céljaink formálja végre, bár miképp nagyoltuk.* Később, amikor az új levél lepecsételtetéséről érdeklődik Horatio, így szól : *Hát ebben is segélt az ég!* A sorsban, végzetben, *Gondviselésben* hívő Hamlet, aki *bosszúját az égre bízza*, nem áll-e most már tisztán előttünk?!

Igaz, pár perc multán, Claudiusra gondolva, eltűnődik :

— — — — — — kihányta horgát életemre,
S minő fogással! — nem lélekbe jár,
Hogy megfizessek e karral neki?
S nem kárhozat, hogy az emberiség
E rákfenéje pusztítson tovább?

Rendreszedve és összeadva Claudius gaztetteinek sorát, önkéntelenül felháborodik. De nem tör

ki, csak *elgondolkodik*, némi aggódással: vajjon helyesen cselekedtem-e? Nem kellene-e mégis megölni ezt a fenevadat, aki, lám, már az *én* életem ellen is próbál törni? Hát még ha megtudja, hogy mi történt Angliában két kedvencével. No — majd meglátjuk! Az idő meghoz mindent: *S az ember élte annyi, mint ez: «egy!»*

Hogy az *új* Hamlet lényével nem ellentétes ez a *gondolatvillanás*, amelyben a «vérbosszú» követelményének már nyoma sincs, mutatja az is, hogy — folytatás nélkül marad. Az egész: *Hamlet örök-tépelődő, kétségeskedő lelkének futó megrezzenése.* Következményei nincsenek. Osrick-kal, aki Laertesszel vívandó bajnoki versenyre hívja, már gúnyosan, csipkelődve, a virágos udvaroncstílust kicsúfolva beszél s minden komor gondolata elillan.

Közvetlen a vívás előtt azonban balsejtelem fogja el. Horatio félti s el akarja vele halaszttatni a versenyt, de Hamlet könnyedén elüti a dolgot. Szinte *fatalizmus* szólal meg szavaiban: *Tappot se; dacolunk e baljóslattal: hisz egy veréb se eshetik le a gondviselés (!) akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután; ha nem ezután: úgy most történik. Ám legyen.* Laertest megköveti, aztán összeméri vele tőrét. Fölényben van, mire a király a mérgezett serleget kínálja neki. De Hamlet elhárítja s a mérget a gyanutlan királyné issza ki. Ekkor *talál* Laertes. Most tőrt váltanak s Hamlet is halálos sebet ejt ellenfelén. A királynén közben fog a méregital. Összeroskad. Laertes haldokolva felfedi a mérgezett tőr titkát: *Hamlet odavagy: Nincs a világon szer, mitől kigyógyulj ... A király az ok, Mindenben a király.* Hamlet fölordít: *No,*

méreg hass tehát! — és ledöfi a királyt. Aztán a megmaradt méregitalt önti Claudius szájába:

Ne hát, te gyilkos, vérparázna dán!
Ne, idd ki ezt is: — benne gyöngyszemed? —
Kövesd anyámat.

Hamlet *hirtelen fellángoló indulata* elvégezte azt, amit a szellem parancsa, *hosszas tervezgetések után* sem birt kikényszeríteni belőle. *De vajjon a vérbosszút teljesítette-e? Egy szóval sem hangsúlyozza. Szívében ott a halálos seb, amelyet Claudius csele hasított. Előbb ezt kellett megkapnia, hogy megölje a királyt, a «gyilkost», aki elveszejtette őt. Hamlet tehát nem atyjáért állott itt bosszút. Sőt tragikailag nem is az a fontos: bosszút áll-e vagy sem? — hanem az, hogy ő maga elbukik. Mondhatnám: Claudius megölésével csak a költői igazságszolgáltatás drámát-kikerekítő követelményének tett eleget.*

*

És most azzal végzem, amivel minden kísérletező. Mennyi kérdés maradt még válaszolatlan, mennyi ellentmondás kibékítetlen! Ne áltassuk magunkat: *Hamlet titka a zseni titka.* Kifürkészhetetlen, mint Shakespeare maga. Tragikumának szálait bogozhatjuk, bonthatjuk, a rejtelmes ábra, amelybe a *lángész* minden időkre szóló varázsát szőtte bele, soha egészen fel nem fejthető.

Ki ő hát mégis?

Ha úgy tetszik: szimbolum. Pozitiv jelentésre át nem fordítható jelkép. Melancholikus kifejezője mindama «dolgoknak», amelyekről «bölcselmünk» legföljebb «álmodni képes.»

SZEGET SZEGGEL.

Bemutatta, 1927 március 11-én, a Nemzeti Szinház.

Magyar színpadon most kerül először színre ez a sokat vitatott, kevés vidámsággal hímzett, fanyar vígjáték, amelyet a puritán angolok oly kevéssé kedvelnek s amely a XVIII. század végén a német színpadokon is csak *Schröder* és *Brömel* önkényes, «enyhített» átdolgozásában tudott szóhoz jutni. Harminc esztendő előtt ugyan Párizsban előadták, — ami annál érdekesebb, mert a franciák tudvalevően Shakespeare tökéletesebb alkotásaiért sem lelkesednek túlságosan, — de a *Burgtheater* még vagy tíz évig ezután is elzárkózott bemutatása elől, arra hivatkozva, hogy «problémája eleve kizárja az udvari színpadról».

Shakespeare-bemutató, háromszáz év multán, — mindenképp jelentős irodalmi és színházi esemény. Nálunk különösen, ahol a Shakespeare-kultusz szinte a nemzeti tradiciók sorába tartozik, hiszen az első magyar fordítások a brit költő nevét elválaszthatatlanul összefűzték Vörösmartyéval, Petőfiével és Aranyéval; darabjainak háromnegyedrésze pedig hosszú évtizedek óta állandóan műsoron van s a Nemzeti Színház klasszikus repertoirejának gerincét alkotja. Érthető hát a komoly érdeklődés a legújabb Shakespeare-premiére iránt,

még akkor is, ha nem hibátlan remekműről, csupán a *Measuere for Measure*-ról van szó, amelynek külön tehertétele *Greguss* Ágost homályos, helyenként érthetetlen, nehézkes fordítása. (Mellesleg: igazán nem tudom, mivel szolgált rá a bálványozó tiszteletre ez a «nagy» esztétikus, aki Petőfit épp úgy nem értette meg, mint ahogy félreértette Shakespearet s akinek főműve, *A szépészet alapvonalai*, a korabeli német spekulativ esztétika felhigításában merül ki, alig éreztetve az eredetiség csipetnyi savát.)

A *Szeget szeggel* a legellentétesebb motivumokból összerött, talán a legvaskosabb és legegyenetlenebb Shakespeare-darab, amelynek néhány kimagasló részlete vall csak a zseni szerencsés ihletére. Gyászszövetből szabott farsangi jelmez. Kínosan mulatságos, inkább groteszk, mint vidám. Még szatirikus vonatkozásaiból is hiányzik a szikrázó elmésség, a pajkosan csúfolódó kedély elevensége, az isteni humornak az a könnyed, megvesztegető gráciája, színes és incselgő varázsa, amely a költő «első korszakának» vígjátékait aranyfonalakkal szövi át. A mai olvasó megérti *Coleridge* lesújtó ítéletét, amely szerint «a darab komikus helyei idétlenek, tragikus helyei szörnyűk». A költő «dícséretét» fürkésző újabb német magyarázókkal szemben kénytelen igazat adni *Hazlitt*-nek, aki elismerve az «oroszlánkörmök» nyomát, úgy találta, hogy «eredendő hiba rejlik a *tárgy* természetében». De talán *Brandes* kritikája találja legpontosabban fején a szöget, amikor azt mondja: az egész darab anyaga, szelleme és stílusa *középkori*. Igen, a *Szeget szeggel* «barbár» mű. Kifejezésbeli érdességei, parasztian furfangos

fordulatai s pszichológiai következetlenségei mögött hiába lobban fel időről-időre a lángész világító tüze: a törések annál sötétebben komorlanak elő, az ősi eredet, a középkori olasz novella primitivségére árulkodva. De míg *Cinthio* könyvében — ahonnan Shakespeare vígjátékának meséjét vette — maga a novella *stílusos*, mert a tragikus témát tragikus feldolgozásban adja, Shakespearenél a durva tréfákat csiráztató tragikai mag mindenáron vidám hatás keltésére törekszik s végül melodramatikus fináléba lágyul. *Tragédiaanyag vígjátékkköntösben, — a belsőnek* és *külsőnek* ez a kibékíthetetlen ellentéte *stilustalanságot* eredményez, még Shakespeare mindenható tolla alatt is.

Ha a *Szeget szeggel* a költő fiatalkori műve lenne, vagy utolsóként állana darabjai sorában, a kiforratlanság, illetve hanyatlás jeleit olvashatnánk ki belőle. De hogyan értsük meg fogyatkozásait, mikor keletkezésének dátuma szinte egybeesik a fejlődés csúcsával?! Shakespeare ezt a vígjátékot 1604-ben írta, tehát közvetlenül a *Hamlet* után és az *Othello* előtt. A századfordulóval kezdődött nála a «nagy tragédiák» korszaka. Az 1600-tól 1608-ig terjedő esztendőket *Julius Cæsar, Hamlet, Othello, Lear király, Macbeth, Antonius* és *Cleopatra*, végül *Coriolanus* születése teszi örökre emlékezetessé. Vérgőzös, viharfelleges évek, amelyeknek tragikus borúját csupán az említett helyen deríti fel két sápadt sugár, két kényszeredetten «vidám» intermezzo, egymás nyomában: a *Szeget szeggel* és a *Troilus és Cressida*. Mindkettő anyagszerűtlen, szokatlanul szeplős alkotás, inkább nevében, mint lényegében vígjáték. Hol vannak ezek a *Vízkereszt* biztos, friss lendületétől, szívből kacagó

áprilisi kedvétől, játékos kergetőzésétől, buggyanó életörömétől? A bevégzett századdal mintha örökre elhallgatott volna Shakespeare fiatalságának gondtalan, könnyelmű nevetése. Az az utánozhatatlan nevetés, amelyről Meredith jellemzőn irta, hogy olyan széles, mint tízezer szarvasmarha a legelőn. A késő alkonyat enyhe óráin — a *Cymbelineben*, *Téli regében* és *Viharban* — az öregedő költő már csak mosolyog. Bölcsen, megbékélten, fölényesen. A tragédiák sorát megszakító intermezzoban megpróbálta erőltetni a kacajt. Hiába. Nem ment. A nyolc évet egységbefogó tragikus érzés oly mélyen ivódott lelkébe, hogy közben elfeledte a nevetést s hangja sírásba csuklott akkor is, mikor — megrendelésre, szükségből, vagy változatosságot sóvárgó szeszélyből? — mókázni, csipkelődni, mulattatni akart. Kocintásra emelt poharában ordasbor savanyodik, amely karcolja a torkot. Belül, a «hamleti» kedélyben tovább sűrűsödnek a sötét szenvedélyek s *Othello*, *Macbeth*, *Lear király* előrevetett óriásárnyai ránehezednek a jókedvet mimelő, tarka játék bohócaira. *Shakespeare vígjátékot kereső keze akaratlan is tragikus témára tévedt az olasz novellafüzér lapozgatása közben*, de mert szándéka *a humor kikényszerítése* volt, nem bocsátotta el, hanem fogcsikorgatva igyekezett *vidámmá* formálni az engedetlen, makacs matériát. Ennek a furcsa erőfeszítésnek vackor-ízű gyümölcse a *Szeget szeggel*. Vad-vígjáték, amelyben szinte *csak a tragikus részek sikerültek*. A humor oltóága nem tudta megéreztetni benne zamatot adó erejét.

De talán mindennél többet mond a forrás: Giambattista Giraldi *(Cinthio)* elbeszélése, amely

a XVI. század derekán jelent meg a *Hecatommithi* néven ismert gyüjteményben. Ez a novella Miksa császárról szól, aki Innsbruck kormányzását Juriste-re bízza. Juriste halálra ítél egy Vico nevű fiatal nemest, csábításért. Vico húga, a szép Epitia fölkeresi a kormányzót s arra kéri: kegyelmezzen meg bátyjának. Juristét a leány szépsége teljesen elbűvöli, harmadnap mulva pedig, mikor Epitia megismétli könyörgését, kegyelmet igér, ha a leány vele tölti az éjszakát. Vico retteg a haláltól s ráveszi húgát: teljesítse a kormányzó kívánságát. Epitia feláldozza magát bátyjáért, akit azonban Juriste már kivégeztetett s a börtönőrrel átadatja a meggyalázott szűznek lenyakazott bátyja fejét. Epitia ekkor a császárhoz megy panaszra. Miksa császár tüstént parancsot ád Juristenek, hogy vegye nőül a galádul megejtett leányt, majd az esküvő után ki akarja végeztetni a kegyetlen kormányzót. Ám Epitia most a császár lábai elé borul s kikönyörgi tőle férjének — bátyja gyilkosának — életét.

Ebből a novellából 1575-ben George *Whetstone* színdarabot írt, *Promos és Cassandra* címmel, a neveken kívül alig változtatva valamit Cinthio véres történetén. Mindössze azzal igyekezett tompítani a tragikus mese élét, hogy a kormányzó nem fejezteti le a fiatal nemest, hanem egy kivégzett rabló fejét adatja át a leánynak. Bennünket azért is érdekelhet ez a különben közepes darab, mert benne Miksa császár helyett *Corvinus, Magyarország és Csehország királya* szerepel, a történet színhelye pedig *Julia* városa, vagyis — Gyulafehérvár. Shakespeare minden jel szerint épp úgy merített Whetstone drámájából, mint Cinthio

novellájából. Legalább erre vall a *Szeget szeggel* első felvonásában a második jelenet kezdete, ahol a következő sorokat találjuk :

Lucio: Ha a herceg, meg a többi herceg ki nem egyez *a magyar királlyal*, hát akkor valamennyi herceg nekiesik a királynak.

Urfi: Az ég bocsássa ránk békéjét, de *ne a magyar király békéjét.*

A színtér itt — *Bécs.* S nem érdektelen az sem, hogy Shakespeare-nél azt a rablót, akinek fejét elküldik a helytartóhoz — *Ragozin*-nak hívják. A Rákóczi név persze ép úgy fatális véletlen itt, akár a *Windsori víg asszonyokban* Pistol ismert mondása : *O base Hungarican wight!* — amelynek magyarázata körül egész kis irodalom támadt. Egy magyar kommentátor szerint *Lucio* és az *Urfi* beszélgetése Rudolf császárnak a bécsi béke megszegésére irányuló törekvéseit aposztrofálja. S mert a bécsi béke dátuma 1606, a *Szeget szeggel* keletkezéseé meg 1604, valószínű, hogy Shakespeare ezt a passzust csak pár évvel később toldotta be darabjába.

Mindeme magyar vonatkozások azt bizonyítják, hogy a költő ismerte s hasznát is vette Whetstone darabjának, hiszen a kicserélt halott-fej motivumát is innen vette át. Csakhogy lángesze sugallatát követve megtoldotta még egy cserével : az éj leple alatt nála nem a halálraítélt ifjú húga, hanem a régebben hűtlenül elhagyott jegyes adja oda magát a bűnös helytartónak. Ez a fordulat egyszerre *vígjátékivá* hangolja a tragikai helyzetet. Hogy a *Szeget szeggel* mégsem formálódott át *minden ízében* vígjátékká, annak okát föntebb próbáltam megvilágítani. Ám azt hiszem, a költő akkori,

komor kedélyhangulatán s a tragikus téma alkalmatlanságán túl, nem csekély része van ebben Shakespeare amaz ismert költői tulajdonságának is, amely rokon Arany János «epikai hitelhez» való ragaszkodásával. Shakespeare, bár sokszor önkényesen bánt el a készen kapott mesével, még többször megtartotta a neki tetsző részleteket, sőt olykor a teljes alapvázat is. Itt épp az utóbbi történt: egyszerűen kibővítette a kész szerkezetet, húst és izmokat rakott a csontvázra. De az egész munkát valahogy sebtében végezte. Talán sietnie kellett, az alkalom sürgette s igazi kedvet sem érzett a részletes kidolgozáshoz, — ki döntheti el ma már?

Cinthio novellájának s *Whetstone* melodrámájának meséje Shakespearenél így kerekedik «tragikokomiko-hisztoriko-játékká» a *Szeget szeggel* történetében: Bécs hercege, Vincentio, észreveszi, hogy városának erkölcsei túlságosan megromlottak. A törvény «megrozsdásodott» a hosszú használatlanságban, pedig most már itt az ideje, hogy újra érvényt szerezzenek neki. Ő maga azonban, tartva a nép zúgolódásától, nem akarja vállalni az ódiumot s kitér a kellemetlen feladat személyes végrehajtása elől. Azzal az ürüggyel, hogy külföldre kell utaznia, Angelo nevű helytartóját teljhatalommal ruházza fel, rábízva a régi, szigorú törvény feltámasztását. Angelót törvénytisztelő, puritán erkölcsű embernek tartja, bár tudja róla, hogy pár év előtt eltaszította magától váratlanul elszegényedett jegyesét, Mariannát s hogy tettét szépítse, gonosz hírét költötte az elhagyott leánynak. Most mégis próbára akarja tenni: miképp fog élni a rábízott hatalommal? (Ezt az ellent-

mondást el kell fogadnunk, mint *postulátumot*, mert e nélkül nincs darab. Olyan ki nem kezdhető «feltételről» van itt szó, akár a *Lear király* kezdetén Cordélia szűkszavú makacssága, vagy *Hamletben* a meggyilkolt király szellemjelenése.) Vincentio azonban nyilván arra is kíváncsi: mit beszélnek róla a háta mögött, milyen véleményük van a polgároknak fejedelmükről? Ezért álruhát ölt és otthon marad. Barátcsuhába búvik, hogy éber figyelemmel kísérhesse a lezajló eseményeket, amelyek nem is késnek. Angelo komolyan veszi a kapott parancsot: leromboltatja Bécs külvárosának nyilvános házait, üldözi és befogatja a kerítőket, majd halálra ítél egy fiatal nemest, Claudiót, akinek az a bűne, hogy «birtokba vette jegyese ágyát — a kihirdetés külformasága előtt». Claudio zárdába készülő húga, a szép Izabella, értesülve bátyja szerencsétlenségéről, fölkeresi Angelót s eleinte meglehetős hidegen, később egyre szenvedélyesebben ostromolja kegyelemért. A helytartó elutasítja, de Izabella szépsége és elevenre tapintó érvelése mégis megingatja biztonságát. Egy napi haladékot ad s újra magához rendeli a könyörgő leányt. Feltámadó szerelme tragikus harcot vív lelkében a kötelességgel, ám lelkiismeretének szava végül is elnémul a forró, lihegő vallomás kitörésében: «Értsd meg világosan — szeretlek!» Izabella rögtön visszavág s a darab tendenciája — *Szeget szeggel* — itt világlik ki először, ebben a válaszban: «Bátyám szerette Júliát s ezért, úgy mondod, meg kell halnia!» A különös csak az, hogy Angelónak egész lelki vivódása alatt, pillanatra sem jut eszébe régi botlása, amelyet Mariannával szemben követett el.

Freud ugyan meg tudta volna ezt magyarázni, de *hiányokat* talán mégis túlzás lenne freudizmussal indokolni — Shakespearenél.

Izabella felháborodva utasítja vissza a helytartó szerelmi vallomását. Angelót azonban teljesen elkapja föllobbant szenvedélye s kijelenti, hogy ha Izabella ma éjszaka nem lesz az övé, bátyját reggelre kivégezteti. Ellenkező esetben Claudiónak megkegyelmez. Ezen a ponton nemcsak Angelo válik előttünk visszataszítóvá, olyan szörnyeteggé, aki végkép eljátssza a megbocsátáshoz való jogát, hanem maga a *dilemma* is, amelybe Izabella kerül, szinte tűrhetetlen lesz. Mert akárhogy választ: a «megoldás» csak tragikus lehet. Ha bátyja elfogadja ezt az áldozatot, ő válik ellenszenvessé gyávasága miatt; ha Izabella nem hozza meg az áldozatot, aszketikus ridegsége a szeretetlenség, kőszívűség gyanujába keveri szemünkben. S csakugyan, a költő nem kiméli Izabella érintetlen, szűzi fehérségét némi iróniától, mikor a börtönjelenetben — ahol a leány keményen, majdnem durván tagadja meg halálfélelemtől lesujtott bátyja ama kérését, hogy hajadonkoszorújának széttépése árán mentse meg őt a szörnyű haláltól — ezeket a puritánul hazug szavakat adja szájába: «Bátyánál többet ér a szüzesség pártája.» Walter *Raleigh* finom érzékkel jegyzi meg idevágóan, hogy Izabella korántsem az a «gonoszság sötét poklából kiemelkedő, vakító fehérségű szent», akinek sokan vélik, «ez a kép elég jó karácsonyi levelezőlap, de nem Shakespeare portréja».

Izabella tehát megveti bátyját gyávaságáért s hallani sem akar becsülete feláldozásáról. A tra-

gikus konfliktus itt éri el tetőfokát. *Külső* beavatkozás nélkül ezt a nagyszerűen felépített, *zárt* bonyodalmat nem lehetne «jó» végbe hangoltan feloldani. Most lép hát akcióba az álruhás herceg, akinek *állandó jelenléte* már a darab kezdete óta mintegy *biztosítéka* volt a vígjátéki kibontakozásnak, annak a megnyugtató érzésnek, hogy bármilyen komolyra forduljon is a játék, igazi baj nem történhetik. *A tragédia itt hirtelen töréssel vígjátékba csap át* s ettől kezdve *a cselszövények* ravasz labirintusába bogozódnak az eddig egyenesen vezetett, feszülő meseszálak. Vincentio, a jó intrikus, mesterkélten szövi tovább a játékot. Nem csap le a magáról megfeledkezett helytartóra, hanem — *Szeget szeggel* — kijátssza rendelkezéseit. Váratlan *inverzióval* leleplezi előttünk Angelo régi bűnét, amelyről idáig semmit sem tudtunk s Izabella helyett Mariannát küldi Angelóhoz, az éjszakai pásztorórára. Mikor pedig a helytartó, megijedve aljas tettének várható következményeitől, eleve elrendeli Claudio lefejezését, a barátcsuhás herceg ráveszi a börtönőrt, hogy ne engedelmeskedjék a parancsnak, hanem egy éppen elhalálozott, Ragozin nevű fogoly levágott fejét küldje el a helytartóhoz. De az egészen novellába illő, valószínűtlen játék csak ezután következik. Vincentio levélben tudatja Angelóval megérkezését s kirendeli a város kapuja elé, hogy ott várjon rá, kihirdetve a nép közt: akinek valami panasza van, nyiltan előállhat vele. A fogadáskor aztán Izabella, aki azt hiszi, hogy bátyját a helytartó valóban megölette, a herceg előtt bevádolja a «becsületrontó gyilkost». Angelo mindent tagad s mikor Marianna is ellene vall, a nőket őrülteknek

nyilvánítja, egyben a «felbujtó barát» elővezetését sürgeti. A herceg rábízza a komplikált ügy kiderítését és távozik. Csakhamar visszatér azonban, mint barát. Angelo most rátámad s már börtönbe akarja vitetni, de a herceg leleplezi magát. A helytartó térdre esik, beismeri bűneit s arra kéri, küldje halálba minél előbb.

A herceg ekkor — *Szeget szeggel* — előhivatja a kivégzettnek hitt Claudiót, Angelónak pedig megbocsát, hiszen bár szándéka gonosz volt, nem tett kárt senkiben. Ellenben elvéteti vele Mariannát, hasonlókép «büntetve» a szájas, léha Luciót, akinek viszont régi, csalfa szeretőjét kell feleségül vennie, ami fölér «a korbáccsal és kötéllel». Persze Claudio is megkapja Juliáját, míg a szép és erényes Izabella a herceg felesége lesz. A kegyelem általános, mindenkire kiterjed s a könnyű játék tréfás fináléja most egyszerre *a legmagasabb erkölcs* régióiba emelkedik: a mindent megbocsátó irgalom, a hibákat megértő *szeretet*, a tévedések fölött őrködő *jóság* diadalmas kihangzásában. Ez szép, felemelő, szinte ünnepélyes, ha újra érezzük is a kontrasztot, amely *az ellentétes elemek* összepréseléséből keletkezik, mert hiszen a költő itt a legkereszténybb erény fenségét öltözteti a komédia olcsó bohócruhájába, éppúgy, mint ahogy előbb a tragikus anyagra igyekezett csörgősipkát húzni.

Hogy a *Szeget szeggel* erkölcsös darab-e vagy sem, — affelől ma már aligha lehet vita. *Sikamlós matériának ennél morálisabb beállítása el sem képzelhető*, már pedig etikai szempontból ugyanúgy a *hogyan* és nem a *mi* a fontos, akár esztétikai megitéléseknél. Coleridge, Swinburne, Oechel-

hauser erkölcsi megbotránkozása csupán abból az optikai csalódásból származhatott, amelyet a két kérdés felcserélése, összetévesztése, szét nem választása okozott. Shakespeare nem puritán, annyi bizonyos, de a *lényeget* illetően mindig a legemelkedettebb morális felfogás megszólaltatója. Akár tragikus szemlélet, akár humor lendíti költészete szárnyait, az erkölcsi magasság, amelyben lebeg: kristálytiszta. S ebből a magasságból nem a nyárspolgári ellenszenv, hanem a krisztusi rokonszenv gesztusával öleli magához még az eltévelyedetteket is. Megbocsátást hirdet bosszú helyett, a bölcsek jóságával, hiszen, ahogy *Lear királyban* vallja, ilyen felülről szemlélve, már «senki sem bűnös, ha mondom, senki». Itt sem ítélkezik hát Angelo fölött zordon, vagy túlzott szigorral. Izabella megbocsátó nemessége kikönyörgi a gyilkosnak hitt zsarnok életét. Amint azonban a szép hölgy szavai előbb «*a nagyság határaira*» figyelmeztették a földi nagyságot, úgy most azzal a tanulsággal is szolgálnak mindnyájunk számára, hogy «bármilyen kicsinynek látszik minden emberi dolog magasabb szempontból nézve, *még sincs az életben semmi nevetséges*».

Shakespeare nem sokat törődött a «műfajtisztaság» követelményeivel. Tragédiáit komikus elemekkel szőtte át, viszont vígjátékaiba tragikai motivumokat illesztett, legtöbbször két-három egybeolvasztott mese hangulatának engedelmeskedve. A *Szeget szeggel* mégis, mintha nélkülözné az elemek keverésében azt a kiegyensúlyozottságot, amelynek Shakespeare olyan csodálatos mestere például a *Velencei kalmárban*. Érdekes, hogy ezúttal az expoziciót is szétnyujtotta az

egész első felvonáson, holott máskor tömören, pár szóval el szokta intézni a darab kezdő-jelenetében. Ez, valamint a figurák pszichológiai törése s a történetet új fordulathoz segítő, sűrű inverzió, talán nem egészen önkényesen vezet ahhoz a feltevéshez, hogy Shakespearenek nem volt elég ideje a *Szeget szeggel* tökéletes kidolgozásához. Fontos «végső simítások» hiányoznak róla, — szabad ezt bevallanunk, a költő nagyságának legkisebb csorbítása nélkül.

A kétszeres cserebere, a leánnyal és a levágott fejjel, amelynek bonyodalmait intrikus módra egyre ő maga kacskaringózza : inkább mesterkélt, mint vidám. Aminthogy egyáltalán nem vidámak korábbi vígjátékfiguráinak megismételt, halvány utánzatai sem. Hol marad Galagonya mögött Könyök, Vászon Dorottya mögött Nyüviné? De ami legkirivóbb : a megbocsátó, melodramatikus bevégzés. Claudio áldozatkérése is ellenszenves gyávaság marad. Közben Rémes hóhér bárdja és tőkéje, egy részeg gyilkos szitkozódása, egy kerítőasszony s hozzá méltó szolgájának szószátyárkodása akarja «felvidítani» a gyászos hangulatot. Különös, nagyon különös vígjáték. Érezte ezt nyilván maga a költő is, azért kerekített egyszerre *négy* házasságot a darab végére, hogy mentse ami menthető. Sajnos, a játék nyomasztó hatását ezzel a bőkezű halmozással sem tudta megszüntetni.

Játék? Igen, játék a tűzzel, de egy felgyujtott házban. Valószinűtlen játék, kissé dróton rángatott figurákkal. Néhány szerepből csendül csak ki a költő tiszta hangja, — mint mondottam, ép a tragikus jelenetek során, — hanem ez aztán úgy,

hogy már ezért is érdemes az egészet színpadon megszólaltatni. Stílusa persze ott sem lehet más, *csak játék*. Mennél stilizáltabb, annál elfogadhatóbb.

Vannak, akik azt hiszik, hogy Shakespeare kora «kerekfejű» puritánjainak «erkölcsrendeleteit» akarta kigúnyolni a *Szeget szeggel* csípős történetében, megmutatva: ki miben ítél, abban legtöbbször maga is ludas. Lehet, hogy gondolt erre. Szándéka azonban nem testesült szatirává. Belemagyarázni sok mindent lehet a «viennai herceg» históriájába, ám ne feledjük, hogy Shakespeare elég szókimondó költő. Amit akar, világosan tudtul is adja. A *Szeget szeggel* pedig semmi esetre sem szatira.

Tanulni azonban ma is tanulhatnak belőle mindazok, akiket elfog a — puritán-láz.

HAMLET — FRAKKBAN.

Ruha nem teszi az embert. Sőt a drámai hőst sem. Valami fatális tévedés lehet hát annak a ragályszerűen hódító «modern» ideának mélyén, amely a legendás dán királyfit frakkba bujtatva akarja «közelebbhozni» a mai közönséghez, — ha ugyan nem puszta gimplifogásra menő blöff az egész szenzációs kísérlet.

Londonban és Bécsben tudvalevően már megvalósították a különös tervet. Hamlet mindkét helyen frakkban, Ofélia pedig estélyi ruhában, bubi-frizurásan állott ki a színpadra s a tébolyítóan barbár produkciónak sikere is volt. Főképp a minden újért gyönyörbe ájuló smokkok körében, hogy a divatrevűk művészetén nevelkedett, széplelkű kereskedősegédekről ne is beszéljünk. Most Moissi és frakkja készül Budapestre, a szalonképessé szabott Hamlet szerepével.* Így tehát mi sem nélkülözzük sokáig a háború után aggasztó tempóban fejlődő színpadművészet eme legfrissebb vívmányát. Bizonyos, hogy a látvány lélekemelő lesz s minek tagadjam: magam is izzó kíváncsisággal várom a revelációs pillanatot,

* Moissi budapesti szereplése azóta rég lezajlott s frakkos Hamletje mindenben igazolta a fenti állásfoglalást.

amikor hős Laertes elküldi Hamlethez Rácz Vilmos és Klár Zoltán urakat, majd, minden elavult Clair-kodexet fültövön csapva, markolatig döfi ellenfelének plasztronjába — mérgezett Browningját.

De ne vágjunk elébe a készülő dolgoknak. Maradjunk egyelőre az ideánál, amelynek megszületése körül, ha nem a rosszhiszemű megtévesztés, hát alkalmasint a jóhiszemű tévedés bábáskodott. Próbáljuk megkeresni: honnan, miféle meggondolásból sarjadhatott ki a frakkos Hamlet fantasztikus ötlete? Vajjon nem akadunk-e olyan fonálra, amely a história labirintján keresztül, esetleg éppen magához a «zseniális szörnyeteghez», Shakespearehez vezet?

Mindenki tudja, hogy a renesszánsz- és a korai barokk-színpadon, a történelmi drámák hősei nem viseltek történelmi kosztümöt. Julius Caesar, Athéni Timon, Coriolan vagy Antonius, tóga helyett buggyosujjú zubbonyban, recés gallérban, tollas kalapban és reteknadrágban, vagyis *Shakespeare-korabeli* ruhában ágáltak a Globe-színház deszkáin, mint ahogy az olasz renesszánsz festői is *korukbeli* viseletben ábrázolták az ó- és újszövetség szent alakjait. A renesszánsz embere ezen cseppet sem ütközött meg. Sőt. Egészen természetesnek találta, hogy Hamlet, a dán, aki ködös, ősi időkbe visszanyúló mondáknak félig históriai, félig elképzelt hőse volt, szintén *a jelen* divatjának hódol. Naiv történelemszemlélete nem érezte az elmult korok távolságát s a különböző stílusok lezártságát. Eszébe sem jutott anakronizmust kiabálni azért, mert például Julius Caesar házában óraütéssel mérik az időt.

Már most: ha Shakespeare kora renesszánsz, illetve barokk-kosztümbe öltöztette Hamletet, miért ne húzhatna rá frakkot a mai kor ízlése? Hiszen az «újítás» ez esetben tulajdonképpen visszatérés a tradicióhoz, a hamisítatlan shakespearei felfogáshoz, a stílszerűen továbbfejlesztett, eredeti korszellemhez? Mégse olyan ostobaság hát Hamletet frakkban szerepeltetni a huszadik század színpadán, mint amilyennek első pillanatra tetszik...

Nyilvánvaló, hogy az idea «gyökere» itt van. Csakhogy — itt van tévedése is. Mert igaz ugyan, hogy Hamlet «modern» ruháját nem érezte illúziórontónak, stílustalannak Shakespeare kora, de *ennek a «nem érzésnek» mélységes lélektani oka, soha többé vissza nem hozható, sajátos, benső adottsága volt, amely magának a renesszánsznak lényegéhez tartozik.* Mi a renesszánsz lényege? Nem Amerika felfedezése, még csak nem is a reformáció megszületése, hanem *a klasszikus görög-latin világ feltámadása,* vagyis *a mult teljes és tökéletes feloldadása a jelenben.* A renesszánsz embere tehát nem ismert a maga korán *kívül* álló kort. Mult és jelen közt nem vont választó határvonalat. Minden kort és stílust *önmagában* egyesített, sajátjának érzett és vallott. Innen van, hogy Shakespeare görög vagy latin hősei *színtiszta angol renesszánsz-karakterek.* Észjárásuk, műveltségük, erkölcsük, külső és belső fiziognómiájuk nem a klasszikus ókoré, hanem a fordulóhoz érkezett tizenhatodik századé. A renesszánsz «naiv» történelemszemléletének ez a titka, de egyben jelentősége is. Ez az, amit újra életrekelteni nem lehet többé soha. Frakkos Hamlettel legkevésbbé.

Gondoljuk csak el : mi már *túl* vagyunk Winckelmannon, *túl* Schilleren, aki a Wallenstein-trilogiában *más* történelemszemléletre, *korhűségre* tanított. Mi már ismerjük az anakronizmus szó igazi, megkötő jelentését. Mi már látjuk azt, amit a Globe-színház nézői még nem láttak, hogy Shakespeare római hősei renesszánsz nagyurak, — de ami a legfontosabb : *mi már ezeket a shakespearei renesszánsz-figurákat is a magunk korán kívül, históriai távlatból szemléljük, mint egy elmult kor, egy elmult stílus reprezentánsait.* Előttünk tehát Hamlet mindenképp megjelenhetik, — ősi dán viseletben, korhű renesszánsz-barokk kosztümben, vagy fantasztikus, mesékbe illő, stilizált öltözetben, — csak éppen frakkban nem. Mert a frakk, szmoking vagy pizsáma : *a ma.* Hamlet története pedig : *a tegnap.*

Hamlet lelki, erkölcsi felépítettsége, tragikuma és nyelve — ez a barokk-díszekkel terhelt, túlzsúfolt, shakespearei nyelv — *stílustörés* nélkül nem emelhető ki saját korából, vagy legalább is *a multból.* Gondoljunk csak arra, hogy a dán királyfi komolyan hisz a szellemjelenésben (csakúgy, mint a költő alig kételkedő kora), hogy lelkiismereti kérdésnek érzi a középkori vérbosszú parancsát (hiszen éppen az teljesíti ki tragikumát, hogy ennek a parancsnak nem tud megfelelni), hogy nem csupán kosztümjéhez, hanem egész *lelki habitusához* elengedhetetlenül hozzátartozik *a kard,* amelynek markolata után, adott pillanatban úgy kap (szellemjelenés, az imádkozó király, Polonius megölése, párviadal stb.) olyan természetes, *magától értetődő* mozdulattal, ahogy, teszem, a mai ember emeli szeme elé a csuklójára erősített

karkötőórát. Ezt a *belső* Hamletet tehát nem lehet kibujtatni a bőréből, nem lehet megfosztani történetének, cselekedeteinek, akaratmegnyilvánulásainak *külsőségeitől* sem — a komikum veszedelme nélkül. A frakkos Hamlet, akinek oldalán nem függhet ott a kard, csak kínosan mesterkélt trükkökkel, *a véletlen* közrejátszásának illúzióját keltve juthat a kritikus percben fegyverhez, holott nála nem *véletlen* semmi, hanem *drámai szükségszerűség*.

Már szinte úgy érzem, szélmalommal csatázok, mikor komoly érveket szegezek szembe azzal a Hamlettel, akinek frakkja és ingmellpáncélja legfeljebb az angol szabóság és a középeurópai puceráj-ipar diadalát hirdeti, a költészet és művészet minden igénye nélkül. De egy komolyra forduló kérdés még mindig felvetődik. Mi az oka, hogy Shakespeare annyi hőse közül, éppen Hamletre esett a frakk-ötlet kitermelőjének választása? Miért nem Macbeth, Lear vagy Romeo a kiszemelt áldozat? A választás nem véletlen. Hamlet, bár hús-vér renesszánsz-ember, lelkének sokrétűségével, ki nem békített ellentéteivel, tépelődéseivel és kételyeivel mintegy *őse*, *első típusa a modern intellektusnak*. Ezen a ponton tehát valóban van kapcsolata a mai modernséggel. Ám éppen a helyes megérzés síklott félre a ruhával «modernizáló» kivitelben, amely ilyenformán alig lehet több érdekes színészi produkciónál. El tudom képzelni, hogy egy kiváló színész, például Moissi, a frakkos Hamlet szerepében valami egészen új ábrázolás lehetőségét sejti, keresi, sőt meg is találja. Ez a lehetőség azonban, — mert *külső adottságokból* s nem magából *a drámából* következik, — nem hozhat *értékes*, csupán *érdekes* eredményeket.

A drámától függetlenül nincs igazi emberábrázolás.

Hamlet frakkban: épp olyan messze esik a valódi modernségtől, mint magától Shakespearetől. Vagyis a költészettől és művészettől, amelynek minden korra érvénye, örökegy és változatlan belső törvénye — a *stílus*.

SZÍNDARABOK MARGÓJÁRA.

Gondoltál már arra, hogy a könyvek margója neked készült?! Az a keskeny, fehér sáv, amely a szedés tükrét elválasztja a papir szélétől, ürességében rád vár, hogy kirajzold rá olvasás közben felvetődő gondolataidat, képeidet, álmaidat, ellentmondásaidat. Az iró udvarias: helyet hagy számodra, hogy beszélgethess vele. Ha akarod, mindjárt ceruzával a kézben kísérheted sorait; ha lusta vagy hozzá, képzeletben is megteheted. Hogy betöltsd a margó ürességét, csak tőled függ, akár így, akár úgy.

I. *Bánk bán.*

Valamelyik éjjel *Bánk bánnak* azt a kiadását forgattam, amelyet *Arany* János rótt tele széljegyzetekkel. A szalontai nótárius Röntgen-szemű olvasója volt a kecskeméti főfiskálisnak. Látóbb, mint *Gyulai* Pál, aki egész könyvet írt Katonáról és Bánkjáról. Csodálatos, hogy az ízig-vérig epikus költő mennyivel mélyebben tudott behatolni drámai művek lényegébe, mint az élesszemű, pedáns kritikus. Nemcsak a *Bánk bán* rejtett, sokszor homályos, csaknem érthetetlen szövevényeit világította át egy-egy kurta mondattal, hanem kongeniális társa tudott lenni a nagy

«lándsarázónak» is — Shakespeare-fordításaiban. Shakespeare barokkdíszes, drámaian lüktető nyelvét az eredetinek erejével tolmácsolta. Katona nagyszerű tragédiájában is ő látta meg először a drámaiság ifjú «vérének gőzét», biztos kézzel mutatva rá a tragédia egyetlen retorikus helyére, erre a helyzethez nem illő, dagályos négy sorra, amellyel Bánk Melinda sikolyára felel:

Mint vándor a hófuvásokban, úgy
Lelkem ingadoz határtalan
Kétség között s eszem egy nagy óceánban
Lebeg, veszejtve minden csillagot.

Gyulai ezt a kifogást már csak Aranytól vette át. Bár átvette volna a többit is. Arany, csonkán maradt Bánk bán-tanulmányában és margójegyzeteiben, egyáltalán nem kritikátlan hódolója Katonának. Ellenkezőleg. Nagyon is őszintén rámutat a darab hiányosságaira, ellentmondásaira, szerkezetbeli és karakterhibáira. Nyilván, mert jól tudta, hogy egy remekműnek igazi értékelése nemcsak dícséretből áll. Örök kár, hogy tanulmánya csonkán maradt s hogy később Gyulait az adott helyzet Katona egyoldalú, elfogult magasztalására szorította. Gyulai tudvalevően 1860-ban írta meg Bánk bán-essayjét, akadémiai székfoglalóul, olyan időben, amikor a közönség előtt már sikert aratott tragédiát a hivatalos irodalommal kellett elismertetnie. Arany a maga tanulmányát 1858-ban éppen azért hagyta abba, mert megtudta, hogy Gyulai is hasonló munkán dolgozik. A töredéket rendelkezésére bocsátotta Gyulainak, aki azonban csak keveset használt fel belőle saját dolgozatához.

Így Katona tragédiájának igazi kritikai méltatása nem készült el akkor. De nem készült el máig sem. Pedig a *Bánk bán* megérdemelné, hogy végre elkövetkezzék reviziója s újraértékelő, elfogulatlan kéz mérje föl erényeit és hibáit. A remekmű ezzel semmit sem veszítene nagyságából, inkább mi lennénk gazdagabbak egy hatalmas magyar érték igaz ismeretével.

A *Bánk bán* elhibázott remekmű. Nem tökéletes alkotás, mégis remekművé, nekünk legnagyobb drámánkká avatja cselekményének, alakjainak, helyzeteinek színpadra termettsége, dikciójának abszolut drámaisága, költői heve és plaszticitása, karaktereinek akcióban megnyilatkozó, benső fejlődése. Remekmű, bár árnyfoltjai is a zseni arányait mutatják.

Nem tudom, nem Vörösmartynak volt-e igaza, mindjárt a kettős cselekmény vádjában, amelyet Gyulai olyan gondosan igyekszik retusálni. Petur összeesküvése az egész második felvonást kitölti. Drámailag tehát azt kívánta volna ez az összeesküvés, hogy végül maga a Nagyúr álljon élére. Hiszen ő mondja :

> Hogy Bánk leüljön e setét szövetség
> Gyász-asztalához, *ahhoz nem csekélyebb,*
> *Mint bánki sértődés kívántatik.*

Nos a «bánki sértődés» bekövetkezik s Bánk mégse vet ügyet többet az összeesküvőkre. Azoknak szerepe a dráma kifejlésére nézve már csaknem közömbös marad. Bánk egyedül gyilkol, mint sértett férj s nem mint lázadó. A dolgok ilyetén való menetét magyarázni ugyan lehet, ám minden magyarázat csak azt bizonyítja, hogy

a dráma vonala itt nem tiszta, nem töretlenül célba futó. S aztán, ott van Gertrudis szerepének tagadhatatlan homályossága. Bűnös a meráni asszony, vagy nem? Gyulai és Arany hosszan magyaráznak, végül oda konkludálnak, hogy — nem. Megöletésében éppen ezen a ponton látják Bánk tragikus bukásának csiráját. Katona azonban bűnösnek tünteti fel előttünk Gertrudist a darab első felében s csak az ötödik felvonás apoteozisében mossa tisztára a gyanútól. Valljuk be: nem sok sikerrel. Gertrudis, a «kerítő», meggyőzőbb volt, hogysem fel tudnánk menteni. Ha viszont mégis elfogadjuk ártatlannak: Bánk bán csupán egy fatális tévedésnek lett áldozata.

Egész tragikuma annyi lenne hát, hogy *más* szívbe szúrta tőrét, mint ahova kellett volna? Beöthy tragikum-elméletének, amely az «erkölcsi világrend» megsértését és helyreállítását vallja, ez ugyan megfelelne, de a mai ember felfogásának már aligha. Péterfy metsző tragikum-kritikája óta másképp látjuk a tragikus hős «bűnhődését». És végül, akár ártatlan, akár bűnös a királyné: hol van karakterében az a *benső* motivum, amely a kerítő-játékra *szükségszerűen* hajtja?

Lillo György angol drámaíró, aki száz évvel Katona előtt, *Elmerick, vagy az igazság győzedelme* címen, szintén földolgozta Bánk bán történetét, úgy állítja be a királynét, mint aki nem szereti férjét, titkon Elmerickért *(Bánk)* lángol s azért segíti elő öccse aljas célját, hogy ha Isména *(Melinda)* hűtlen lenne férjéhez s ez elfordulna tőle, ő nyerhesse meg szerelmét. Ez a motiválás tagadhatatlanul drámaibb, mint Katonáé, aki

Gertrudis könnyelműen elkezdett csábítási játékát ezzel indokolja :

> Megérni kellene, hogy reám mutatva
> Susogni hallanám : *ni itt megyen*
> *Gertrud, az öccse kinek kontár vala*
> *Melinda elszédítésében* —

Hát csak ennyi az egész, a gúnytól való félelem?! Már akkor Arany magyarázata finomabb és mélyebb. E szerint Ottó első kudarca után Gertrudis fél Bánk bántól, akinek a léhűtő herceg szemérmetlen ajánlatát bizonyára el fogja panaszolni Melinda. Ezért kívánja a királyné a csábítás folytatását, mert ha Melinda bűnös lesz, majd hallgatni fog. Meggyőző és szellemes motiválás. Kár, hogy mint sok egyéb szál, ez is szinte láthatatlanul vész el a tragédia tömött szövetében.

Mennyi inverzió bujkál ebben a szerkezetben! Az összeesküvés további részleteit, Izidora bezáratását, Petur elestét stb. mind hátravetve, jóval megtörténésük után tudjuk meg. Az ötödik felvonás, bár erősen drámai ívelésű, valóságos gyüjteménye az utólagos kimagyarázásoknak. Egyáltalán : az ötödik felvonással baj van. Súlyos baj s már csak ezért is érdemes lenne újra részletes vizsgálat alá venni a *Bánk bán*-t. A Kotzebuén s német lovagdrámákon nevelkedett Katona alaposabb megvilágítása semmit sem vonna le a zseni érdeméből.

Azt hiszem, az *Előversengés* elhagyása sem válik javára a színpadra vitt mű világosságának. Ez az előversengés, amelyben Ottó, Biberach és Gertrudis lép föl, nemcsak Ottó vágyódását exponálja Melinda iránt, hanem arra is világot vet :

miért kell a csábításnak még ma éjjel megtörténnie? Gertrudis világosan megmondja itt Ottónak, hogy ez ma udvarában «ily esztelenkedések közt utolsó fog lenni . . . te holnap utazol . . .» Így lesz csak világos egészen, hogy Bánk valóban a végső pillanatban érkezik haza. Érdekes : Arany figyelmét ez a momentum elkerülte, mert Ottó felkiáltásánál : «Még ma kell, hogy ő enyém legyen!» — ezt jegyzi meg : «Még ma! Mire alapítja ezt a reményét?»

De van itt még valami. Ottó az első felvonás kudarca után azt mondja a királynőnek : no jó, tehát lemondok Melindáról. Ennek a látszólag érthetetlen, könnyű lemondásnak igazi értelme is itt van exponálva az előversengésben, Ottó emez, álnok jelleméhez illő szavaiban :

> Akkor Melindáról lemondok és
> *Színlett feláldozásom* annyival
> Jobban kötöz szívéhez. *Óh, bizony*
> *Egy asszony álma vajmi gyenge a szép*
> *Hívségről* és — Melinda is csak asszony.

Amilyen helyes tehát, hogy Simon bán hét gyermekének komikus történetét kihúzza a rendező ceruzája a darabból, annyira kívánatos lenne az előversengés meghagyása. Annál is inkább, mert hiszen külön színt nem kíván s mint első jelenet simán, zökkenő nélkül vezetné be a darabot.

II. Oedipus király.

Milyen barbár a matériája. Babonás hit az istenek eleve-elrendelésében, vérfertőzés, gyilkosság, bosszuló szenvedélyek lángolása. S az erkölcse? Ha végső fokon, a katharzis viharában, a

bűnhődésben fel is emelkedik, — odáig hosszú az út s tele van karmoló tüskékkel, amelyek véresre sebzik a modern ember ethikáját.

Oedipus, mielőtt bejön a városba, egy ismeretlen öreg embert, szolgáival együtt, minden különösebb lelkifurdalás nélkül agyonüt. Később pedig olyan nyugodtan beszél erről a jelentéktelen «kalandról», mint gyerek a zöldbaracklopásról. Jokaste, egy kedvezőtlen, fenyegető jóslat után, halálra szánja elsőszülött gyermekét s gúzsba kötve kitéteti az erdőszélre, vadak martalékául. S mikor sok év multán megemlékezik róla, a sajnálkozásnak vagy megbánásnak még csak nyomát sem birjuk felfedezni szavaiban. Úgy mondja el az egész szörnyűséget, mint a világ legtermészetesebb dolgát. Aztán, a megrendült Oedipus gyanakvó, bűnbakot kereső dühe. A tyrannus vadkan-öklelése ez. A tyrannusé, aki az első ellenállásra halállal fenyeget mindenkit, a sógor nagybátyától a vak jósig s az életmentő pásztorig. Harmadfélezer esztendős morál. Huszonöt délkör távola választ el tőle bennünket az Időben.

És most nézzétek, mit, hogyan épít fel a művész, a költő, a pszichológus, vagy ami mindezt egyszerre, együtt jelenti: a drámaíró, ebből a barbár matériából! Nézzétek, a tiszta és fenséges tragédiának milyen hibátlan remekét feszíti magasba ezzel a barbár erkölccsel. Ha későbbi korokban keressük mását a külső kifinomodottság s a belső barbárság ilyen csodálatosan feloldott kontrasztjának, elmehetünk az itáliai renesszánszig. Ott érezzük csak a kultúra és a morál ellentmondását ennyire kibékítetten, Benvenuto Cellininé, aki *Perseusát* ugyanazzal a kézzel formálja,

amellyel tőrt ránt riválisára. Avagy, Bramante kupoláját, az Éj szobrát, a *Coenaculum* lágy színharmóniáját csodálva, nem jut-e eszünkbe egyúttal a francia követ titkárának leveléből ismerős idézet is: . . . «az éjjel megint harminc ember hulláját vetették a Tiberisbe. Olyan megszokott dolog ez itt, hogy a híd őre nem is tett róla jelentést a hatóságnál». Vagy ez a pár sor: «. . . az esti bikaviadalon, amelyet Ő Szentsége is végignézett, öt ló és három pikador maradt kifordult belekkel az aréna közepén . . .» S mégis: *ez* a kor, *ennek* a művészete emelte Szent Péter templomát, *ez* álmodta színek valóságává *Monna Lisát*, *ez* ámult el a *Laokoon* lenyügöző tökéletességén, *ez* fedezte fel Platont. Mintha *Sophokles* kora ismétlődött volna meg benne, az a görög világ, amelynek talán legtömörebb s legjellemzőbb kifejezője *Oedipus király*.

Hibátlan szobor ez a darab. Egyetlen tömbből faragott remek, vésők nyoma nélkül. Anyaga barbárul kemény, minden időkkel dacoló márvány, ám formája minden formák legtökéletesebb művészi mintája. Egyszerű, de csak azért, mert már túljutott a komplikációkon. Stilizált nagyvonalusága magába foglalja és sűrítetten fejezi ki az élet, a valóság minden esetleges variánsát. Lelki analizise mennél mélyebbre hat, annál biztosabban készíti elő a végső szintézist, a tragédia összefoglaló, réseket nem tűrő zártságát. Olykor szinte úgy döbbenek rá, mint valami természeti csodára, felhőkbe nyúló bazalt-kúpra, vagy sziklákat görgető, rohanó vízesésre, amelyet titokzatos erők alakítottak és hívtak életre. Van, anélkül, hogy készült volna.

Expozíciója az első pillanattól kezdve akcióban, drámában robbantja ki a darab előtt fekvő *mult* epikus anyagát. Amit a nézőnek meg kell tudnia a régen történtekből, azt mindjárt *konfliktusból* tudja meg. Oedipus, a népe boldogságáért aggódó király s Oedipus, az önmaga rejtélyét feszegető ember elkerülhetetlen konfliktusából. Milyen félreismerhetetlenül egy-síkban, azonegy lélek síkjában keletkezik ez a benső konfliktus. S mennyire természetes, érthető és világos *külső* történésben nyilatkozik meg. És micsoda crescendóval tör előre, egyre följebb, a kulminációs pontig, ahol a peripétia egy pillanatra megpihenteti, hogy aztán annál rémületesebb zuhanással omoljon a mélybe. Hogy érezteti itt minden a *szükségszerűséget:* a szűken mért szó, az alakok belépése és elmenetele, a tér, idő és cselekmény hármas börtönfala, amely egyre összébb szorul, halálos öleléssel, az önmagára támadó hős körül.

Értem, hogy Ibsent végzetesen megbabonázta Sophoklesnek ez a legtökéletesebb alkotása. *Oedipus király* nem *egy* dráma, hanem *maga a dráma*, minden időkre szóló, immanens törvényszerűségével. Shakespeare, akármennyire messze van is tőle, végső soron benne gyökerezik. Különösen *Macbeth*-jével. Ibsen pedig egyenesen új életre támasztotta — a modern drámában. Mert az, hogy Ibsen Dumas-ból indult ki, nem fontos. Ő már a társadalmi konvenciók ható erejében is a *végzet*, a sorsszerűség vasökle után keresgélt. S mert nem találta Dumasnál elég erősnek ezt az öklöt, fordult vissza Sophokleshez, az istenek akaratát modernebb szóval keresztelve el — *múlt*-nak. A mult nála ugyanazt jelenti, mint Sophokles-

nél az istenek rendelése. Változtatni nem lehet rajta s determinálja a jelent. E benső egyezés aztán szükségképpen vonta maga után a sophoklesi dráma *lényeget hordó formáihoz* való visszatérést is. De Ibsen a «barbár» elemet elhagyta. Ő kifinomodott, modern embereket állított drámái középpontjába. Irtózott a vértől s még a görög tragédiák valóságos halálát is szimbólummal pótolta: *az erkölcsi halállal.* A tizenkilencedik század emberének egész ideológiája benne van ebben a gesztusban. Csakhogy . . .

Csakhogy jött a világháború, a vér és vas, az elszabadult ősi ösztönök, barbár szenvedélyek sokáig lefojtott, de visszaütő gyilkos vihara s Ibsen problémái, drámai konfliktusai mélyén egyszerre meghallottuk zörögni — a papirost. Hősei elfakultak, elsápadtak. Szenvedélyeik lángolása hidegen hagyja a mai embert, akinek szívét felgyujtott városok és gőzölgő vérvulkánok tüze perzselte meg. Ibsen, e pár változott esztendő alatt, visszavonult az irodalomtörténetbe. Ellenben Sophokles, a «barbár», hirtelen közel jutott hozzánk. Alakjain megérezzük a hús és vér szagát. Oedipusa él, jobban, mint saját korában. Mindenesetre elevenebben, mint Gregers Werle.

Ez azonban Ibsen s nem a modern dráma tragédiája. A Sophokleshez visszaforduló költő, mikor Oedipusból kioperálta a barbárságot, megölte benne — az embert. Az örökkévaló embert. Csoda-e hát, hogy Ibsen hősei ilyenformán beszélő, mély gondolatokat hordozó, cselekvő bábok lettek a nagyszerű drámai konstrukció dróthálózatában? Hasonlítanak ugyan görög őseikhez, de szenvedni nem tudnak. S ezért nem tudnak meg-

halni sem. A költő szenved helyettük s egy kissé helyettünk is.

Ám el tudom gondolni, hogy a modern dráma még egyszer visszatér Sophokleshez. Megragadja benne a «barbárt» s az újjáébresztett formát meg fogja tölteni *élő* tartalommal.

*

Hanem most az *Oedipus királyról* van szó, amelyet lelkes szeretettel és megértéssel köszöntött a reprizen a Nemzeti Színház közönsége. Öregek, fiatalok, értékes írók és silány mesteremberek gyorsan lovagoltak itt az utóbbi időben. Gyorsabban, akár a halottak. És ez a csudálatos görög mégis él, hat és tanít. Csak figyelni kell rá. Drámaíróinknak pedig még inkább figyelni kellene szavára, mint a közönségnek. A közönség úgyis ösztönösen érzi a drámát s megbecsüli. Íróinkról ezt viszont a legritkább esetben lehet elmondani. Nem ártana hát, ha egy kicsit megvizsgálnák Sophokles titkát.

Shakespearetől a modern drámaíró szinte semmit sem tanulhat. Shakespeare drámája *más* színpadon született, *más* színpadra termett. A percenként változó szín lehetősége, amelyet a shakespearei színpad kínált, feloldotta a görög tragédia idő-, tér- és cselekménybeli egységét. Epikus hajlandóságoknak is kedvezett, olykor két-három meseszálat gombolyítva. De ami a legfontosabb: megszüntette az egymásból kinövő jelenetek szükségességét. Shakespearenél *groupe*-ok egymás mellé helyeződő sorából épül a dráma. Nála tehát nem probléma: hogyan jön be, vagy távozik egy-egy figura. Ha szétnyílik a részlet-szín függönye, ott

AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

van a csoport s ha vége a jelenetnek, összecsapódik a függöny. A görög dráma nem ismerte a «függönyt.» Egyetlen színen, folyamatos, rövid idő alatt játszotta le a tiszta menetű, egy-célba törő cselekményt. Itt tehát fontos *szerkezeti elem* a jelenetek egymásból való kinövése, az alakok behozása s kivivése. Ibsen ezt világosan érezte.

A modern színpadon felépülő dráma tartópilléreinek szerepét játssza nála egy-egy exponált belépés, vagy bensőleg megindokolt távozás. Ezt ő Sophoklestől tanulta s a végsőkig tökéletesítette.

Igaz, látszólag van valami zárt groupe-szerűség az *Oedipus király*-ban is. Ez azonban egészen más valami. Emlékezzünk csak vissza, a nép és a király jelenete lezáródik az esküvel: kinyomozom és megbüntetem Laios gyilkosát! Utána Oedipus bemegy a palotába, a színen csupán a kórus marad, jelezve az idő múlását. Újabb jelenet Thirezias és Oedipus között: te vagy a keresett gyilkos! Utána megint üres szín és kórus. Azután Kreon és Oedipus, majd Jokaste csoportjelenete, végén a kórussal. Erre következik a pásztorok megjelenése, lezárva a kórus refrénszerű szereplését. Végül az utolsó csoport: a vak Oedipus gyermekeivel és Kreonnal. Mi ez? Jelenetek, groupe-ok sora? Korántsem. Ezek valóságos *felvonások*. Egymásból kiépített, kinövesztett jelenetek nagyobb, bevégzett egységei. Ősei az ötfelvonásos drámák későbbi tagoltságának. De a sophoklesi «felvonásokon» belül, maguk a jelenetek úgy fejlenek és fakadnak ki egymásból, mint rügyből a levél, az ág, a virág. Egyik nemcsak nyomon követi a másikat, hanem az előzővel mindig szerves összefüggésben van az utána jövő.

Minden jelenet csak kapocs, *átmenet* egy következőre. Vajjon nem ezt szabad, lehet, sőt kell-e csinálni a modern drámában, a modern színpadon is? Hiszen a mai színpad közeli rokona a görögnek. Mindenesetre sokkal közelebb áll Sophokleshez, mint Shakespearehez, amit az is bizonyít, hogy Shakespeare a mai színpad számára súlyos probléma, míg Sophokles legfeljebb stíluskérdés. Látnivaló hát, hogy a modern drámának minden kereső útja a görög multba kanyarodik vissza, Sophokles felé.

*

A Nemzeti Színház régebbi rendezése nem annyira az illuziókeltésre vetette a hangsúlyt, mint inkább a történelmi hűségre. Pontosabban: a történelmi hűség mennél aggodalmasabb betartásával akart illuziót kelteni. Ezért — a tizenkilencedik század színpadi hagyományaihoz híven — sötét ciklopsi építmények között játszatta *Oedipus királyt*, úgy okoskodván, hogy a Labdakidák véres históriája a ködös ó-korban zajlott le. Az új rendezés visszaállította jogaiba a görög színpadot, amilyen az Sophokles korában volt. S ez talán a legszerencsésebb megoldás. Egyrészt, mert a dráma újra megkapja azt a miliőt, amelyben született; másrészt, mert a görög templom vagy palota zárt architekturája így csonkítatlanul kerül elénk. Még pedig a szín közepén, a szimmetria klasszikus törvényét kifejezésre juttatva s rádiktálva a kórus csoportjára is. Kék hellén ég fogja keretbe a fehér márvány palotát, amely ilyen módon kisebb lett ugyan, de nem kevésbbé monumentális. A monumentalitást, különösen a színpadon, nem a méretek nagysága teszi, hanem

a helyes proporciók megválasztása. Az pedig, hogy a kisebb oszlopok s az alacsonyabb homlokgerendák intímebb hatásúvá szűkítik a helyet, ahol a tulajdonképpeni dráma lejátszódik, csak előny az árnyalati finomságok megéreztetésénél. Az állandóan színen levő kórus, stilizált mozgásával, élő relief módjára símul jobbról-balról a díszlethez, hogy a kontraszt ereje így még inkább kiemelje az oszlopcsarnok előtt folyó játék «naturalisztikus» voltát.

Különben el tudom képzelni, éppen az *Oedipus királyt*, minden díszlet nélkül is, csupán egy hátsó, fekete függönnyel lezárt színpadon. A középen hasított függöny feketeségén úgy rajzolódnának ki a vörös tunikájú figurák, mint a görög vázaképek alakjai a sötét háttér lapján. Ennyi elég is lenne. Hiszen a drámában benne van minden.

III. Az élő holttest.

Tolsztojnak ez a halála után előkerült drámája abban az időben készült, amikor a próféta már éles összeütközésbe került a művésszel. A *Háború és béke*, a *Karenina Anna* s a *Feltámadás* szerzője, élete alkonya felé tudvalevően maga is megismételte a szent szinódus anatémáját munkái legjavával szemben s néhány kisebb, moralizáló írásán kívül, szinte minden művét megtagadta. Az öreg Tolsztojban győzött a próféta a művész fölött. De győzött-e csakugyan? Azokra a végső kérdésekre, amelyeket a jasznaja-poljánai remete felvetett, a próféta sohase tudott kielégítő, megnyugtató, végleges választ adni. A művész, a költő azonban, akiben ösztönösen éltek a később ride-

gen megformulázott erkölcsi problémák, már korábban megtalálta a feleletet s a zseni intuiciójával tökéletesen kifejezte a keresett igazságot. Tolsztoj, a próféta, akkor tévelyedett el, amikor elhagyta Tolsztojt, a művészt. Szerencsére: egészen sohase tudta elhagyni, elfelejteni vagy megtagadni. S ez természetes. A zseni sem léphet ki önmagából s nem adhat mást, «csak mi lényege».

Az *Élő holttest*, amely — gondolom — 1900 körül vetődött papírra, éppen ezért a próféta mellett a művészt is elárulja. Igaz, ez a művész itt már nem mutatkozik meg olyan zavartalan harmóniában és fönségben, mint a *Háború és béke* nagyszerű fejezetei során, de mégis csak jelen van. Jelen van a szereplő figurák külső és belső megmodellálásában, a dramatizált történet plasztikussá tételében, a karakterek jellemző vonásainak kidomborításában, legfőképp pedig az emberi sorsok mélyén lakozó titkok s rejtélyes összefüggések feltárásában. Hogy még sem tud zavartalan művészi hatást kelteni bennünk, annak oka, azt hiszem, nem pusztán a moralista, a prédikátor vagy próféta elhatalmasodásában rejlik, hanem abban, hogy Tolsztoj, a par excellence epikus, számára idegen terület meghódításával birkózik a színpadon. Ezt a nagy, talán legnagyobb elbeszélőt legfőbb kvalitásai, legmélyebb erőforrásai — nem is lehet ez másképp — a regény lassan gördülő, leíró és analizáló folyamatosságára predesztinálták. Csoda-e, ha a dráma formanyelvén megszólalva, szavai bizonytalanná, dadogóvá válnak, ha mondanivalói fölé szinte áthatolhatatlan homály borul s regényeiben megcsodált tiszta logikája ingadozást mutat?! Tolsztoj drámájának

vázlatos — ki tudja : talán a szó szoros értelmében vázlatnak maradt — képei, éppen mert rapszódikus regényfejezetek bélyegét viselik magukon, mert nem a számukra egyetlen lehetséges kifejezés szükségszerű formáját öltik magukra, nem tudnak olyan abszolut művészi gyönyörűséget ébreszteni, mint például Ilics Iván halálának feledhetetlen története. Ám a művész, a költő, a zseni reveláló ereje így is kisugárzik az *Élő holttest* minden jelenetéből s a dráma hatása így is mély, megrázó és maradandó.

Amennyire fölépítésről lehet beszélni vele kapcsolatban, ez a fölépítés közelebbi rokonságot tart a shakespearei dráma hármas egységet negligáló konstrukciójával, mint Ibsen drámáinak zárt szerkezetével, ami megint csak magától értetődik. Shakespeare, bármennyire abszolut drámaíró, nagyon sok epikus elemet olvaszt drámáiba s maga a nevéhez fűződő drámai forma is, a szofokleszi vagy ibseni drámával szemben, erősen epikus menetű. Az epikus Tolsztoj tehát szinte szükségképpen nyúlt a «gyűlölt» Shakespeare drámai formája után, mikor színpadra kívánkozott.

Mereskovszkij mondja valahol, egy futólag odavetett párhuzam során, hogy Tolsztoj a legférfiasabb, Shakespeare a legnőiesebb költő. Tolsztoj mindig elvesz, Shakespeare mindig ad. Az *Élő holttest* példája szinte kézzel foghatóan, a szó szoros értelmén is túlmenően igazolja ezt a találó megállapítást. A «gyűlölt» Shakespeare még Tolsztojnak is — ad. Ez a tizenegy képből álló dráma felépítésében teljesen shakespearei. Nem egymásból kinövő, hanem egymást követő jelenetek sora, akárha a Globe-színház színpadának

lenne megkésett terméke. Tolsztoj, aki kegyetlenül igazságtalan könyvet írt Shakespeare ellen, itt egyszerűen elvette tőle azt, amire szüksége volt : a drámai formát. Igaz, a támadó könyvet a moralista írta, míg a formakisajátítást a művész végezte. Mégis érdekes e találkozás. Az *Élő holttest* különös idegenszerűsége a mai néző számára bizonyos mértékig éppen abban rejlik, hogy modern téma Shakespeare formanyelvén szólal meg benne. A virágoskertet széttaposó elefánt, — ahogy Turgenyev szerette hívni Tolsztojt, — az orosz «vadember» ezen az egy ponton mégis csak testvérére ismert a «barbár» britben s öntudatlanul kezet fogott vele.

A dráma hőse, Protaszov Vaszilijevics Fedor, mintha maga a hazugságoktól megcsömörlött, önmagát vádoló, meghasonlott és kétségbeesett, negyvenéves Tolsztoj lenne. Keresi a jót, az igazat, de gyengesége, akarattalansága miatt nem bírja megtalálni. Azt érzi csak, hogy el kell hagynia eddigi életét, ám mert a hit iránytűje nélkül indul el, sötétben botorkál, mocsárba téved és belefullad. Legtisztább szándékai ellenére is menthetetlenül elbukik. Ez a tévelygő ember szereti a feleségét, de mert útjában áll az asszony boldogságának, elhagyja. Dorbézol, iszik s egy cigányleány szerelmében keres vígasztalást. Szerelme ugyan mindvégig tiszta, ártatlan marad, mégsem tudja megváltani s mikor felesége a válást követeli tőle, — a visszatérést az elhagyott «hazugságokhoz», — rátámad az öngyilkosság gondolata. Csakhogy az embernek a halálra is meg kell érnie. Protaszov megírja a búcsúlevelet, ruháit kirakja a folyópartra, de nem hal meg. Csak el-

tűnik. Élő holttest lesz, aki most már, a torzul sikerült heroikus gesztus után, még lejjebb zuhan magányosságának örvényébe. Egy nap aztán kiderül minden. Feleségét s második férjét bigámia vádjával a törvényszék elé állítják — érte. Az elhagyott hazugságok véres bosszút állanak. Az élő holttest megöli magát. Nincs más menekvés . . . De hát nincs-e csakugyan? Ha Tolsztoj életén keresztül nézzük ezt a lehangoló drámát, — már pedig az ő munkáit bajos másként nézni, — akaratlanul rá kell döbbennünk a kiütköző, legszemélyesebb lírára. Az ő vége is a revolver lett volna, ha meg nem találja magában a hitet, amelynek prófétájául szegődött. A *Vallomások* különben világosan beszámolnak, a férfikrizis csúcsán, az öngyilkosság szörnyű kísértéseiről.

A szakadozott történetből nem derülnek ki tisztán a motivumok : mi, miért történik Protaszovval (mert vele minden csak történik, ő maga passzivabb a Tolsztoj-regények legtöbb hősénél is), sőt hellyel-közzel homályos, érthetetlen helyek is mutatkoznak a dráma szövetében. Miért nem ölte meg magát Vaszilievics Fedor azon a ponton, amikor a válást követelték tőle. Hogy akkor még nem érett meg a halálra, — ez mindenesetre indokolás. De az élet indokolása és nem a drámáé. S aki kissé cinikus, a darab végén akár ezt a morált szűrheti le magának : az ember ne halassza el a leszámolást, hanem lőjje magát főbe mindjárt, amikor eszébe jut.

Bizonyára sok logikátlanság van ebben a darabban. Ám ez a logikátlanság nyilván az élet logikátlansága s így Tolsztojnál, aki az élet nyers anyagából építi fel költészete világát, szinte ma-

gától értetődő. Különben pedig jusson csak eszünkbe France szellemes megállapítása: Félek azoktól, akiknek lelkéből hiányzik a logikátlanság; nem tudom elképzelni, hogy sohase tévednek, tehát attól kell tartanom, hogy mindig tévednek, míg a logikátlan fej rábukkanhat az igazságra, ha útközben itt-ott el is veszítette.

Az életnek azonban nemcsak logikátlansága, hanem titokzatos mélysége, szépsége és sok megható, gyöngéd finomsága is ott bujkál Tolsztoj drámájában, amely szűkszavú, töredezett jelzéseivel majdnem az impresszionista drámák előfutárjának tekinthető. Gondoljunk csak Szasa néma, csupán egy-egy gesztusban megnyilatkozó, könnyes szerelmére; Viktor anyjának és Protaszova Lizának a féltő szeretetben való találkozására; a második férjnek az idegen gyermekkel szemben érzett féltékenység-legyőzésére, vagy Masa ártatlan ragaszkodására, amely Vaszilievics Fedort, ha megmenteni nem is tudja, züllöttségének legmélyebb fokán is az igazi hősök szenvedő glóriájával ragyogja körül. A drámaíró ellen lehet kifogásunk. De a költő mindig meggyőz. Felemel és elragad.

Külsőségeiben az *Élő holttest* veszedelmesen közeljár a rémdrámához. Rikító bűnügyi történet. Színei barsogók, eszközei sokhelyt brutálisak és naivak. De ami mögötte zúg, csapkod és nyugtalanít: zokogásig megrázó lelki tragédia, kínzó, örök konfliktusa az önmagára ébredő embernek. Tudom, a dráma mást is kíván. Tiszta, világos vonalvezetést, pontos motiválást s markáns profilokat, amelyek mind a hős felé fordulnak. Mégis, az *Élő holttest*, hiányosságai ellenére is, igazi, mély, megindító dráma. Nagyszerű kivétel.

Nemcsak a szabály erősíti, hanem önmaga jogát, a kivétel jogosultságát is diadalmasan hirdeti, a zseni szuggesztív erejével. Gondolatoknak, érzéseknek, erkölcsi és szociális problémáknak milyen gazdagságát öleli magába. S bár a felvetett kérdésekre — mint rendesen — nem ad határozott választ, a kérdőjeleket annál inkább odaírja szívünkbe s elgondolkoztat azután is, mikor a függöny már rég összecsapódott.

Még valamit. A háromfelvonásos dráma súlypontja itt nem a második felvonás végére, hanem a harmadik derekára esik. Szokatlan és mégis elfogadjuk. Hős és hősnő, akik között a harc folyik, szinte a darab végén találkoznak először. De ez a találkozás olyan megrázó és hatalmas, hogy minden, ami előtte történt, szinte csak expozició-számba megy.

IV. A Karamazov testvérek

Csonka hitvallás. A végső konzekvenciák levonása nélkül való, mint minden Dosztojevszkij-kinyilatkoztatás. Viharos vallomástétel a Szenvedés mindenhatósága, örökkévalósága és szentsége előtt — megváltás nélkül. *Credo quia absurdum*, de aztán nincs tovább. Megkap, felizgat és elragad. Ám élni: nehéz vele. Talán lehetetlen is. Hiszen az út vége ködbe vész a próféta csudálatos, mélyre és messzire látó szeme előtt. Mi következik Raszkolnyikov Szibériája után? Milyen az a világ, amelybe Aljosa, a legkisebb, a «krisztusi» Karamazov indul? Ezt már nem mutatta meg. Nem akarta, vagy nem tudta? Tíz kérdőjel is kevés lenne itt.

És a *Karamazov-testvérek* irtózatos, sürítetten terjengős mammut-regénye mégis legvilágosabb foglalata, legrendszeresebb summája az *egész* Dosztojevszkijnek. Mindannak, amiben ez a különös ember hitt, amit akart s ami után sóvárgott. Csonkán is érthetően adja a legoroszabb lélek konfesszióját, amelyben félszáz év óta Európa megszokta a krisztusi rokonság keresését. Pedig a dosztojevszkizmusnak és a krisztiánizmusnak kevés köze van egymáshoz, azon túl, hogy mindkettő szükségszerűen vezet a Golgotához.

Krisztus a szeretet, a bűnbocsánat hirdetője. Dosztojevszkij a szenvedésé, a részvété. A názáreti a tékozlásból megtérő fiút öleli magához s a megtisztulást kereső Magdolnát áldja meg. Mindig annak nyujtja kezét, aki már *kifelé* jön a bűnből. Dosztojevszkij gyilkos diákja leborul a világ szenvedése előtt, titokzatos sztarece pedig Karamazov Mitya előtt, aki a bűn *felé* indul. Krisztus felemel, Dosztojevszkij sajnál. Amaz istenibb, ez emberibb. Az emberi közelebb van hozzánk, de — megváltást nem hoz.

Dosztojevszkij egyetlen bűnös hősét sem tudja megváltani. Csak igéri nekik a megváltást, mint az ó-szövetség zord prófétái. Elkésett próféta s mégis, mint ilyen: jövőbe világító, örök fárosz.

A *Bűn és bűnhődés* problémája tovább fejlesztve, felfokozva, négy emberre, négy testvérre kiterjesztve, valósággal rétegekre osztva: ez a *Karamazov testvérek* történetének lényege. Apa és négy fia, köztük a fattyú Szmerdjakov, mozgatják a tragédiát, amely apagyilkossággal végződik. S az egész regény nem más, mint az író kimerítő, részletes és pontos jegyzőkönyve arról, hogy kinek

mennyi része van a gyilkosságban? Ki a tettes, kik a felbujtók s milyen mértékben? Melyikre mennyi felelősség súlya hárul? A nyomozás eredménye pedig az a lesujtó megismerés, hogy mindnyájan gyilkosok a Karamazovok s mi mind Karamazovok vagyunk. Iványok, Mityák, Aljosák vagy Szmerdjakovok, akik gondolattal, kívánsággal, passzivitással, tettel vagy éppen késsel ölünk. Miért? Erre nincs felelet. Így van s ez ellen nem tehetünk semmit — megváltás nélkül.

De ki fog megváltani bennünket?

A Krisztus optimizmusának szöges ellentéte ez a pesszimizmus, ez a Karamazov-i eszme, ez a Dosztojevszkij-i sötét hitvallás, amelynek egyetlen vígasztaló tétele: az önként vállalt szenvedés erejébe vetett bizalom. Ám hol van rá bizonyság, hogy ez a bizalom nem tévedés, nem a vakhit üres rajongása, vagy az epilepszia őrjöngése? Csupa-csupa kérdőjel.

Ijesztő próféta és mégis vonzó, akár az Antikrisztus. Megkínoz és mégis érdekel. Sőt a szeretetet is kikényszeríti belőlünk maga iránt. Mert homályosságában is igaz próféta. S még igazabb költő és művész. Nagy, nyilván a legnagyobb. Egyetlen pillantással alig fogható át s mint a Himalája orma, gondolatainak csúcsa felhők ködébe vész. Titokzatos és izgató. A fürkésző fantáziáját végtelen lehetőségekkel ingerli. Egy élet kevésnek tetszik kiismeréséhez.

Mit mutathat hát meg belőle a színpad képszerű síkja, lapos reliefje? Mit vonhat ki a Karamazovok regényéből a drámaíró? Puszta akciónál alig többet. Szemlélődéstől lefosztott vázat. Ezt is minden mélyebb távlat, igazi horizont nélkül. A regény óriási masszáját szükségképpen

foszlányokra kell szaggatnia a dramatizálónak, mintha lényeget összefoglaló kivonatot készítene. Lehet-e az ilyen munkát — bármennyire kihasznál is mindent az adott határok között — az igazi művészet mértékével mérni?

A *Karamazov testvérek* magyar dramatizálója a lehetőségig híven, hamisítatlanul szólaltatja meg Dosztojevszkij alakjait a színpadon. Szinte azt mondhatnám: a regény dialogusait szószerint hangolja át drámaivá. De ez aztán a legtöbb is, amit hűség tekintetében elérhet. Darabjának tíz képe hiányos marad az előtt, aki olvasta a regényt. S éppen azokban a dolgokban, amelyekre a regényíró a fősúlyt vetette.

Nem is lehet ez másképpen.

A *Karamazov testvérek* — a regény — Dosztojevszkij leghatalmasabb alkotása. Epikus formája szükségszerű megnyilatkozása annak, amit magába zár: az epikus tartalomnak. Ez a forma nem véletlenül választott köntös, hanem lényegében egybenőtt egység a feldolgozott tárggyal. Lehántani róla s más ruhával fölcserélni tehát nem lehet, a művészi hatás kára nélkül. A legsikerültebb dramatizálás sem teheti igazi drámává a Karamazovok történetét. Megmarad regénynek a színpadon is, csak éppen elveszti benső varázsát, szuggesztiv erejét, mélységét és zártságát.

V. Kísértetek.

Ibsen színműveinek, mint bizonyos érdekes embereknek, nagyon jól illik az öregedés. Brandes mondta ezt a norvég költőről írott egyik essayjének utószavában — huszonöt év előtt.

Így, általánosságban, ma már aligha áll meg a szellemes hasonlat. Néhány ezüstös hajszál a halánték körül mégis csak más, mint a — kopaszság. Negyedszázad pedig bozontos üstököket tépázó, kegyetlen nagy idő. Kivált a legutóbb lezajlott negyedszázad, amely annyi megingathatatlannak hitt értéket és értékelést kezdett ki minden téren. Ibsen darabjainak túlnyomó része, elvesztve *eszmei* aktualitását, a tézis-drámák szokott sorsára jutott: meghervadt és elfakult. A társadalmi problémákat feszegető, nemrég még friss írásokon száraz porzó zörög. Milyen messze vagyunk már *Nórá*-jától. De ami lehangolóbb: egész sereg később írott, *szimbolumból allegóriává papirosodott* színműve is a multé lett, minden konstrukciós bravur ellenére, mert az élő, hús-vér figurák már születésükkor hiányoztak belőlük, mert cselekményük már harminc-negyven év előtt sem számolt a színpad-követelte *realitással* s csupán elvont, *spekulatív* jelentésében volt elfogadható. A *Kis Eyolf*-tól egészen a hattyúdalig, *ezek* a darabok eleve halálra ítéltettek a színpad számára.

Élete delén tragikus *kettéhasadás* mutatkozik Ibsen, *a költő* és Ibsen, *a drámaíró* között. A drámaíró 1881-ben, a *Kísértetekben* ért csúcsra, mikor megalkotta a legtökéletesebb modern sorstragédiát. Szerkezeti tisztaság, egyszerűség és tömörség tekintetében ehhez csak Sophokles *Oedipus királya* fogható. Ettől kezdve, a *Népgyülölőn*, a *Vadkacsán* és *Rosmersholmon* keresztül (amelyekben a *szimbolum* még kilenctizedrészben a *valóságból* adódik), egyre erősebben érezhető a költő eszmei elmélyülése, benső elhatalmasodása és ki-

teljesedése — a drámaíró rovására. A *Tenger asszonya, Hedda Gabler, Kis Eyolf, Solness építőmester, John Gabriel Borkman* s végül a *Ha mi holtak feltámadunk:* mindinkább eltávolodnak, elszakadnak a színpad valóságától. Inkább drámai költemények, mint életképes drámák. Ezek az utolsó alkotások *már a színpadon túlnőtt költő nagyszerű diadalai*, fjordok fölött, hóviharokban és tisztító förgetegekben, de — légüres térben. Ha allegorikus vonatkozásaiktól eltekintünk, valószínűtlen, sőt egyenesen érthetetlen történetekké válnak. Alakjai szócsövek, amelyek nem a helyzetből fakadó dialógust szólaltatják meg, hanem elsősorban a költő *líráját*, a morálfilozófus és kritikus jégkristályokba frappirozott gondolatait. Mindez ma már, szinte históriai távlatból tekintve, eléggé fölismerhető. De még pontosabban kivehető és lemérhető az a változatlan, *maradandó életű drámai érték*, amely Ibsen hatalmas oeuvre-jéből kimagasodva, — a *Peer Gynt, Brand, Rosmersholm* és *Vadkacsa* szűkebb körén belül, — a *Kísértetekben* tetőzik.

Ez a darab remeke a drámai szerkesztés művészetének. Ám nemcsak ennek. A fokról-fokra mélyülő lélek-analizis fölényes biztonsága, a tacitusi szűkszavuság jellemző-, fejlesztő-, sűrítő- és kifejezőereje párosul benne az igazi drámaírónak azzal a legtitokzatosabb költői tulajdonságával, hogy *egyéni* sorsokban meg tudja mutatni *mindnyájunk* sorsát, hétköznapi események tükréből *egyetemes* törvények megismerését vetítve elénk. A *Kísértetek* éppúgy valóság, mint szimbólum, éppúgy élet, mint költészet. Alakjai egy reális történet szavait mondják, de helyenként — a dráma fordulópontjain —

a szürke szavak egyszerre kinyílnak, szétszakadnak, akár a távoli tájat elzáró ködgomolyagok s mögöttük kitárul a mélyebb értelem, a valódi jelentés horizontja. Ez az egyéni kifejezésmód, amely itt százszázalékig egybeesik a lepergő dráma valóságával, lett később a drámaíró veszte, mikor képei teljesen absztrakttá váltak, elszakadtak a valóságtól és hűvös manierizmusba merevedtek. A *Kísértetek*ben legfeljebb csak Manders lelkész hangsúlyozza kissé raisonneur-módon az általa képviselt eszmét : a kötelességet, — a többiek szava eleven életből, szervesen a szituáció kényszeréből fakad. E tekintetben Ibsen sohase multa felül ezt a megrázó sorstragédiát, bárha később, a *Vadkacsá*ban, *Rosmersholm*ban és *Solness*ben, költői zsenije magasabbra tört és jutott is.

Alvingné története — mert hiszen ma már nem kell külön bizonyítanunk, hogy a *Kísértetek* hőse nem Osvald, ahogy különösen *Zacconi* pszichopatológiai vonásokat kiélező alakítása nyomán sokáig hitték — a *kötelesség* drámája, amelyben az *individuum* hiába áldozza fel magát. Alving kapitány özvegye szegény leány volt s nénjei sürgetésére «kötelességből» ment nőül a kicsapongó életű, gazdag kérőhöz. Manders lelkészt szerette, de ezt «kötelességből» eltitkolta. Egy nap, mikor rájött arra, hogy az ura már a saját szobalányukkal is megcsalja, elment Manders lelkészhez, de a «kötelesség» parancsának engedelmeskedve újra visszatért Alvinghoz. S ettől kezdve egész élete a hazugságok láncolata lett «kötelességből», hogy a világ és főképp fia elől eltitkolhassa a megszégyenítő valóságot. Osvaldot idegenbe küldi, halott apját ideálként állítja

eléje, végül férje vagyonából menhelyet épít, hogy megszabaduljon a szörnyű *multnak* utolsó maradványától is. Mindezt őszintén vallja «kötelességének». Nyugodt, harmónikus, szinte boldog, mikor egyszerre ráébred, hogy hiábavaló volt minden «kötelességbe» menekülő hazugság. A *meg nem változtatható mult* feltámad, a halott lelkek, a «*kísértetek*» hazajárnak. «És nemcsak az kísért bennünk, amit szüleinktől örököltünk. Elavult és ócska gondolatok, vakhitek és más effélék is. *Már nem is élnek bennünk, mégis agyunkban gubbasztanak és nem tudjuk őket elűzni . . .*» Itt vannak hát a kísértetjárás váratlanul felismert eredményei: Alvingné élete tönkrement a meddő lemondásban. Alving utolsó éveit halálra keserítette a botrányt titkoló «kötelesség», Osvald örökölte az apja betegségét és megőrül, féltestvére, Regina, menthetetlenül rohan a züllésbe, a hazugságot hirdető azilum pedig leég a felszentelés napján . . .

Huszonnégy óra alatt összeől minden. *A mult halhatatlan.* Visszaüt és beteljesíti a tragédiát, akár Oedipus komor történetében. A különbség csak annyi, hogy itt nem a *végzet*, az istenek kiismerhetetlen szándéka, hanem a megváltozhatatlan «volt» parancsol. *Ebben a sorsdöntő elemben, a multban találta meg Ibsen a modern tragédia feszítő rúgóját*, amelyet Dumas fils még a *konvencióban keresett.* Önként adódott ebből a felfedezésből a görög dráma-konstrukcióhoz való visszatérés. Ibsennél is, mint Sophoklesnél, az események legnagyobb része a darab indulása előtt megtörtént: a dráma már csak *a végső kirobbanást* mutatja meg, homlokegyenest Shakespeare min-

dent elülről kezdő, epikus szerkesztésmódjával. Alvingné éppoly jól és éppoly tévesen ismeri önmaga multját, mint Oedipus s *a drámai kifejlést mindkettőjüknél a mult etikai megítélésében, erkölcsi értékelésében beálló változás idézi elő.* A párhuzamot érdekesen lehetne folytatni egészen a mindent-tudó Tiresias és a semmit sem sejtő Manders kontraszt-egyezéséig, vagy az utolsó jelenetek különös, benső rokonságáig, ahol Oedipus, a tisztánlátó, megvakítja magát, míg a kinyiltszemű Osvald a napot akarja látni... De az efféle analógiák úgysem visznek közelebb a lényeg megértéséhez, hiszen a helyzet az, hogy egyik ismeretlennel akarjuk magyarázni a másik ismeretlent.

Inkább arról ejtsünk pár szót: vajjon Osvald betegségének «hamis kórképe» nem zavarja-e a *mai* nézőt, még akkor is, ha ez a néző történetesen nem orvos, csak az átöröklés tanának jelenlegi megállapításait fölületesen ismerő laikus? Ilyen irányban sokszor hallunk aggályokról, holott ezek meglehetősen alaptalanok. A paralizis örökölhetőségét illetően Ibsen felfogása pontosan megfelel *kora* tudományos álláspontjának. Igaz, ez az álláspont ma már eltolódott; kérdés azonban: holnap nem csúszik-e vissza? Az orvostudomány története, kivált a legutóbbi időben, sűrűn igazolja azt a paradoxont, hogy a mult «tévedései» akárhányszor a jövő «igazságaivá» lépnek elő. De ha ez nem is következik be: miért kifogásoljuk azt Ibsennél, amin esznünk ágában sincs fennakadni például Shakespearenél? Avagy *Hamlet* szellemjelenésének korszerűtlensége «elavulttá» teszi modern néző szemében a dán királyfi

történetét, pusztán azért, mert ma már senki sem hisz a láncot csörgető, éjféli órán hazajáró kísértetekben?

Ne feledjük: ötven esztendő multán minden drámából «történeti dráma» lesz, már pedig az ilyen darabnak éppen a korhűség egyik legfontosabb kritériuma, az anakronizmus viszont legveszedelmesebb ellensége, hacsak nem tudatosan jelentkezik, mint Shaw történeti komédiáiban.

VI. A hős és a katona.

Aki a pápából eszik: meghal. Aki a romantikát akarja megölni, saját fegyvereivel sebzi meg magát. Mert a romantika, miként a pápa, csalhatatlan. Sőt halhatatlan. Flaubert azt hitte, *Madame Bovary*-val halálos csapást mért a romantikára, holott akaratlanul is annak örökkévalósága mellett tett hitet. A «naturalista» Zola meg éppen Pilátus módjára került bele a romantikus Credóba, minden teóriája ellenére. Miért lenne hát kivétel Bernhard *Shaw?* Bizony, a kerekfejű puritán, a józanság és igazság elmés apostola is hiába protestál az «átkos romantika» ellen, legtöbbször maga bonyolódik bele a gyülölt ellenfélre dobott hálóba.

Legérdekesebb példája ennek talán az *Arms and the Man*, amelyet nálunk *A hős és a katona* címmel mutattak be.

Ez a háromfelvonásos vígjáték 1894-ben került először színre az Avenue Theatre-ban, mint az «új drámáért» folytatott küzdelem egyik legtöbb támadásnak kitett, angliai előharcosa. Drámailag ugyan nincs benne semmi újság, forma és szerke-

zet dolgában egyaránt régi. Olyan régi, hogy még a kiviccelt *Hernani* alaprajzából átvett vonalak is stílusosan illeszkednek bele. A harcias cím mégis illett hozzá. *Fegyvert és férfiút*, — ez az *Aeneis* kezdősorára vonatkozó, komoly-szatirikus utalás nyilvánvalóan egy új, modern «hősi felfogás» kezdetét kívánta jelezni, vagy legalább is alapos revízióját a «romantikus hős» évezredek óta élő típusának s mindenesetre arra vall, hogy Shaw-ból már akkor sem hiányzott az efféle, programmot jelentő célzásokhoz szükséges bátorság és vérmes optimizmus. Majd én megmondom nektek, hogy ki az igazi hős, — «mennydörögte már a címlapon» ennek a «barátságos színműnek» gyakorta barátságtalan szerzője. — Azt hiszitek talán, az, aki vakon kockára veti életét és fejjel megy az ágyúk ércfalának? Aki mindig és minden körülmények között csak az «előre» jelszót ismeri s sokszor parancs ellenére is igazolni akarja a Mária Terézia-rend megalapításában rejlő mélységes pszichológiai bölcsességet, oda se pökvén holmi kis halálfélelemnek? Tévedés. Az igazi hős őszintén bevallja, hogy «minden katona fél a haláltól». Legfőbb kötelességének azt tartja, hogy «éljünk, amíg lehet», ezért mindenkor számol a körülményekkel. Nem veti hát meg a «szégyen a futás, de hasznos» elvét sem. Kivált ha háromnapos puskatűz fárasztotta ki idegeit. Ilyenkor még az is kitelik tőle, hogy hősi frázisok szavalása helyett, egyszerűen ásít, lefekszik és alszik . . .

Így és eddig senki sem vonja kétségbe Shaw «paradox» igazságát. Annál kevésbbé, mert amióta először kimondta, az ő félelmes dialektikájánál is meggyőzőbb bizonyság akadt rá. A világháború.

A hőskérdés revizióját ez a nagy dráma gyökeresebben megejtette s szinte végérvényesen elintézte. A «bökkenő» nem is itt van. Hanem abban a módban, ahogy Shaw a felállított tételt igazolni próbálja s minden romantika ellen támadó, ádáz viaskodásában kócbabák belét dönti ki, akár szegény, megcsúfolt Don Quijote, ahelyett, hogy . . .

De nézzük közelebbről.

Bluntschli, a józan svájci, tizennégy esztendeje hivatásos katona. Saját beismerése szerint «gyógyíthatatlanul romantikus természete» hajtotta erre a verekedő pályájára. Ám lehet, hogy beismerése csupán shawi irónia s nem veendő komolyan. Mindegy. Tény, hogy mindenütt ott van, ahol valami csetepatéra kínálkozik alkalom. Most, azaz hogy 1885-ben, éppen a szerb hadseregben harcol, mint tüzérkapitány, a bolgárok ellen, tisztára véletlenségből, mert Svájcból jövet történetesen Szerbiában szállott ki a vonatból. Nos, Bluntschli kapitány ütegét — a stratégia legelemibb szabályainak felrugásával — megrohamozza egy bolgár lovasezred, amelyet Szergiusz őrnagy vezet. Ez a hősi támadás nyilvánvaló ostobaság, mert ha a szerb ágyúk elsülnek, «halálosan bizonyos, hogy ötven méternyi körzetbe se ló, se ember be nem juthat». De mit tesz Isten? A szerbek lövedékei rosszak s az ágyúk nem sülnek el. Szergiusz ostobasága győz, a tökfilkó hőssé magasztosul, holott haditörvényszéket érdemelne. Bluntschli viszont menekül. Menekülése közben betéved Szergiusz menyasszonyának hálószobájába, ahol egyáltalán nem úgy viselkedik, ahogy Raina kisasszony bolgár honleányi álmaiban a hősök viselkedni szoktak. Előbb fenye-

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

getéssel, majd szép szóval, könyörgéssel ráveszi a romantikus hölgyet: mentse meg üldözői elől. «Gyáván» megbúvik a függöny mögött, míg Raina letagadja jelenlétét s később is összerezzen minden zajra. Mohón majszolja a kisasszonytól kapott csokoládét s tele szájjal mulat azon a tüzesszemű, szép bajuszú, őrülten vagdalkozó és hurrázó «tenoristán», aki az imént megszalasztotta a csatatéren s akiről hamarosan kiderül, hogy Raina vőlegénye. A lány irtóztatóan lenézi a szánalmas «csokoládé-katonát», de ez nem akadályozza meg abban, hogy sürgősen bele ne szeressen. És most jól vigyázzunk: nem azért, mintha kiábrándult volna a romantikából. Ó nem, hanem mert Bluntschli is romantikus hőssé növekszik előtte abban a pillanatban, amikor kardot ránt, hogy «ördögien verekedjék», majd halálmegvető bátorsággal készül lekúszni az esőcsatornán, a legvadabb golyózáporban, szinte fegyvertelenül, hiszen pisztolya töltetlen s patrontáskájából is rég kiette a — csokoládét. Ha ez a «hősi készség» hiányoznék Bluntschliból, soha nem tudná Shaw rokonszenvessé tenni sem a bolgár heroina, sem a közönség előtt. Mi másról van hát itt szó, mint a romantika önkéntelen dícséretéről?

A disztinkció, amelyet ezek után az író még mindig hangsúlyozni akar Szergiusz és Bluntschli között, alig több szőrszálhasogatásnál. Jelentéktelenné válik s legfeljebb Raina kisasszony őlibaságát érdekli. Vele azonban nincs kedvünk vitatkozni. Az «adott pillanat» szüksége ezen a ponton már irreleváns. Avagy ki biztosít a felől, hogy Szergiusz «hőstettét» nem a Bluntschliéhoz hasonló «adott pillanat» illuziója diktálta? Mert bizony

csupán illúzióról beszélhetünk komolyan. Az persze aztán más lapra tartozik, hogy Shaw lovasrohamba ugró «félistene» harctéri szereplésétől függetlenül is közönséges pojáca, karikirozott operett-figura, akinek komikus pózai, hősiségben és szerelemben egyképpen nevetésre ingerelnek.

Shaw húsz évvel a háború előtt, szinte látnoki erővel mondta ki merész tételét az újfajta hősről. S a *kimondás* jelentőségén mitsem változtat az indokolásban mutatkozó fallácia. *Ebben* igazi forradalmár volt, ha a többiben operette-szerző maradt is. Mert az maradt.

A hős és a katona második és harmadik felvonása — amelyben Bluntschli most már a szerelem romantikáját is nevetve gyúrja csizmája sarka alá, míg Szergiusz, a hamis pátosz csapdájába pottyanva, jutalmul az őt megillető cselédlányt kapja — buborékosan könnyű, csillogó játék s csak természetes, hogy Shawnak ez a «vígjátéka» a belőle készült operette-librettóban találta meg önmaga legtisztább műfaját. Így, eredeti alakjában kissé felemás, bár tagadhatatlanul mulatságos. Úgy érezzük, acéldrót fonódik össze benne selyemszállal s ezen hol a prédikátor, hol a csúfolódó, hol a hatásra számító elektro-technikus bocsát át villamos áramot, igen szellemes szikrázással, cseppet sem törődve a rövidzárlat fenyegető veszedelmével.

Sokkal feltűnőbb ennél, hogy ezt az éles gondolkodót sohase bántja kétely. Mindig bizonyos benne, hogy kizárólagos birtokosa az igazságnak. Romantika-fóbiája hallatlanul elfogulttá teszi a — maga javára. Pedig hát: mi az igazság? S még ha csakugyan olyan kétséget kizáróan felismer-

hető lenne is, mint hamispénz közt az igazi, hátha a nagy szkeptikusnak van igaza, aki bölcsen így figyelmeztetett: Ne siessünk olyan nagyon megismerni az igazságot. Ki tudja, nem nagyon szomorú-e? ... Shawnak ilyesmi nem jut eszébe. Ő boldog és derült nevető, ellentmondást nem tűrő, fanatikus agitátor, aki mintha inkább azt a mondását jegyezte volna meg Renannak, amely szerint a világon csak egy kedves dolog van: a tévedéseink ... Hanem talán — ez se egészen bizonyos.

Chesterton bebizonyította Shawról, hogy állításai csupán azért tetszenek paradoxonoknak, mert száz százalékig födik a valóságot. Csakhogy Chesterton — igazán paradox író. Mármost hogy' higyjünk neki? Legjobb, ha mégis a magunk feje után indulunk s jelen esetben azt mondjuk: lehet, hogy minden romantika őrültség, de olykor az őrültségből is nagy dolgok születnek. A világ nem mindig lehet el «éltető hazugságok» nélkül. Az igazságok pedig — ezt se feledjük el — legtöbbször tévedésekből születnek.

Lám, a «józan» Shaw-t is egy tévedés avatta a romantika védelmezőjévé, mikor az új hős típusában ráhibázott a — régire.

A TÉVEDŐ KRITIKUS ÉS A CSALHATATLAN KÖZÖNSÉG.

Érdekes levelet kaptam a héten, ahogy mondani szokták, a közönség köréből. A levél írója azon panaszkodik, hogy a színházi kritikusok legnagyobb része egészen más szempontok szerint ítéli meg a színre kerülő darabokat, mint a publikum.

Hosszú idő óta — írja a szimpatikus ismeretlen — kibékíthetetlen ellentét választja el nálunk a kritikust a közönségtől. Ritkaság az olyan eset, amilyen az új Molnár-darab körül volt észlelhető, amikor, csodálatos módon, kritika és közönség végre egymásra talált a közös jóvéleményben. Mi az oka ennek? Nyilván az, — folytatja, — hogy a kritikusi zsöllyéből a legtöbben sohase fordulnak hátra. Egyszerűen nem veszik tudomásul a közönséget. Figyelmüket teljesen leköti, kimeríti a színpad, az író, a színész, a rendező munkája s nem látják, nem hallják a nézőtér tapsát vagy ásítását. Önök elvont dramaturgiai szabályok, teóriák és ideálok mértékével mérnek, dícsérnek vagy gáncsolnak, függetlenül az élet gyakorlati megnyilatkozásaitól. Ma is úgy ülnek be az első sorba, akár Gyulai Pál idejében, amikor a színház még valóban a művészet temploma volt. Holott az idők változtak. A színház ma már nem-

csak a Múzsák felszentelt hajléka, hanem, azonfelül, hogy üzleti vállalkozás, népszerű szórakozóhely is. Önök ezt bizonyosan éppoly jól tudják, mint én, mégsem veszik tekintetbe. Érthetetlen makacssággal ragaszkodnak tovább kissé anakronisztikus elveikhez. «Levágnak» egy darabot, hogy a szerkezet így, a cselekmény úgy, a stílus emígy, a jellemzés amúgy, — a publikum pedig fölemeli és sikerre viszi a gyengének, hibásnak, rossznak ítélt «fércművet». Vagy fordítva: önök el vannak ragadtatva a kompozició tökéletességétől, a lélekrajz biztonságától, a költői gondolat mélységétől, — a közönség viszont unatkozik s az agyondícsért darabot már a negyedik estén úgy megbuktatja, mint a pinty. Nem állítom, hogy ez mindig így van, de a kivétel már olyan ritka, hogy szinte csak a szabályt erősíti. Valami baj van itt, kérem, ami megzavarja az embert: kinek adjon igazat, kiben bízzon, kit fogadjon el döntőbírónak? Ki hát a csalhatatlan: a kritikus vagy a közönség? Őszintén bevallom, én azt hiszem, a hiba a kritikusokban van. Anélkül, hogy tudnának róla, legtöbbször úgy járnak, mint Görgei az ácsi csatában. A roham hevében előrenyargalnak (talán mert jobb a lovuk, mint a huszárjaiké) s egyszer csak azon veszik észre magukat, hogy — egyedül vannak. Azaz hogy éppen ezt nem veszik észre. Pedig igazán rádöbbenhetnének, hogy senki sem követi iramukat. A sereg elmaradt. Egyedül, «huszárok» nélkül azonban bajos csatát nyerni. Meg kell állni, vissza kell fordulni, ahogy Görgei is tette ... A színház művészete kollektív művészet. Tömegek alakítják, formálják, nézik és hallgatják. Illő és jogos

hát, hogy sorsát is tömegek döntsék el, a magányos, esetleg tévedő kritikussal a közvélemény csalhatatlan ítéletét helyezve szembe . . .

Eddig a levél, amely nekem nagyon tetszik. Már csak azért is, mert igazság és tévedés testvéri egyetértésben ölelkezik benne, hasonlóan a közönség minden más megnyilatkozásához. Különösen a megtisztelő Görgei-hasonlatot tartom találónak. Zárjelbe tett része nagyjából már szinte felelet is a felvetett kérdésre. Nem kívánom goromba valóságra átfordítani a szimbolikus képet, ám annyit elüljáróban is jeleznem kell, hogy ez esetben csakugyan fontos a — paripa. Mégha mindjárt vesszőparipának is csúfolják. A kritikus, bizonyos értelemben, szintén Pegazuson jár, akár a költő, ellentétben a közönséggel, amely sokkal inkább baka, mint huszár.

Hanem a kellemetlen igazságokat talán hagyjuk későbbre. Most csupán a hasonlat tapintatosan elhallgatott végét szeretném kiegészíteni. Görgei az ácsi csata elején épp abban a pillanatban kapta fejébe az ellenséges gránátszilánkot, amikor visszafordult elmaradt csapata felé. Veszedelmes dolog az ilyesmi . . . No de mindegy. Egyet-mást olykor kockáztatni kell. Sőt érdemes is az igaznak hitt igazság kimondása érdekében, amelyért tudvalevően mindig betörik az ember fejét.

Mindenekelőtt: ki a kritikus?

Éppúgy nézője, hallgatója a színjátéknak, mint a közönség akármelyik tagja. Az ő zsöllyéje, vagy zártszéke sincs elválasztva a többitől. Tehát ő is beletartozik a nagyérdemű publikumba. Őrá is hat, még pedig a tömeglélektan törvényei szerint

hat mindaz, ami a színpadon történik, tetszés vagy nemtetszés érzetét keltve. Ez a felkeltett érzés minden esztétikai megítélés bizonytalanságában az egyetlen *fix pont*, amelyre később kritikája támaszkodik. A közönség is ennek alapján mondja ki véleményét. Idáig hát látszólag nincs semmi különbség. Mégis, a kritikus elválása a közönségtől már a színházban megkezdődik. Az ő figyelmét valóban *más* szempontok is irányítják. Az igazi kritikusban — s most csak erről beszélek — van valami a drámaíró, a színész és a rendező művészi diszpozíciójából. Dráma, színjátszás, színpad iránt mélyebb, szenvedélyesebb és alaposabb az érdeklődése, mint a közönség átlagáé. Többet foglalkozott vele. Jobban belenézett a mesterség műhelytitkaiba. A közönségnél tudatosabban méltányolja hát: mi a nehéz, mi a könnyű, mi az ismétlés, a variáció és mi az új, az eredeti? Ez természetes — *c'est son métier*. S mert így a *külső* mögött a *belsőt* is látja, kontrolja egyidejüleg él és működik a tetszés vagy nemtetszés kialakulásával, sőt azt bizonyos mértékig befolyásolja. (Nem kell megijedni a szótól: hiszen minden kritika szubjektív. Elfogulatlan műbirálat: fából vaskarika.) A kritikus tehát olyasmit is tekintetbe vesz, ami a publikum legnagyobb részének legfeljebb tudata alatt mozgolódik, ezért szükségképpen *más* eredményre jut már a kezdet kezdetén. Ez így van s ezen nem lehet segíteni. Mert bármennyire kollektív művészet is a színház művészete, mégsem fenékig demokratikus. Ha egy pillantást vetünk a nézőtérre, észrevehetjük, hogy majdnem mindig *más* tetszik a páholysornak, *más* a földszintnek és

más a karzatnak. A görög színház *egyformán* műértő közönsége óta megszünt az egyenlőség, akármilyen szép és kívánatos elv is máskülönben.

De nézzük tovább a kritikust. Ő abban a kellemes vagy kellemetlen helyzetben van, hogy véleményét leírja és publikálja. Olyan jog ez, amelylyel némi kötelesség is jár. Az a kötelesség, hogy véleményét megindokolja. Kifejtse, motiválja, megmagyarázza: mi miért tetszett vagy nem tetszett neki? Más szóval, hogy *kritikát* adjon, ellentétben a közönséggel, amely csupán *véleményt* szokott nyilvánítani. Itt, ezen a ponton válik legérezhetőbbé a különbség kettőjük között. A kritikus meglehetősen nehéz és többnyire hálátlan munkatöbblet elvégzésére vállalkozik — a kényelmes közönség helyett. Növeli a távolságot az a körülmény, hogy a kritikus *tömegszuggesztió* hatása alatt támadt benyomását már *egyedül*, magányosan, mondhatnám felszabadultan analizálja, mikor kezébe veszi a tollat. Különös élve-boncolást végez önmagán. A színházban «közönség» volt, most független individuum s az utóbbi az előbbit kikérdezi, megegzaminálja: mondd csak kérlek alássan, hogy is volt tegnap az az izé ott a főpróbán?...

Mindebből logikusan az következik, hogy a kritikus igazsága nem egyformán kötelező erejű mindenki számára. Nem tudományos, objektív igazság, csupán művészi, szubjektív. Individuális és nem kollektív, bárha kicsiráztatója a színház, a nézőtér kollektivitása volt. Nem *ítélet*, hanem csak *megindokolt tetszés vagy nemtetszésnyilvánítás*. A kritikus sohase azt dönti el: *jó-e* az előadott darab, vagy *rossz*? Ő legfeljebb azt

mondja: mesterségbeli hibákat vagy tökéletességeket látok benne, ezeket dícsérem, amazokat kifogásolom. Nekem tetszik, ezért meg ezért. Vagy: nekem nem tetszik, ezért meg ezért. De csak — *nekem*. Neked, neki akár homlokegyenest ellenkező véleményetek lehet róla. Ehhez nem szólhatok, mert nem az *én* átélésemből, nem az *én* rám gyakorolt benyomásból sarjadt ki. Rajtam kívül áll, tőlem idegen, ismeretlen. Nincs hát semmi csodálni való azon, hogy az *én* igazságom nem találkozik még kritikustársaméval se, hiszen ő is hasonló módon jár el.

Már most, hogy fest ezek után az a bizonyos «teóriákhoz» ragaszkodó «érthetetlen makacsság»? Így. A kritikus mértéke valóban az ideál. Minden tragédia, vígjáték, középfajú dráma vagy bohózat *műfaj-ideálja*. Ez az ideál ugyan kritikusok szerint változik (hiszen esetről-esetre egyéni felkészültség, hajlam, ízlés stb. formálja), de megvan, él, hat, befolyásol és irányít a kritikai vélemény kialakulásában. Durva példával illusztrálva: a kritikus sokkal inkább méltányol egy hibátlanul megszerkesztett, élő bohózatot, mint egy gerincbetört, döglött tragédiát, mert amaz, ha alpáribb műfaj is, jobban megközelíti magának a *műfaj-tisztaságnak* ideálját. Az azonban eszébe sem jut, hogy klasszikus tragédiák mértékével mérjen szórakoztató operette-librettókat, amelyek mellől csupán a zene hiányzik. Nem, a kritikus elsősorban mindig az igénykérdést veti fel: *mit akart* a drámaíró? S azután már csak azt nézi, *mit* valósított meg szándékából, *hogyan* öntötte alakba elképzelését? Hiszen ha nem így tenne, akár Molièret is agyonüthetné Shakespearerel, vagy

fordítva : Sophoklest Aristophanes-szel. Már pedig eddig a közönség ítéletét legmakacsabbul negligáló kritikust sem vádolták meg ilyesmivel.

A közönség — az más.

A közönség korántsem ilyen szerény. A közönség igenis *ítél*, elevenek és holtak fölött, bírói jogokat vindikálva magának, mintha csalhatatlan törvénykönyve lenne. És jogait gyakorolja is. Bátran kimondja, hogy ez a darab *rossz*, tehát *megbuktatom*, emez viszont jó, tehát *sikerre* viszem. Vajjon honnan veszi ő a tévedhetetlen, biztos mértéket, a szkeptikus, sőt sokszor csakugyan tévedő kritikussal szemben? Régi határper ez. Érdemes egyszer közelebbről szemügyre venni : valóban így van-e?

Hát nem. A sorrend fordítottt. A közönség, mikor a «sok lúd disznót győz» elve alapján dönt, *előbb* cselekszik s *utólag* mondja ki ítéletét : ez a darab megbukott, *tehát* rossz, emennek sikere volt, *tehát* jó. Sikerrel vagy sikertelenséggel mér, mint csalhatatlan mértékkel, holott — a mérték hamis. Hagyján, hogy a drámairói és színészi munka önmagában független, benső, zárt értékétől eltekint s olyan tényezőre támaszkodik, amely a «művön» kívül esik. A baj ott van, hogy ennek a mértéknek serpenyőjén *egyforma* súllyal esik a latba Shakespeare és Kotzebue, költészet és ponyva, zseni és drámafelsőrészkészítő. Ha a publikum-siker *mindig csak* a remekművet, vagy *mindig csak* az olcsó divatholmit kísérné és viceversa, még bízhatnánk valamennyire a mérték igazságában. De nem. A logika itt akárhányszor együtt bukik a darabbal. Egyszer a *Szerelem és halál játékának* van sikere, máskor a *Buta ember-*

nek. Egyszer a *Szent Johanna* bukik meg, máskor a *Szerelem széruma*. S az *egyszer* és *máskor* ugyanegy időt is jelenthet, ugyanarra a színházra, közönségre, színészgárdára és szerzőre is vonatkozhatik. Ki tud itt eligazodni? Hol itt a «mérték» megbízhatósága? Őrület ez, kérem és nincs benne rendszer, mégis hivatkoznak rá. Főképp olyan szerzők, akiket a kritika «levág», míg a közönség felmagasztal, szeretik szembeállítani ezt a mutatós ellentétet, — sokszor egész jóhiszeműen, — mintha bizony egyiknek köze lenne a másikhoz. Más az, ha Aristoteles foglal állást a lélek halhatatlansága mellett s más, ha Robespierre «erénykonventje» mondja ki «szótöbbséggel», hogy a lélek halhatatlan. Nem tudom, ki hogy van vele, de én a kettő közül inkább hiszek — önmagamnak.

Ám nehogy félreértessem : a közönség «ítéletében» is érvényre jut valami helyes *ösztön*. A nézőtér legtöbbször megérzi a *színszerűséget*, pláne ha előtte ismerős figurákon, kipróbált és bevált helyzeteken keresztül jelentkezik. Ilyenkor tapsol, anélkül, hogy valójában tudná : miért? Tetszik — s ezzel már el is intézte a dolgot. A *drámaisághoz* azonban sokkal kevesebb érzéke van. Olykor ugyan észreveszi ezt is, de csak módjával. Ez nehezebb művelet, elrontja a könnyű mulatságot. S egészen bizonyos, hogy Shakespeareben sem a gondolati mélység, a költői szépség, a *par excellence* drámai erő imponál a publikum zömének, hanem elsősorban az érdekes mese, a külső mez tarka csillogása, a cselekmény színszerűsége.

A kritikus mindezt régen tudja, azért tartja céltalannak, fölöslegesnek, hiábavalónak, hogy «hátrafordúljon a közönség felé». Ő a közönséggel

csupán közvetett úton érintkezik : kritika formájában. De találkozni így is csak a legritkább esetben találkozik vele. Hogy akkor miért ír hát kritikát? Méltóztassanak megbocsátani : ez az ő gyenge oldala, akár a költőnek a vers. Ha belehal se tud lemondani róla. Pedig tisztában van vele, hogy kritikája senkinek se használ. Se a szerzőnek, se a színésznek, se a közönségnek. Önmagának a legkevésbbé. Mégis írja, mániából, ellenállhatatlan kényszerből, a megismerés vágyából, szóval abból a lelki fényűzésből, amely minden művészi tevékenység örök forrása.

Ki hát a csalhatatlan : a kritikus, vagy a közönség?

Egyik se. Mind a kettő egyformán tévedhet s téved is, míg közben egyszer-egyszer ráhibáz az igazságra. Csalhatatlan a római pápa, 1870 óta, — gondolom akkor volt az *infallibilitas* dogmáját kimondó vatikáni zsinat, — de ő is csak akkor, ha hit és erkölcs dolgában *ex cathedra* határoz. Ebben, mint jó kereszténvekhez illik, azt hiszem, mindnyájan megnyugodhatunk.

DRÁMA VAGY SZÍNPAD?

Melyik volt előbb? A kérdés ugyan veszedelmesen hasonlít a «tyúk vagy tojás» problémájához, felvetése mégse egészen haszontalan, mert önmagán túl is tisztáz egyet-mást. Talán még *Hasenclever* úr ködös igazságát is, amely egyelőre a «négydimenziós, atmoszférikus» színpad jótékony homályában lebeg.

Kezdjük hát elülről, mindjárt a negyedik dimenziót jelentő Időben, *a hősök halott-kultuszánál*, ahonnan a dráma ősi magja minden valószínűség szerint kicsírázott. Itt még aligha jelzi valami a színpadot. A nyitott sír mellett alakosok mutatják be az elhunyt hőstetteit, a gyászoló tömegnek. Ezen a fokon legfeljebb a *választóvonalat* érezzük, — a rivalda embrionális vonalát, — játszók és nézők között. A drámának azonban annál több eleme felismerhető már. Elsősorban az *illuziókeltés*, minden művészet lényege. A halott hős újra életrekel, hacsak játékban is s a nézőnek jól esik, hogy kifoghat a halálon. Ám lehet-e igazán kifogni a Hatalmas Úron? A hős sorsa valójában elvégeztetett. Ő már holtan fekszik sírjában, amelynek jelenléte állandóan emlékeztet játékéletének *szükségszerű* bukására, a tragikus végre. S ez jól is van így. A fejjel na-

gyobbak, a hősök mindig nyugtalanítják a tömegeket. Mikor tehát «elbuknak» a mindnyájunkkal közös halálban, helyreáll a «megsértett világrend». Az izgalmat megnyugvás váltja fel, a közönséges szemlélők erkölcsi elégtétele, amelyről már Arisztotelesz poetikája is beszél s amely kissé rokon a kárörömmel: Íme, a halált a legnagyobbak sem kerülhetik el, ebben az egyben mindnyájan egyenlők vagyunk! Ezen a ponton válik leginkább nyilvánvalóvá a drámai művészet lényegének *kollektív* volta, ami minden más művészettől *különbözővé* teszi.

A fejlődés következő szakasza, a dionyzosi ünnepségeken keresztül, a görög drámához és színpadhoz vezet. Ott, a vallásos játéknál kialakul a *kórus*. *A színpad* viszont bizonyos adottságokban jelentkezik. Felépített oltár körül zajlik le az istentisztelet. Ez az első *külső megkötöttség*, amelyhez a szertartásnak igazodnia kell. (Mellékesen: nem *minden* művészet normája ilyen *megkötöttségekben* gyökerezik-e?) Emitt, a görög színjáték palota-díszlete, már igazi, *lezárt színpad*. S ebből a színpadból minden adottságával és megkötöttségével egyetemben, *szervesen* nő ki a görög dráma. Nem kívül termett, beplántált növény, hanem közvetlen terméke a *stabil* színpadnak. *Az egyetlen, szilárd, nem változtatható díszlet kényszeríti rá a görög tragédiára a hármas egységet, amely legjellemzőbb jegye marad.* A kórus pedig szinte *felvonásokra* kezdi tagolni a drámát, amelyben nem egymás mellé épülnek, hanem *egymásból* fejlenek ki a jelenetek. Mintapéldája ennek az *Oedipus király*.

Már most, hogy állunk Shakespeare drámájá-

val és színpadával? A párhuzam meglepő egyezéseket mutat. A renesszánsz korában is egy adott, — a keresztény misztériumok és moralitások fejlődése során kialakult, — *kész* színpadon virágzik ki a shakespearei dráma *olyanná, amilyen.* Szóval *anyagszerűség* diktálja itt is a stílust, mint mindig. A nehezen faragható gránitban van nyitja az egyiptomi szobrok nagysíkú, zárt felületeinek; a rövid kőgerendában: a görög templom sűrű oszlopsorának; a román bolthajtásban: a bazilika vaskos falának — *s a díszlettelen, több helyszínre osztott renesszánsz-színpadban: a shakespearei dráma epikus menetének.* A *Lear király* talán legjobban szemlélteti ezt az *epikusságot.* Cselekménye *ab ovo* kezdődik, a birodalom felosztásánál. Képzeljük el: hol indulna meg ez a dráma *Ibsennél,* aki *analitikus* s a multat visszamenőleg bontja ki, akár *Szofoklesz?!* De más is kiolvasható a shakespearei színpad több helyszínre osztottságából. *A hármas egység teljes felbomlása* s ami ezzel együtt jár, *a jelenetek groupe-szerűsége.* Shakespearenél nem fejlik szemünk előtt egyik jelenet a másikból. Minden jelenet egy-egy *csoport fellépésével kezdődik.* A csoport azután távozik, *idő, tér, cselekmény változik* s megint *újabb csoport* következik. *Egymás mellé* épülnek a szcénák. *Éppen ezért lett probléma a modern színpad számára Shakespeare színrehozatala. Mert a modern színpad lényegében más, mint a renesszánszé volt. Közelebb áll a görögökhöz.* S ezzel elérkeztünk a fejlődés mai étape-jához.

A *modern színpad* — nem számítva a forgószínpad tökéletlen kísérletét — *stabil. Csak felvonásonként változtatható.* Következésképpen a belőle

kialakult modern dráma is *kevésbbé epikus*, mint Shakespeare-é. Zártabb, megkötöttebb. Viszont *kevésbbé ragaszkodik a hármas-egységhez* is, mint a görög, *bár erre érezhetően nagyobb súlyt vet.* Ezért tért vissza Ibsen az *analizishez*, a szofokleszi stílushoz, *multtal* helyettesítve a *sors*, a végzet döntő fontosságát. *A mult olyan, mint az istenek akarata: nem lehet rajta változtatni.* S ez legkarakterisztikusabb vonása az ibseni drámának, *amely a mai színpadból nőtt fejlődés legmagasabb csúcsát jelzi. Ami utána jött: levegőbe épült experimentum.*

Miért? Mert íróasztal mellett kispekulált *mást* akar, mint ami a mai színpad *adottságai* között megvalósítható. Pedig *új színpad nélkül nem alakulhat ki új dráma.* A fejlődés története legalább ezt bizonyítja. Kísérletekről persze lehet szó. *De a drámai kísérleteket* egyidejüleg *színpadi kísérleteknek kell alátámasztaniok.* Így lassanként eljuthatunk egy új színpad kialakulásához s azon majd kivirágozhat az új Szofoklesz, Shakespeare, vagy Ibsen, az új drámai remekmű, amely *szervesen nő ki a maga színpadi adottságaiból.* Csakhogy ennek a színpadnak felépüléséhez nyilván kissé tömörebb anyagokra lesz szükség, mint amilyen Hasenclever úr «atmoszferikus» meghatározása — a negyedik dimenzióról.

A függönyt és plasztikus díszletet váltogató modern színpad, — amilyenen nálunk legutóbb *Hevesi* Sándor Shakespearet mutatta be, — érzésem szerint sokkal több lehetőséget kínál új dráma-stílus kifejezésére, minden expresszionista teoriánál. Mert ez nem zavaros elképzelés, nem puszta frázis, hanem *tényleges adottság*, amellyel

számolni lehet. Sőt talán kell is. Kérdés azonban : nem fenyegeti-e ezt a színpadot — drámai szempontból — éppen *a korlátlan lehetőség* veszedelme? A vasbeton, amellyel *mindent* meg lehet csinálni, nem diktál új, szükségszerű, tiszta építészeti stílust.

Hátha így járunk ezzel a lényegében shakespearei, modern színpadi «megoldással» is?!

JÁSZAI.

1850—1926.

A kerepesi temetőben van egy üres sír. Esztendők óta áll felette a régi Nemzeti Színház köveiből rakott, dísz nélkül való, egyszerű monumentum. Komor homlokán aranybetűs felírás : *Jászai Mari, meghalt 19 . . .* A dátum befejezetlen. Vagy másfél évtized előtt, maga a nagyasszony emeltette ezt a sírkövet, amely azóta hallgat és vár.

Most már nem vár tovább.

Tegnap reggel a Halál végigment a temetőn. S mikor egy percre elbújt a nap az őszi felhők szemfedője alá, megállt a gazdátlan sír előtt. Csontujját felemelte és a hideg kőlapon kiegészítette a csonka felírást. A pontok helyére odarajzolta a hiányzó számokat : *26. X. 5.*

És a János-szanatórium csendes betegszobájában ugyanakkor utolsót sóhajtott egy összetöpörödött, halálra fáradt, fehérhajú matróna. A legnagyobb magyar tragika, — valaha sugárzó szépség, — akinek félszázados művészi pályája végső szerepéig feltörő ívet mutatott s akinek actrix-koszorújába kritika és közönség egyképpen belefonta az elismerés minden virágát. Hosszú, hetekig tartó haldoklás után, ezen a hajnalon meghalt Jászai Mari.

A kerepesi temető sírkövébe pedig, a titokzatos csontkéz írása nyomán, ma már acélvéső

metszi a dátumot, amely egy eddig szürke napot hosszú időre, talán örökre emlékezetessé tesz a magyar színjáték történetében.

Nem véletlen ez a romantikus kép. Aminthogy nem volt véletlen az a romantikus gesztus sem, amellyel a Medeák és Elektrák, Lady Macbethek, Gertrudisok és Margit királynék felejthetetlen megszólaltatója még életében sírkövet állított magának.

Próbáljuk meg kibetűzni ennek a szokatlan sírkőnek szimbólikus feliratát. Mert — ha nem csalódunk — ilyen is van rajta.

A magyar színjátszás hősi korszaka Jászaiban adta utolsó, igazi heroináját. Magányosságában fenséges, szinte zordon megszemélyesítőjét annak a *romantikus stílusnak*, amely nem annyira a színpadot akarta megtölteni az élet valóságával, mint inkább a színpad levegőjét, optikáját és akusztikáját, egész stilizált valóságát terjesztette ki az életre. Azt hiszem, Jászai, a színpadon állva, sohasem érezte a rivaldának választóvonalbeli jelentőségét. Eszébe sem jutott, hogy azon túl — más világ kezdődik. Ezért szerepei akkor sem értek véget, ha lelépett a deszkákról. Az ő számára maga az élet is shakespearei színjáték volt. Közvetlen folytatása a festett komédiának vagy tragédiának, amelyben bohócsipkák csörögnek, hősök ágálnak, bukott királyok sírnak és láthatatlan párkák sodorják, szakítják a sors fonalát. *A művészet valóságán keresztül szemlélte az élet valóságát* s így végső soron a két valóság nála is egybeesett, pontosan födte egymást.*

* Hogy így volt, bizonyítja azóta megjelent naplójának több helye, ahol erről világosan szól.

Bizonyára tévedésen alapult hát a naturalista színjátszás harcos éveiben ellene feszülő vád, amely azt igyekezett bizonyítani, hogy alakításaiból hiányzik az élet élő valósága. Ezt a főkép művészetpolitikai szempontból kiélezett vádat, éppen a föntebb elmondottak alapján, érthető megdöbbenéssel fogadta s joggal igaztalannak tartotta. Hiszen ahogy *ő* látta, érezte és élte az életet, *úgy* tükrözte azt csodás művészete is, amelynek legkarakterisztikusabb vonása a *monumentalitás volt*, a nagy stílus.

Valóságban és színpadon egykép vonzotta a nagyság, a romantikus túlzás, a hősi pátosz. Nem ismert középfokot. Az *aurea mediocritast* lenézte, megvetette, gyűlölte. Alkudni, kiegyezni nem tudott. Ha beszélt: mennydörgött. Mozdulatai villámlottak, — társaságban éppúgy, mint «a brit óriás» tragédiáiban. Hétköznapok nyelve volt számára az ötödfeles jambus. Ennek lejtéséhez igazodott minden gondolata. Ezért tetszett úgy, hogy az életben is nagyszerű szerepeket talál és vállal. Sokszor csodálkozástkeltőeket, de mindig méltókat önmagához s ahhoz a lelki koturnushoz, amelyet nyilván a színpadról hozott magával.

Szilveszter éjszakáján évről-évre keresztül-száguldott szánkója az Alföldön, — egy tragikus Mab királyné viharos fogata, — hogy aztán éjfélkor, a Költő születésének órájában, megtorpanjon a kiskőrösi szalmafedeles kunyhó előtt. Imádta Petőfit, a zseni testvérreismerő rajongásával s még tavaly is «ott járt nála», a maga külön ünnepén, hogy elszavalja: «Hazatértem ... veszem a lantot ... mely sokáig félretéve hallgatott ...»

Egyszer könyvet írt emlékeiről. Annak a könyvnek minden szava zeng, mint az orgona. Mikor Hegedüs Lóránt évekig súlyos beteg volt, karácsony estéjén mindig bekopogtatott Hegedüsékhez. Az üres dolgozóban megállt az íróasztal előtt s némán, elgondolkozva nézte a magyar korona tragikumába beleroppant, volt pénzügyminiszter arcképét. A szája mozgott, mintha imádkozna. Pár perc mulva felemelte a fotografiát és megcsókolta : «Én hősöm, én mártírom!» Aztán odafordult a külföldi szanatórium csendjében gyógyuló beteg nővéréhez : «Bocsánat, asszonyom, hogy zavartam» — s már sietett is el, nesztelenül mint valami shakespearei jelenés. Hegedüs Lóránt szerencsésen felgyógyult. Jászai Mari pedig bizton hitte, tudta : az ő imádsága segített rajta.

Még csak egyet a jellemző példákból, amelyek olyan gazdagon sorakoznak majd életrajzának írója elé. A legérdekesebb kontrasztot, amely, éppen mert ellentét, igaz és csodálatos. Élete utolsó heteiben többször meglátogatta az «aranyszáju püspök», akinek vígasztaló szava, akár a szobájában álló hárfa játéka, elsimította gondolatainak sötét redőit. Egy nap aztán elkészült az utolsó útra. Meggyónt, megáldozott. Mikor a püspök elment, környezetéből valaki megkérdezte : Úgy-e, most már sokkal nyugodtabb, nagyasszony? . . . Jászai fáradtan mosolygott. «Édes istenem, — mondta csendesen, — én inkább ennek a drága, öreg papnak akartam a kedvében járni. Gondoltam, miért ne szerezzek neki örömet? . . .»

Akik csak kicsit is ismerték őt, tudják, hogy ebben a végső vallomásban nincs semmi frivoli-

tás. Őszinte volt az, mint minden szava, minden tette. Hit fűtötte át, *a romantikusan szép pátosz igazságának megindító hite*, az a hit, hogy halálos ágyán is *másnak* szerez örömet. Ennyi, sem több, sem kevesebb az egész. Alighanem eszébe is villant pillanatra a Miasszonyunk bohóca, aki furcsa bukfencekkel hódolt a Szent Szűz-szobor előtt. Szegény komédiás, mást nem adhatott, hiszen imádkozni nem tanították. De amit adott, a legkedvesebb volt szívének.

Talán most már nem olyan különös és szokatlan az az előre felállított sírkő sem, ott, a kerepesi temető halottas csendjében? A tragika, aki annyiszor «élte át» a halált, átvitte életébe is a művészi meghatódás gesztusát s mikor forró, tapsfergeteges esték diadalában, a siker és elismerés virágesőjében először érezte meg az *elmúlás* koszorúinak fanyar illatát, kimérte magának a hat láb hosszú «zöldhant gyepágyat», hol «fejtül egy kő vagyon» s férfias daccal, tiszta szívvel, remegés nélkül írta oda a síma kőlapra: Jászai Mari nem fél a haláltól. Elkészült rá és leszámolt vele...

Emberi nagyságának talán legbiztosabb mértéke ez a művészi pátoszban megnyilatkozó gyönyörű lendület, amely vetekszik Cyrano végső gesztusával.

De a sírkő láthatatlan betűi csak ezután árulják el a legtragikusabb titkot. Most, amikor már a romantikus stilus utolsó, nagy képviselője is megtér abba a földbe, amelyben testvéri szomszédja lesz — *Pethes Imrének*.

Emlékezzünk: két évtizeddel ezelőtt csatazajtól volt hangos a Nemzeti Színház színpada. A

régi «szavaló-stílus» ütközött meg a fiatalság és tehetség jogán helyet követelő újjal. A «modern színjátszást» helyesen érezte engesztelhetetlen ellenfélnek a «honi hagyományok» — ám valójában a Mounet-Sullyben kissé megavasodott s Bécsen át hozzánk plántált francia tradiciók — híres gárdája. Minden tekintetben ellenlábasa volt az a meglevőnek. Nem a színpad igazságát akarta kiterjeszteni az életre, hanem fordítva: *az élet valóságát szólaltatta meg a színpadon.* Emberábrázolás, természetesség, átélés volt a «halkan beszélő» színészek sokat gúnyolt jelszava. S mert tehetség töltötte meg a jelszót, egyre nagyobb teret hódítottak, hiába hirdették róluk «az öregek» némi rosszmájúsággal, hogy még a «verset is prózában mondják». Hosszú, elkeseredett harc után, a fejlődés örök törvénye szerint, a «fiataloké» lett a győzelem. Tíz év multán, a modernek «szürke fejedelme», Pethes Imre és társai jutottak döntő szóhoz a Nemzeti Színház színpadán. A «szavaló» gárda tagjai pedig kezdtek kiszorulni a közönség kegyéből.

Még állt a viadal, amelynél szebbet, nemesebb eszközökkel s több hittel vívottat nem igen látott a mai generáció, mikor Jászai Mari — talán az egyetlen a «régiek» közül, aki épen és sértetlenül őrizte meg művészi nagyságának presztizsét a küzdelem legviharosabb éveiben is — felállíttatta sírkövét a kerepesi temetőben. Így vált ez a csonka feliratú kőemlék egy megrendítő, fájdalmas sejtés mementójává: valaki, valami elbukik, megsemmisül ebben a harcban. A legnagyobb magyar tragika lelkében megrezzent a maga tragikumának sejtelme és a halálra gondolt.

S mint Michelangelo legfenségesebb, jövőbelátó Sybillája, aki a holnap tárt könyvét olvassa a Sixtus-kápolna mennyezetén, így szólt magához és a világhoz: Én már meghaltam. Csak a temetői dátum hiányzik nevem mellől...

Ez egyszer — tévedett.

Halálba keményedett, klasszikus arcán most olyan nagyszerű ennek a tévedésnek emberi vonása. Igen, mert Jászai romantikus stílusa, ez a magányos csuda, diadalmasan került ki az elvesztett csatából is. A modern színjátszás győzött, de ő *egyedül* tartott életben egy egész kort, *egy egész stílust.* Az tudott maradni, aki eddig volt. Nem tagadta meg a «deklamációt» s mégse bontotta meg a «modern» együttest. Pillanatra sem éreztetett stílus-törést, mikor az «újak» közé állott. Hogy csinálta? — az ő titka. De, hogy megcsinálta, arra egyképpen tanu: közönség és kritika.

Bizonyos értelemben ő maga volt a Nemzeti Színház. Zsenijének talán ez a legmélyebb jelentősége. S most, hogy örök pihenőre tér az előre felállított sírkő alá, vele együtt temetik oda a magyar színjátszásnak azt a *klasszikus-romantikus* stílusát is, amelynek Jászai Mari volt az *egyetlennek* maradt, *élő* reprezentánsa. Ennyiben hát mégse csalt az a tizenöt év előtti, sírkőállító, keserű sejtelem...

Valamikor az egész ország hangos volt a nevétől. Most az egész ország néma — könnyes gyászától.

De ki tudja méltó módon elsiratni?

Az ő Elektrájának félelmes fensége kellene ehhez. Az a lenyügöző pátosz, amelynek tüzétől

kigyúltak és lobogva égtek Szofoklesz hamvában is parázsló szavai:

Most mindez elenyészett egyetlen napon
Halálod által. Mint a pusztító vihar,
Mindent magaddal ragadál . . .

A «nagy stílus» halott.

AZ ÉLŐ JÓKAI ÉS A HALOTT KEMÉNY.

Úgy járnak együtt Időben és Emlékezésben, mint egymáshoz láncolt, örök ellenfelek. Kibékíthetetlenek, de talán mégse ellenségek. Inkább kiegészítői egymásnak.

Fény és árny. «Egy Igen és egy Nem.» Egyik a legnépszerűbb, másik a legnagyobb. Összetartoznak, akár Michelangelo híres ikerszobrai — a Nappal és az Éjszaka — a Medici-emlék közös márványtalapzatán. Életükben az ellentét elve kapcsolta őket egymáshoz : *romantika* és *realizmus*. S most, a jubiláris esztendő mécseseinek kigyúló fényénél újra összekerültek : Jókai, *a százéves élő* és Kemény, *a félszázados halott*. A múló idők játékos szeszélye rendezte meg ezt a nevezetes találkozót.

Jókai Mór születésének centennáris esztendeje ugyanis egyben báró Kemény Zsigmond halálának ötvenedik évfordulója. Jókai 1825 február 18-án született. Kemény 1875 december 22-én halt meg. S míg Jókait az egész ország ünnepli, Keményről senki sem beszél. Róla megfeledkeztek.

De akármennyire kesernyés érzést ébreszt, mégis csak *így* stílusos ez a találkozás. Így illik mindkettőjükhöz, az optimistához s a pesszimistához. S így illik a nemzethez is, amely ma is szíve-

sebben fordul el a sivár valóság képeitől, fellengző álmok délibábja felé, ami ellen Kemény annyit és olyan hiába küzdött, irodalomban, politikában. Stílusos, mondom, így az ünnep, mert hiszen Jókai *születésének* centenáriuma keresztelői gyertyák örvendező világát lobbantja fel árva Magyarországon. Viszont Kemény *halálának* ötveneves dátuma legfeljebb a gyászoló emlékezés temetői fáklyáját füstölögtetné, komor borongással.

A mesemondó és az emberi lélek kegyetlen analizálója akarva se rendezhette volna ezt meg szebben, szomorúbban, magyarabban.

Az egyik Komáromban született. Nyugatról indult keletnek. Walter Scott és Victor Hugo csillogó ékkövei duzzadtak tarsolyában. Megteremtette az új magyar prózát s mégis a *multat* szolgálta.

A másik Alvincon látta meg a napot. Keletről tartott nyugatnak. Öröksége csak a maga lelkének sötét gyémántja volt, amelyben nemzedékeken át elfáradt fejedelmi vér tüze irizált. Nyelve már akkor is inkább a multé, de mondanivalója a *jövőt* siettette. S tán ismeretlenül is nagy rokonai, Stendhal, Balzac felé közelgett.

Ellentétük már itt kezdődik. Az ország két ellenkező végéről, a Dunántúlról s Erdélyből indulnak el. Természetes, hogy utaiknak keresztezni kellett egymást, bárha összeütközéseik nem is voltak. Legalább forma szerint nem. Kemény ugyan kritikáiban őszintén nyilatkozott Jókai egy-egy munkájáról, főképp színdarabjairól, de ezt nem tette olyan kiélezett, lekicsinylő módon, mint Gyulai. Komolyabb surlódás tehát nem támadt köztük. Igaz, mélyebb és bensőbb barátság se.

Tudomásul vették egymást s tudjuk, hogy Kemény gyakorta volt vendége a svábhegyi Jókaiháznak. Ám egymásra úgy tekintettek, mint kölcsönösen idegen, szinte érthetetlen világ hordozóira, akik tulajdonképpen nem is lehetnek egymásnak riválisai.

És mégis azok lettek — féltékenység nélkül. Nemcsak abban a vonatkozásban, amelyben Gyulai állította őket szembe egymással, hanem az ösztönösen megnyilvánuló köztudatban is; egyéniségük, világszemléletük, művészi felfogásuk, egész emberi és írói adottságuk különbözősége révén. Sőt — nem utoljára — irodalomtörténeti jelentőségük ellentétes volta miatt is.

Jókai *a született mesemondó*. Ábrándos, szertelen, könnyed és érzelmes. Költői lényének alapvonása: *a játék*. Nem az emberek érdeklik, hanem a változatosságban kifogyhatatlan események. Sokszor a groteszkig, a lehetetlenig. Hősei régi ismerősök: sárkányt-győző királyfiak és gonosz fattyúgyerekek. Tökéletesek jóságban és rosszaságban, szépségben és rútságban, tudásban és korlátoltságban. Ideális plakátfigurák, egyszerre felfoghatók. Inkább az érzéshez, mint az értelemhez szólók. Olyanok, amilyeneket csak a tömegekből és tömegeknek született népmese — ez a drámához hasonló kollektív művészet — tudott kiformálni.

Ezzel szemben Kemény *a született pszichológus*. Költészetének lényege: *az analizis*. Nehéz és komor. Nem a külső, — a belső érdekli. Valóság principiuma, eseményben, emberben egyaránt az indító motivum, az ok és okozat pragmatikus láncolata. Nem elégszik meg a változás konstatá-

lásával. A fejlődés titkát feszegeti, boncolja. Hősei ezért újak s mindaddig ismeretlenek, amíg ki nem bontják előttünk lelkük sokrétűségét, amelyben erény és bűn nem primitív szétosztottságban, hanem szerves vegyületben jelentkezik.

A *Gyulai Pál* első kötetében önmagának is pompás jellemzését adja, mikor egy lélekbúvár festőről a következőket mondja: «*Ő a vonalak titkos írását, az arcizmok rejtélyeit, a küzdő szenvedélyek színvegyítéseit s azon kinyomatokat, melyeknek hüvelyében jelennek meg érzéseink, indulataink, a rögeszmék s uralkodó hajlamok, — szóval: a lélek befolyását a szervezetre tökéletesen ismerte.*»

Nála nincs mese a meséért. Alakjai karakterükben determinálják a történetet, amely szinte drámaian szükségszerű. Nyilván erre célozva mondotta róla Gyulai: Kemény a regény formájában tragédiákat írt . . .

Jókai elbeszélt. Kemény kritizált.

Világirodalmi beállításban tekintve a mult század magyar regényirodalmát, még inkább kidomborodik előttünk Jókai és Kemény ellentétes írói egyéniségének jelentősége. A két nagy irodalmi áramlat — romantika és realizmus — döntő összecsapását az ő különbözőségük néma harca beszédesen szemlélteti. S ennek a harcnak érintésénél nem lehet kikerülni azt az irodalompolitikai kérdést, amely Jókainak a sikert, Keménynek viszont a kudarcot juttatta osztályrészül.

Kemény első regénye, a *Gyulai Pál*, 1847-ben jelent meg. Az utolsó, a *Zord idő*, 1862-ben. Ez a két dátum pedig azért fontos, mert *a magyar regény történetében a nyugati irodalommal való együtthaladást jelzi*. Azok az írói célok és törek-

vések, amelyek Kemény regényeiben megnyilatkoznak, szoros rokonságban állanak Balzac realizmusának módszerével. S itt most nem annyira a rokonságon, mint inkább az *egyidejűségen* van a hangsúly. A magyar regény, amely addig, Jósikával az élén, Walter Scott kissé vizenyős romantikájának nyomában kullogott, Kemény jelentkezésével váratlanul utat vált s határozottan a realizmus irányába fordul. Még pedig egyszerre, egyidejűen Balzaccal. A *Gyulai Pál* bekapcsolta a magyar regényt a nyugati kultura fejlődési vonalába s a két vonal itthon és külföldön, ezentúl parallel haladt, egészen Kemény utolsó regényéig. *Akkor a magyar fejlődés vonala megszakadt.* Kemény realizmusának nem akadt folytatója, továbbfejlesztője. A felemelt zászló elbukott, részvétlenül, mint ahogy másfél évtizedig csaknem hatástalanul lengett. Jókai győzött. S vele együtt — a romantika. Az a romantika, amelytől Balzac után Flaubert és a Goncourtok egyre távolodtak s amelynek szinte egyetlen reprezentánsa már csak az öregedő Hugo maradt nyugaton.

És ekkor játszódott le nálunk, a mult század hatvanas éveiben, az az irodalomtörténeti monstredráma, amely a magyar regénynek az európai versenyből való lemaradásában nyilatkozott meg.

Jókai, mesélő zsenijének, kincses fantáziájának aranyával újra ragyogó pompába vonta Victor Hugo rozsdásodó pajzsát s a romantika diadalszekere vele együtt robogott egész a századvégig, a legyőzött realizmus tetemein keresztül. Szegény Justh Zsigmond és Tolnai Lajos ott véreztek el a vágtató biga kegyetlen kerekei alatt. De míg

a diadalmenet ujjongva tapsolt a győztes mesemondónak, *a szekér útja egyre távolabb, vissza a multba fordult, elhagyva az európai irodalom fejlődésének jövőbetörő irányát.* A romantika győzött, Jókai zsenije diadalmaskodott, a magyar regény nagyszerűen induló karriérje pedig — derékbatört. *Végzetes, áthidalhatatlan szakadék támadt a magyar és az európai literatura között. Lemaradtunk.*

Tudom : ez súlyos vádnak tetszik. Éppen azért komoly bizonyításra szorulna. Mégse bizonyítok. Mert valójában nem vádemelésről van itt szó, hanem csak ismert tények puszta konstatálásáról. S ha egy pillantást vetünk a korra, amelyben ez a dráma lejátszódott, mindjárt világos lesz mindenki előtt : miért kellett szükségképpen győznie Jókai romanticizmusának s elbuknia Kemény realizmusának? *Az abszolutizmus két évtizede inkább hitt a színes mesékben, mint a sivár valóságban.* Szívesebben nézte az idealizált, álmok hazugságaival teleszőtt multat, mint a pesszimista lélek kiábrándult, fanyar kedvének látomásait. Amellett Jókai a kiegyezésig egyre kacérkodott a forradalommal, míg Kemény szinte ellenforradalmárszámba ment, objektív bírálataival, amelyek a bécsi politika erőszakossága és vaksága mellett, Kossuth tévedéseit is számbavették. Kemény sohasem tudott kritikátlanul lelkesedni a szabadságharc romantikájáért, Jókait viszont örökre megbabonázta a görögtüzes külsőség s ettől később sem bírt megszabadulni, túlzott aulikus voltában, «udvari költő» korában sem.

Elsősorban itt dőlt hát el a siker és a kudarc kérdése, nem szólva a nemzeti psziche ősi sajá-

tosságáról, amely — keleti örökség ez — mindig jobban hajlott káprázatos mesék csillogása felé. De van még valami: *a nyelv, a forma, a kifejezés szöges ellentéte a két írónál.* Jókai prózája síma, kedves, fordulatos, behízelgő, könnyed és szellemes. Koloritja utólérhetetlen. Nem csoda, ha ő tanította meg igazán olvasni a magyar közönséget. Kemény nyelve darabos, nehézkes, fárasztó. Mondatai bonyolultak, akár Balzacéi. Művészi zártsággal komponált, sokkal művészibben, mint Jókai, a formának mégse volt mestere. Ha valamelyik könyvét kézbevesszük, az első harminc oldalon úgy kell áttörni magunkat csákánnyal, mintha harmincöles sziklaréteget vágnánk keresztül. Nehéz munka. De megéri a fáradságot, mert alatta dús aranytellérre bukkanunk, ahol — hozzászokva a gránitnyelv kifejező erejéhez — többé semmi sem zavarja gyönyörűségünket. Mégis, eszembe jut Flaubert levelének híres passzusa, amely Balzac haláláról emlékezik meg: «Nagy író volt. *Hát még ha — írni tudott volna . . .*»

De azért mindkettőjük nyelve anyagszerű. Jókaié festői, Keményé plasztikus.

S az ember?

Az antipódus itt is jelentkezik. Minden erőltetettség nélkül, hiánytalanul.

A báró komor, zárkózott, magába süllyedő és tépelődő volt. Vaskos, robusztus egyéniség. Szeretett bőven étkezni. Erős, fűszeres ételek, nehéz borok voltak a kedvencei. Meg az örökös feketekávé. Balzac-kal rokon kedvtelései szembeötlők. Ha olykor, bizalmas társaságban, fehér asztal mellett fölengedett, zord szilajsággal csapott ki belőle a szikrázó élc, csípős gúny és borsos adoma.

De csak ritkán s kevesen látták őt mosolyogni. Borús kedélyén legtöbbször ott barnultak szűkebb hazájának, Erdély hegyvidékének méla árnyai. Örökös kétely gyötörte. S amilyen határozott, biztos és fölényes politikai írásaiban a követendő irányelvek megjelölésénél, olyan tétova és habozó, mint magánember, ha a maga ügyeinek elrendezése vár rá. Följegyezték róla : egyszer szerelmes volt s komolyan gondolt a nősülésre. Hosszas töprengés után végre döntött. Elindult a választott lakása felé. De mikor a kapuhoz ért — visszahökkent. Nem merte vállalni a felelősséget, vagy férfiszemérme riadt-e meg a vallomástól, — ki tudja? Visszafordult a küszöbről s agglegény maradt élete fogytáig.

Jókaiban, a dzsentriben, sokkal több volt az arisztokratikus vonás. Előzékeny, finom s szinte nőiesen engedékeny. A nyers, kemény Petőfihez úgy símult, mint engedelmes rózsató a merev karóhoz. Gyöngéd, félénk és nyiltszívűen mosolygó. Derűs, akár a Dunántúl szelíd lankájú, napsütötte tájai. Problémák kínzó tövisei nem gyötörték túlságosan, sem írásközben, sem honfigondjai között. Optimista kedélye símán átsegítette minden akadályon. Sokszor volt következetlen, csélcsap és szeszélyes, mint író és politikus. Ám ha a maga dolgairól volt szó, meglepő erélyt, kitartást és határozottságot tanusított. Itt-ott megingott, de aztán a makacsságig következetes tudott lenni. Gondoljunk csak házasságára, akár az elsőre, akár a másodikra. Micsoda csatákat kellett érte vívnia anyjával, rokonaival, legjobb barátaival és hozzátartozóival. A szelíd, kékszemű, rózsásarcú embernek fészekrakása nem

ment vihar nélkül, de ő állotta a vihart, keményen és győzelmesen. Végül is az történt, amit ő akart. Ő, a puha és erélytelen.

Jókai szikár volt. Álomlátó, hősi hevületű Don Quijote. Kemény zömök, elhízott. Külsőre, a valóságot megbecsülő Sancho Panzának tetszik mellette. De ez a Sancho Panza nem fegyverhordozó.

Fegyverkészítő.

Most, írásközben érzem, látom csak: milyen tételszerűen bizonyítható, gazdag és részletekbe menő közöttük minden téren az ellentét. Még életük végső szakaszában is.

Jókai műveit hasábos dícséretek rajongták körül, Keményt elintézték pár soros, tiszteletteljesen hűvös recenzióval. S az utolsó évek? Jókait fejedelmi ünneplésben részesítette a millenium lázától mámoros nemzet. Babért és aranyat szórt lábai elé. Kemény 1870 óta elborult lélekkel, kopottan, csaknem ismeretlenül bolyongott Pest utcáin. S mikor öt évvel később, a pusztakamarási kis kúrián eljött érte a megváltó halál, már csak egy szegény élőhalottat szabadított meg szenvedéseitől, aki ápolónője után gyermekes kétségbeeséssel kiáltozott: Anyám, anyám!... A törékeny, gyenge szervezetű Jókai nyolcvanéves volt, mikor kimondta utolsó kívánságát: aludni akarok. Az atléta Kemény még innen volt a hatvanon, hogy kezében eltört a legsúlyosabb magyar toll.

Fény és árny, öröm és gyász, — így találkoznak most is, kibékíthetetlen ellentétben, a mi jubiláló óriásaink.

De talán mégse...

Egyben mégis közös sors jutott ki nekik a szál zados születés s a félszázados halál ünnepén- *A komáromi bölcső s a pusztakamarási sír körü. egyformán suttogóra halkult a magyar szó, ezerkilencszázhuszonötben.* Ebben a magyar tragédiában mégis csak összeforrtak ők, szomorú, édes egy-testvérekké.

ADY TRAGIKUMA ÉS MAGYARSÁGA.

Hat esztendeje mult, hogy sírját feldombolták a kerepesi temető homokján s letették rá a halottak koszorúját. Azóta könyvekben, cikkekben, méltató tanulmányokban és emlékezésekben készül, levelenként fonódik neve köré egy másik koszorú. A halhatatlanságé, amely végső soron majd az irodalomtörténet hűvös, objektiv megállapításaiban teljesedik ki.

Tudom, némelyeket már szinte döbbent ez a betűáradat. Féltik tőle magát a költőt. Attól tartanak: a sok bába közt elvész a gyerek. Pedig Adyt nem kell félteni. Ha megbirkózott ellenségeivel, majd csak kibírja a bámulók és rajongók rohamát is. Aztán meg, valahogy ez a dolgok természetes rendje. Mindig rendszertelenül, vegyes értékeket produkálva gyűlt, sokasodott nagyok hagyatéka körül az a matéria, amelyből később, egyszer, valaki kiformálta és megmutatta a költő igazi arculatát. *Mert a költő, minden kifejező, önmagát tükröző alkotása ellenére is, láthatatlan a tömegek számára mindaddig, míg el nem jön az avatott «vásári kikiáltó», lényeget summázó magyarázataival.* Reménytelenül fájdalmas és megrázóan őszinte ez a vágyó sóhajtás: «Szeretném magam megmutatni, hogy látva lássanak . . .»

Petőfi halála után is Gyulai Pálnak kellett meg-

mutatnia a lehullott meteor történelmi vonalát, csodálatos színeinek ragyogását, felállítva a mindenki számára érthető és szemléltető «népies nemzeti» formulát. Ő kimondta azt, amit előtte csupán éreztek, de nem tudtak szavakba foglalni. *S csak ekkor vált Petőfi jelentősége tudatossá a nemzetben.* Sőt kissé az irodalomtörténetben is. (Tanuság rá Beöthytől Pintér tanár úrig minden iskolai kézikönyv, amely egyetlen lényeges vonását se változtatta meg a Gyulai által festett portrénak. Mellesleg szólva nem is festmény ez, inkább acélmetszet, az ötvenes évekből, Tyroler modorában. De tagadhatatlanul jellemző.) Így lesz majd Adyval is, ha lehiggad a tornyosuló ár, ha a divat tajtékja eltisztul s politikai és személyi elfogultságoktól menten formálhatja ki szobrát az elhivatott, hogy végre «látva láthassa» mindenki a költőt, aki keserű daccal írta föl a kérdést könyve homlokára: *Ki látott engem?* . . .

Addig hadd sokasodjanak hát a vele foglalkozó írások. Növekvő számuk azt bizonyítja, hogy az ember és a költő még izgatóbb probléma halála után, mint életében volt. Bizonyos, hogy egyre többen kezdik már látni, vagy legalább akarják látni. S ez az akarat építő erő módjára munkál a lelkekben. Lelkekben és szívekben mind szélesebbre építi az eljövendő Ady-szobor talapzatát. Mire a talapzat elkészül, kész lesz a szobor is.

Mindez pedig sem önigazolás, sem mentegetődzésféle nem akar lenni, csak aktuálisnak tetsző bevezető az alábbi sorokhoz, amelyek *Ady irodalomtörténeti jelentőségét eszmei szempontból próbálják megközelíteni.* Bevallom: előre tudom, mennyivel maradok adós. De mentse a kísérlet

gyengeségeit minden járt út hiánya és az a körülmény, hogy puszta *jelzésnél nem is kíván több lenni.*

A *kuruc-költészetnél* kell kezdenem. Nemcsak mert Adynak forma- és hangulatkapcsolatai idáig vezetnek, — hiszen távolabbi időkbe, Balassiig is visszanyúlnak az ő effajta vonatkozásai, — hanem főképp azért, mert a kuruckköltészetben szólal meg talán először *az egyénin túlmenő, kollektívfájdalom, halovány csírája annak, ami később mint nemzeti érzés jelentkezik.* («Ó, régi szép magyar nép, Téged az ellenség miképp szaggat és tép.») A Rákóczi-felkelésben az arisztokrácia s a nemesség mellett ott volt a «mezítlábas» nép is, egyesülve a *külső* ellenségtől való megszabadulás vágyában. Szóval, itt már nemcsak a végek vitézeinek közössége nyilatkozik meg a panaszos lírában, mint Balassinál, hanem szinte a magyarság egyeteme.

Majd egy század multán, *Berzsenyi* villámló és mennydörgő ódáiban, viszont *a fajta, a fajiság kollektivitása fejeződik ki.* Berzsenyi panasza, vádja azonban már tragikusabb a kuruc kesergőknél, mert benne nem külső, hanem *belső* erők pusztításáról van szó. («Romlásnak indult hajdan erős magyar.») Nem tudom, *a magyar tragikum fölsejlő, első homályos körvonalait nem ezekben a gyötrő érzésekben kell-e keresnünk?!* Berzsenyi mindenesetre észrevett valami törést, valami katasztrofális vonást. De ő még haragjában is bízik: ezen lehet segíteni. Csak melankólikus, nem pesszimista.

Vörösmartynál már sokkal határozottabb és tudatosabb a «nemzeti» kifejezése, ami szinte magától értetődő, ha számba vesszük, hogy föllépése és

működése egybeesik *a nemzeti államok kialakulásának korával.* De a faj, haza, nemzet, magyarság nála — a köznemességnél végződik. A «póri elem» legfeljebb mint biedermeier-hangulatokkal való kacérkodás jut szóhoz költészetében.

Petőfi szélesítette ki egyetemessé, a népet is befogadóvá Vörösmarty nemzeti motivumait. Vörösmarty arisztokratizmusával szemben Petőfi tehát demokratikus a nemzeti gondolat kifejezésében is. S amit az ő lírája ebben az irányban adott, szinte programmszerűen folytatta *Arany* epikája, bárha inkább csak *formailag* viszi tovább a «népies nemzetit». *Eszmei* tekintetben Arany közelebb áll Vörösmarty *feudális szemléletéhez.* De — Petőfi itt a fontos. *Benne kristályossá tömörülten teljesedett ki a «népies nemzeti» eszméje — minden problémától menten. S az utóbbin van a hangsúly. Az ő magyarságában nincs tragikai vonás. Ez a magyarság benső konfliktus nélkül való.* Petőfi optimizmusa soha se engedte, hogy meglássa azt, amit *Széchenyi* látott.

És most elérkeztem a nehéz ponthoz : *az Ady-probléma lényegéhez, amelynek gyökérszálai Széchenyi eszmevilágába kötődnek.* Széchenyi *kívülről,* a nyugatot járt ember friss tekintetével nézte a magyarságot s *elsőnek látta meg a végzetes ellentétet Magyarország és Európa között.* De pesszimista felfogására, ebben az egyetlen kérdésben, hívő optimizmust erőszakolt. *A konfliktust észrevette, ám azt hitte: nem kibékíthetetlen.* Külsőségeket konstatált s éppen ezért a gazdasági megerősödéstől várta a megváltó csodát. *A magyar psziche örök idegenségét, tragikus árvaságát Európában, ha megsejtette is, bevallani nem merte.*

Ezt a megrázó konfessziót Ady tette meg, mindjárt első könyvében, amelyet párizsi útja után adott ki. A probléma tragikus voltának ő volt első felismerője és kimondója, egész a kétségbeesésig. Ő fejezte ki legelőször azt a benső, drámai konfliktust, amelyet az európai idegenségben önmagára eszmélt ázsiai magyar lélek tragikumának nevezhetünk. S azt hiszem elsősorban ebben rejlik Ady költészetének irodalomtörténeti jelentősége eszmei szempontból, ránk, magyarokra nézve.

Világosabban és részletesebben: Ady, Párizst járva, nemcsak a magyar lemaradást vette észre, hanem a lemaradás okai között azt a benső tényezőt is, amely a magyar psziche sajátos *adottságában* van.

Ő a magyarságot már nem itthonról, önmaga zártságában nézi, mint Petőfi, hanem kívülről, európai vonatkozásaiban, akár Széchenyi. S felfedezi a kibékíthetetlen konfliktust: *nem lehetünk egyszerre magyarok és európaiak, pedig ez lenne számunkra egyetlen lehetősége az életnek.* («Kompország.») Ő maga is, lelke legmélyén, ott hordozza a végzetes ellentétet, *nacionalizmusát és internacionalizmusát.* («Ilyen bánatfolt nincs felvarrva, csak fajából kinőtt magyarra.») Párizs az ő «Bakonya», de «fölföldobott kő» módjára hullik vissza mindig a hazai földre, amely ha «elátkozott hely» is, «nekem hazám». S ebből a konfliktusból viharzik fel az *Ős Kaján* kétségbeesett, blaszfémiával határos, halálos sebre árulkodó jajkiáltása: «Mit ér az ember, ha magyar?!» Mindig, mindenütt, minden sora alján ott bujkál a sóvárgás és beismerő vallomás: szeretném, ha elsők lehetnénk a világ népei között, de — jaj — utolsók vagyunk s ezért csak magun-

kat okolhatjuk. «Nekünk Mohács kell... különben végünk», — ez már majdnem vígasztalás, reménykedés nála, a «magyar átok» elviselhetetlen, fojtogató szorításának meglazítása.

De hiszen nem magyarságát akarom bizonygatni. Csupán arra a *kettősségre*, lelki hasadásra kívánok rámutatni, amely «magyar» verseiben szinte kitapinthatóan jelentkezik. *Ez a tragikus dualizmus teszi lényegében tragikussá Ady egész költészetét.* Európaisága és magyarsága: örök kibékíthetetlenség. S ennek árnya kergeti el a mosolyt arcáról. Bizonyára feltünt már másnak is, hogy *Ady lírájáról hiányzik a derű, a humor, a nevetés húrja.* Csúfolódása sohase pajzán játék. Metsző él, fojtott tűz, vagy dühödt lángolás jellemzi. De *ilyen* felismerés terhét hurcolva, lehetett-e más, mint pesszimista, tragikus költő? («Én siratom magam s a népem... Az én magyarságom mindennél keserübb.»)

Ez lényének alapvonása, sőt azt hiszem: lényege. *Lelki kettősségből fakadó tragikumát végigkísérhetjük költészetének egész eszmekörén.* Ha az «Isten-ciklust» nézzük, ebben épp úgy megtaláljuk az előbbi dualizmust, mint «magyar verseiben.» *Az Úr előtt leboruló, a Krisztushoz olykor szinte katholikus misztikum ködein át kiáltó Adyval itt is szemközt áll a «pogány Apolló», az életöröm tragikus falánkságú habzsolója.* Ezért csak «hallja» lelkében «Isten lépteit», de mikor a «Sion-hegy alatt» szembe kerül Vele, nem ismer rá. («Ki vagy te, szép öreg úr?!... Nem emlékezem.») Tragikus kereső marad, a célhozérés megnyugvása nélkül.

S a «szerelem» költője?

Nem reménytelenül epedő, hanem diadalmas szerelmes. *Élete nagy szenvedélye beteljesedésben izzik fehérre, mégis örökké ott sajog salakjában valami fájó kielégületlenség: az ős-férfi harcos kívánsága, amely minden asszonyt magának akar.* Öröm és fájdalom *ikertestvérek* itt, ahogy együtt, egyszerre szólal meg hit és tagadás, igen és nem. Ő maga csodálatos pontossággal számolt be erről akárhány versében, elvégezve az analizáló esztétikus feladatát. («Búgó sírásom hallom előre, hogyha nevetek.»)

Még csak egyet. *Véletlen-e* az Ady költészetén keresztülvonuló dualizmus? Aligha. A modern kor eszmevilága a maga teljességében ilyen hasadást mutat. Szűkebbre vonva a kört: *az európai helyzetének tragikus ellentmondására ráébredt magyarság is érzi ezt a hasadást. Ady tehát legmarkánsabb kifejezője korának, kora és fajtája uralkodó problémájának, még ebben is.*

Izgató, szép s talán nem egészen haszontalan feladat lenne pontról-pontra nyomon követni és kimutatni a magyarság eszméjének fejlődési vonalát a magyar líra történetében, Balassi vitézi énekeitől, Ady utolsó kötetéig. Ki tudja: talán majd ezt a munkát is elvégzi az új «vásári kikiáltó», aki először teszi *mindenki által láthatóvá* a sokak előtt még mindig láthatatlan költőt?!

(1925.)

AMBRUS ZOLTÁN, A KRITIKUS.

Az író nemcsak énjét, hanem sorsát is írja. Sokszor előre, az ösztönös jós tehetségével. Akaratlanul, de végzetszerűen. Olykor aztán, az élet «igazoló» beteljesülései nyomában, riadtan döbben rá arra a titokzatos kategorikus imperativusra, amely tollát, gondolatát, érzését olyan megszabott irányba kényszerítette, hogy feltétlenül találkoznia kellett elképzelésének a valósággal. A betűk országában nincs véletlen. Leírt szavak mögött a fátum lappang. S így szinte mindegy : melyik vessző, pont vagy mondat résén keresztül közeledünk az író legbensőbb szentélye felé. Itt is Rómába vezet minden út. Kezdem hát találomra, egy pszeudonimon s egy regénycímen.

A század fordulója táján Ambrus Zoltán gyakran váltott írói álnevei között hosszú ideig szerepelt két latin szó : *Semper Idem*. Java cikkei ezzel a jelzéssel jelentek meg *A Hét*-ben. Nem fontos : szeszély, ötlet, vagy tudatos átgondolás játszott-e közre a névválasztásban. A pszeudonim mindenesetre valami szükségképpen jellemzőt fejez ki az író alaptermészetéből. A változhatatlanság hitét, a nemes értelemben vett konzervatív hajlandóságot, a mélyen rejtőző *én* uralkodó karakter vonásainak állandóságát. *Mindig ugyanaz*, — az álnév akár mottó is lehetne ebben az esetben.

A másik árulkodó jegy szintén két latin szóba tömörül s Ambrus egyik legtisztábban rajzolt regényének címe: *Solus eris.* A magányos író, — aki emberi zárkózottságán túl, tehetségének ritka sajátossága szerint is magányos, — mintha óvatosan burkolt, halk önvallomást tenne itt, a híres vers zárótételében: *egyedül leszel.* Jobban, igazabban és szomorúbban egyedül, mint ahogy a régi költő énekelte; nemcsak akkor, ha beborul az ég, de akkor is, ha kéken ragyog fölötted a mennybolt.

Lám, úgy érzem máris odaértem a szentély ajtajához. De mielőtt a küszöbre lépnék, kérdéssel kopogtatok. Kérdéssel, amelyre az alábbi kísérlet próbál feleletet adni. Miben áll ez a kihangsúlyozott «azonosság» s miért eleve determinált ez az «egyedüliség»?

Most, karácsony előtt két héttel mult negyvenhat esztendeje, hogy a *Fővárosi Lapok*ban egy *T. Z.* jelzésű ismertetés jelent meg Björnson *Leonardá*járól, amelyet aznap, 1879 december 10-én mutatott be a Nemzeti Színház. A recenziót Ambrus Zoltán írta. *Ez volt az első, nyomtatásban megjelent írása.* (A negyvenéves jubileum elkésett rendezői pedig őszinte szégyenkezéssel törhetik a fejüket: mikép sikkadhatott némaságba a méltán nevezetes évforduló.) Akkor még ismeretlen nevét két álcás betű alá rejtve, így indult el magányos útján az a fiatal író, akinek irodalomtörténeti jelentőségét ma, ötödfél évtized multán, legkifejezőbben ilyenformán foglalhatjuk össze: *a Jókaira következő modern magyar próza megteremtője és mindmáig első, elismert mestere.*

A tizennyolcéves Ambrus Zoltán beköszöntő

írása — *kritika volt.* Benső adottság, kényszerű lelki elrendeltetettség szerint kritika. Mert ő maga: született kritikus. Írói lénye, művészi képessége, költői fantáziája mélyén, végső soron, de mindig és minden vonatkozásban — kritikus. Még akkor is, ha regényt vagy novellát ír. Éppúgy, akár egyetlen elődje és rokona a magyar teremtő elme hasonló predesztináltságában, *báró Kemény Zsigmond,* aki «a magával meghasonlott társaság *birálatát*» vallotta a regényíró főfeladatául. Ebben az értelemben tehát nem leszűkítést, Ambrus sokoldalú munkásságából nem részletkiemelést jelent a címben nevét kísérő jelző. Ellenkezőleg. Az általa művelt különböző műfajok alján bujkáló rejtett *azonosságra* utal, a szétfutó erővonalaknak *egyetlen* eredőben való *summázását* célozza. A regény-, novella- és essay-írót, a társadalmi vagy erkölcsi kérdésekkel foglalkozó zsurnalisztát, a könyvbírálót és színházi dramaturgot *együtt,* egyszerre, igazi egészében, mert lényegében fejezi ki ez a megjelölés: *kritikus.*

Tudom, nem nagy népszerűségnek örvendő fogalom. De a divat olcsó népszerűségét, a könnyen hevülő tömegeken átharsonázó, gyanús sikert maga Ambrus Zoltán is elkerülte. Egy kicsit le is nézte, megvetette. Nyilván tehetségének fentebb jelzett «kritikusi» adottsága miatt. E ponton hát megint kibukkan kapcsolata Keménnyel, akinek majdnem több hódoló bírálója volt, mint olvasója. Azt mondják — s ha nem is igaz: jellemző, — mikor *Midás király,* az új magyar regényirodalom egyik legmaradandóbb értékű remeke könyvalakban megjelent, az első esztendő folyamán hét példánya akadt össze vásárlóval. A nagyközönség

sohase rajong túlságosan a kritikusért, akár költői munkát, akár életvalóságot választ ízekre analizisének bonckésével. *Flaubert*, — akiben a lappangó kritikust éppen Ambrus vette észre s mutatta ki a croisset-i Szent Antal és George Sand levelezésének közzététele alkalmával, — népszerűség dolgában sohase veheti fel a versenyt például *Daudet*-val, akinek pedig (megint csak Ambrus pregnáns megállapítása szerint) nincs egyetlen tulajdonsága, amely egészen az övé lenne. S ez természetes. Hiszen a «kritikus» mint regényíró is majd mindig egyedül áll nézeteivel, ítéleteivel és értékelésével a közvélemény fölött.

Fenn vagy lenn, magány vagy közösség így döntődik el hát eleve, az író lelki konstitucijának, felvevő- és leadóeszközeinek sajátosságában. Szóval a *lényegben*, amely változhatatlanul *mindig ugyanaz*.

Ambrus Zoltán összegyüjtött művei öt regényt, pár száz rövidebb-hosszabb elbeszélést, még több színházi kritikát, egy sereg tollrajzot és irodalmi tanulmányt ölelnek fel, vagy húsz kötetben. (Tíz-tizenkét kötetre való akadna még szétszórtan megjelent írásaiból.) Sokrétű, de szinte zárt egységbe komponált anyag. Regény, novella, tárcalevél, croquis, essay, kritikai cikk, mind az író azonos világszemléletének és azonos eszközeinek nyomát mutatja.

Ambrus minden írását a *szellemi tisztánlátás* és az *ítélet* biztonsága jellemzi elsősorban. Az a két gyémántértékű írói tulajdonság, amelyet ő maga is legtöbbre tart s *föléje helyez a képzeletnek*. Regényei, elbeszélései: mintái az *alkalmazott lélektannak*, a lelki viviszekciónak. Az élet embereit

ugyanazzal a kíváncsisággal s ugyanazzal a finom írói szerszámmal boncolja, mint a drámai hősöket. Tekintete az arc mögé fúródik. A gesztuson, szón és cselekvésen túl, a lelket vigyázza. Ezt írja valahol: «*Az ember nem az, amit csinál, hanem az, amit akar*». A tett lehet véletlen, de a homlokcsont mögött feszülő akarat «örök emberi». Mennyire rávilágítanak ezek a szavak a regényíróban is élő kritikusra. Oksági láncot vonni, homályos sejtelmek zűrzavarában rendet teremteni, az esetlegnek aggodalmas, lelkiismeretes, objektív vizsgálata után az általános törvényt levezetni, közben érvelni, éles és váratlan fordulatokat vevő, vagyis mély fantáziából táplálkozó, metsző dialektikával bizonyítani, végül újra meg újra fáradhatatlanul, friss érdeklődéssel merülni el a pszichológiai rajz (micsoda finom tónusú rézkarcgyüjtemény!) emberformáló gyönyörűségébe, — ez Ambrus Zoltánnak *igazi* munkája, a *legmagasabbrendű írói munka*, az örök kritikus nagyszerű, nehéz munkája.

Nehéz, talán a legnehezebb. Világirodalmi példák ritkasága rá a bizonyság. Az alkotó szellemnek az az adottsága kell hozzá, amely főkép *Renant* jellemzi, kiben Ambrus legkedvesebb írója, Jules *Lemaître* is gyökerezik. Szellemi tisztánlátás és az ítélet biztonsága, — ez a két *francia* tulajdonság. «Ami nem világos, nincs franciául». A szellemes gall közmondást Ambrus Zoltán fordította igazán magyarra, gyakorlatilag dokumentálva a transzponált tétel igazságát saját írásaival. Az ő tolla alól kifutó tinta mindig markáns vonalat húz, amelyben sohase itatódik szét homályos terjengéssel, bizonytalan ködben a gondolat. Ő, aki eredete szerint székely: *tiszta latin*

intellektus. Derült ég alatt élesen megmutatkozó vonalak, formák után tájékozódik s a ködöt még Ibsennek sem bocsátja meg.

Hozzá úgy illenék: a róla szóló írás rendet tartson, grádusról-grádusra haladva kerekedjék egészbe, hogy megmutathassa az írót a maga teljességében. Félek, ebből már nem lesz semmi. Ehhez az ő tolla kellene, nem az én impresszionista módra ugráló, rosszul faragott ceruzám.

Erről jut eszembe, hogy Ambrus Zoltán tolla első személyben nem szokott vallani. Szűkszavú lesz, férfiasan szemérmes, csaknem bujkáló, mikor gazdája kezében a líra lefojtott remegését érzi. Azok az élmények, amelyekből Ambrus regényei, novellái formálódnak, valósággal kémiai átalakuláson mennek keresztül, mire papirosra kerülve kezdik élni új életüket. Szubjektivitásuk láthatatlanná válik az elbeszélő objektivitásának bűvös köpenyében. Nemcsak nevét rejtegeti titokzatos betűk mögé, hanem érzéseit, vágyait, hangulatait is. Most, egy pillanatra úgy tetszik, minden betűje titkokat takar: az ember és az író egymásba szövődő, féltve őrzött titkait. Mégis, minden óvatosság ellenére, néhol átizzanak a betűk s ahogy Flaubert *impassibilité*-ja alól kiütközik a burzsoafóbia, Ambrusnál is felszivárványozódik a humor, az irónia, a már-már pesszimisztikus árnyékot vető gondolat felhőire. Az életet felülről néző, tülekedésből kiállott, bölcs szemlélődőnek egész sereg novellája, regényeinek sűrűn ismétlődő, akaratlan rést nyitó helye ragyogtatja ki azt a mosolygást, amelynek drága ára mindig szenvedés. A valóság és költészet örök tökéletlenségének átérzéséből, józan megismeréséből született szen-

vedés. A «kritikus» lírája, bárhogy titkolja is, ezen a ponton gyakorta kibuggyan s szonorikus melegséggel zeng, mint a zsilipen átfutó hullámok muzsikája. A keserűséget legtöbbször elmésségben, enyhe szarkazmusban vagy finoman csúfolódó derűben oldja fel, akár Cherbuliez, akiről önmagát is jellemezve írja: «Elmessége nem játék, hanem szenvedésekből leszűrt bölcseség, amelyet egy művész fejez ki».

A stílusa, a nyelve...

Jellegzetesen magyar, egyéni ízű, de minden feltünést kerülő ez a hajlékony, gazdag, inkább plasztikus, mint színes, Flaubert vagy Maupassant módjára *pontosan kifejező* nyelv. Nem idegességről, csak csodálatosan kifinomult *érzékenységről* tanuskodik. Zavartalanul nyugodt, ment minden pátosztól. Öntudatos. Az írót és témáját egyképpen jellemző. Európai kulturáltság érzik rajta és benne, anélkül, hogy ezért bármit is vesztene természetességéből. Nincs prózaírónk, aki nálánál jobban ismerné a szavak lokális értékét s a *szintaxis* tisztázatlan titkait. (Igen, a szintaxis! A próza ritmikus, belső hullámzásának szabályozója, — szólani kellene már erről egyszer. Kazinczy óta majdnem teljesen elveszett íróinknál a szintaxisnak a mondatszerkesztés *változatosságában* megnyilatkozó jelentősége. Vagy, ha súlyt vet rá az író, az egyéni forma legtöbbször modorossággá merevül tolla alatt. Könnyű lenne nevekkel bizonyítani, ám a nevek itt duplán gyűlöletesek.) Ambrus Zoltán kifejező-művészetének főerőssége: *európai magyar nyelve*, amelyet a mai írógeneráció valósággal készen, kincses örökségként kapott tőle, szinte anélkül, hogy tudna róla. Hányszor meg-

bámultam ezt a hűvös és pompás nyelvet, amelyben minden mondat más változatát példázza a kristallizáció gazdag törvényeinek; amelyben a legszövevényesebb mondatlabirinton is áthuzódik az Ariadne-fonál; amelynek minden mondata éppen annyi fazettára csiszolt, amennyi illeszkedő lapja van a következő kristálynak. A kritikus metsző logikája remekel a forma tökéletességében is, amelyet a mindig bíráló intellektus alakít s a tiszta értelem tölt meg tömör tartalommal. Valóban, Ambrus elsősorban az *értelem költője*, amit nyelve is bizonyít. Ez a nyelv nem dúskál képekben, hasonlatokban. Jobban kedveli a közvetlen, fogalmi kifejezést. De ha egyszer felbukkan egy-egy gondolat-illusztrációja, a kép csodálatosan él, jellemez, fénylik. Ugyanilyen különös, világító erejűek népi betétjei, amelyeket kimondottan kritikai írásaiba szeret beilleszteni. Hogy ragyog, szikrázik nála a legelhasználtabb közmondás — a maga helyén.

S a mondatok lelke, a lényeg, a tartalom? Szinte hamisításszámba megy erről külön, *elválasztva* beszélni. A külső forma tökéletessége egybezárul itt a belső szerkezet tökéletességével. A mondanivalót sohase gátolja, inkább kiteljesüléshez segíti a mondatok gondos modellálása. Alkalmasint Ambrus is érzi, amit minden író érez legtöbb leírt mondata után, hogy az írás grammatikai kötöttségében lényeges értékei mállanak el a *teljes* mondanivalónak, — de az olvasó nála soha, pillanatra se érez hiányt vagy pontatlanságot. S ez a fontos. Mert ez a legtöbb, a legnagyobb és legritkább eredmény, amelyet író elérhet. *A lényeges jegyek summázása.*

Mindezt csak írással foglalkozó ember értheti, értékelheti és méltányolhatja igazán. A céhbeli, aki tapasztalásból tudja : milyen nehezen legyőzhető, félelmesen rakoncátlan szellemek kísértenek az író műhelyének kifürkészhetetlen zugaiban.

Éppen ezért lett Ambrus Zoltán elsősorban *az írók írója.*

A LÁTHATATLAN KÖLTŐ.

Ki nézett már a Napba? A jelenségek világának nem különös paradoxona-e, hogy a legsugárzóbb, legtündöklőbb fény forrása — maga láthatatlan? Csak kormos üvegen keresztül lesheti meg az örök kíváncsi ember szeme. Ki látta már a költőt? Ki állott szemtől-szembe, látó szemmel a zsenivel? Nem a legreménytelenebbül kínzó, halhatatlan vágy sikolt-e ki a kérdésből, amelyet nyolcadik könyve homlokára írt Ady : Ki látott engem? Azt hiszem, minden költő, minden művész titokzatosságának legmélyéről szakadt fel ez a felelet nélkül hagyott kérdés, ama másik variáns sóvárgásával együtt : Szeretném magam megmutatni, hogy látva lássanak . . . A Nap panasza ez, a csudás égi állaté, amelyet látni nem, csak érezni lehet. Érezni melegét, fényét, szétszóródó sugaraiban, kilövelt aranyköltemények eiben.

Nem így vagyunk-e a költővel is?

Persze, pedáns professzorok azt mondják : lapozzuk át műveiket s alkotásaikban épp oly tökéletes és változatos sorát találjuk meg önarcképeiknek, mint amilyeneket Rembrandt festett magáról. Ám a hamar-kész professzoroknak nincs igazuk. A tetszetős szólam nem tárja fel a titkot. Talán mert a költők amaz istenek fajtájából valók, akik nem bírnak megszabadulni a

szaiszi fátyoltól s nem tudnak látható testet ölteni. Verseik csak tükörképüket villantják felénk, a fantomot, a testetlen illúziót, amelyet hiába igyekszik megfogni a varázs alá került olvasó.

Ki mutatja meg hát a költőt, ha ő maga csupán a megmutatkozás vágyáig jut el? A kortárs? Az utókor? Vagy a kritikus? Valójában senki. Mégis, a kritikus az, aki fölnyitva könyveit, a sorok mögül kiütköző jellemző vonásokat egységes egésszé formálja, aki esztétikai módszerének kormos üvegén keresztül szembe néz a Nappal, mint ahogy Gyulai Pál tette öt esztendővel a fehéregyházi csata után Petőfivel. Avagy lehet-e tagadni, hogy Gyulainak 1854-ben megjelent Petőfi-tanulmánya volt az a daguerrotyp, amelyen először alakultak ki mindenki számára érthetően és hozzáférhetően a szabadság és szerelem költőjének markáns körvonalai?! Nem annyira Petőfi verseiből, mint inkább ennek a nevezetes tanulmánynak újszerű megállapításaiból ment át a köztudatba és vált háromnegyedszázad alatt közhellyé: ki volt Petőfi. Igaz és tiszta ez a Gyulai által festett kép, ha nem is teljes. Legjobban bizonyítja az a körülmény, hogy alig változtattak rajta néhány jelentéktelenebb vonást máig, a «hű fegyverhordozó» nyomába lépők. Szinte azt mondhatnám, Petőfit ma is úgy és olyannak látjuk, ahogyan és amilyennek hetven esztendő előtt Gyulai Pál látta. Nem éreztük szükségét, hogy valamit elvegyünk vagy hozzátegyünk a lényeget kifejező arcképhez.

S most, hetven év után, egyszerre egy másik, modernebb szemmel látott, új Petőfi-portréval találkozunk Riedl Frigyes posthumus könyvében.

Új-e csakugyan? A Gyulai Pál által megvont konturok érezhetően átütnek Riedl rajzán is, de ez a Petőfi mégis más, többféle viszonylatba beállított, sokrétűbb és mégis világosabb, mint a régi. Az elkésve és fájdalom, csonkán megjelent lelki fotográfia, amelynek minden finom árnyalata, tiszta és mély tónusa Riedl művészkezére vall, nem egészen a máé ugyan, ám mégis közelebb juttatja Petőfi megértéséhez a mának emberét, mint Gyulai nagyszerű első vázlata.

Riedl Taine miliő-elméletének módszerét alkalmazza Petőfire s mindenekelőtt korába visszahelyezve, környezetébe ágyaltan, a kor uralkodó eszméinek delejes áramaitól körülfogva mutatja meg. Gyulai csak a fejet veti papírra s önmagából magyarázza a költőt. Riedl köréje látja és láttatja az életet is, amelyben Petőfi sorsa kiteljesedett. Mielőtt egyéniségének, művészetének, költői jellemvonásainak részletes tárgyalásába kezdene, előbb felállítja a kulisszákat. Ahogy maga mondja: ez a háttér, ez Petőfi kora, most felléphet a hős . . . Az egyéni okok előtt előbb a történetieket vizsgálja meg, a kor három szellemi Golf-áramlatát, amelynek hármas fősodra ellenállhatatlan erővel ragadta magával Petőfi lélek-hajóját. Ez a három áram: a negyvenes évek nagy nemzeti lelkesedése, a demokratikus szellem rohamos uralomratörése s a népies tendencia tetőfokra jutása. Mint mellékáram csatlakozik ezekhez a hanyatló romantika és az ébredő realizmus küzdelméből kialakuló irányítás. Ezek a külső okok pontosan egybevágnak Petőfi lényegének két benső fővonásával, a természetességgel és a lírai feszültséggel, — írja Riedl. És éppen ebben a szeren-

csés összetalálkozásban rejlik Petőfi lírai nagysága.

Így aztán a régi Petőfi arculata, Riedl ecsetje alatt, legalább is új színeződést nyer. Az ő könyvéből a költő európai relációba állítottan, más tekintettel néz felénk, mint Gyulai szűkebb horizontú, kissé levegőtlen tanulmányából. De hát változhatik-e a költő arca az utókor szemében? Vajjon nem jutunk-e így, a meg-megújuló változások során, egyre távolabb — élő valóságától? Nem hamisítják-e meg az egymásra következő korok, más és más szemszögletből való látásukkal, az egyre messzebb tűnő igazságot? Anatole France szkeptikus bölcsesége siet segítségére a feleletnek: «Remekművek halhatatlanságának titka éppen abban rejlik, hogy félreértik őket és minden kor a maga eszméit, vágyait, ideáljait látja belejük». Hiába van előttünk Beethoven halotti maszkja, a múló idő rég átalakította már a gipszben őrzött merev vonásokat. Hiába öntötték hát ércbe a negyvennyolcas Petőfi alakját is, a kemény bronzot félszázad évei, mint láthatatlan kezek, lassanként újra modellálják. S kiderül, hogy ezer arca van a költőnek. Minden kor számára más. De akármelyiket fordítja is felénk, örök rejtély marad alatta — zsenijének titka.

A költő lényege, éppen az, amire kíváncsiak lennénk, minden miliő-elmélet, minden új esztétikai módszer ellenére sem leplezi le magát. Örökre láthatatlan marad. Mert ő a Nap, akinek sugárzása elvakítja gyenge szemünket.

A NYÁRSPOLGÁR DÍCSÉRETI.

Válasz egy levélre.

Uram!

Átértem és méltányolom megdöbbenését, amely panaszos leveléből kicsendül. Ön, miként tiszteletreméltó atyái, egész életén át olcsón vett és drágán adott, amely célszerű művelet révén sikerült meggazdagodnia. Míg azonban önből így közbecsülésnek örvendő polgár lett, egyetlen fia most — eléggé nem kárhoztatható módon — megbontani készül a sort. Író akar lenni. Író. Szóval bizonytalan és valószínűtlen ember. Rettenetes dolog ez. Rettenetesebb, semmint ön, aggódó atyai szívének remegésével, első pillanatban érzi. Mert hogy fest az eset közelebbről?

Az író kérem, nem rendes ember. Ifjúkorában hosszú hajat növeszt, a görögpótló óráin Boccaccio illetlen novelláit olvassa, később pedig élete legtermékenyebb éveit hazudozással tölti. Mert jól jegyezze meg: a hazugság az író mestersége. Hiszen mihelyt tollat vesz a kezébe, a valóság helyett mindjárt egy nemlétező világba csöppen s annak álméletét éli, álomemberek, álomesemények között. Mindezt pedig a legszemérmetlenebbül — életábrázolásnak nevezi. Ám jól tudjuk, hiába hangoztatja, hogy ő naturalista. Ez csak a hiszékenyebb állampolgárok megtévesz-

tésére való, gonosz szemfényvesztés, vagy a legjobb esetben végzetes önámítás. A fotografusok tisztes iparához nincs az írónak semmi köze. Igaz, figyeli, nézi, analizálja és összefoglalja az életet. De nem éli. Ő abból örökre kiszakadt. Nem ér rá élni — az írástól. Sohase tud hát igazat mondani, mert sohasem érzi a valóságnak azt az igazságát, amelyet például ön érez, aki reggeltől estig, strazzája fölé görnyedve, összead és kivon. Az ön fia, uram, — ki kell ezt mondanom, — elveszett ember, ha ezen az úton halad tovább. Álmodni fog és sohase gyüjt vagyont. Ellenben el fogja költeni azt, amit ön szerzett neki. Elhanyagoltan öltözködik majd, adóját nem fizeti rendesen s az sincs kizárva, hogy színésznőt fog elvenni feleségül. Mikor pedig haszontalan életmódjának szükségszerű következményeként az anyagi gondok kezdik gyötörni, beáll a társadalom rendje ellen lázadók sorába. Elvakultságában azt hiszi, hogy neki több joga van az élet értékeihez, mint józan, szorgalmas, hasznos munkát végző polgártársainak. Több, mint akár önnek. Felháborító lenne ez, ha nem volna egyben annyira nevetséges. Hiszen az író azzal, hogy mesterségét — vagy ahogy ő nagyzolón szokta hirdetni: hivatását — vállalta, dezentora lett a valóságnak. Megszökött az életből s önként rekesztette ki magát belőle. És nézze csak meg, uram, milyen az a másik világ, amelybe könnyelműen elkalandozott? Goethe azt mondta róla: «Sehol sincs annyi tisztességtelenség, mint az irodalomban!» Kérdem, kik csinálják ezt a tisztességtelenséget, ha nem az írók? Goethének elhiheti. Ő miniszter is volt.

Avagy hallgassa csak meg ezt a másik idézetet: «Az íróban nincs semmi egyszerű érzés. Minden, amit lát és érez, megfigyelés tárgyává lesz nála. Nincs egy lendülete, kiáltása, csókja, amely őszinte lenne. Ha szenved, jegyzeteket csinál szenvedéséről és elraktározza. És ha szeret egy asszonyt, úgy felboncolja, mint valami hullát. Színésze és közönsége önmagának ... Elevenen megnyúzott ember ő, akinek minden érzéklése fájdalom». Bizonyos Maupassant nevezetű úriember vallotta ezt így, egy tiszta pillanatában.

De a legsúlyosabb dolgok csak ezután következnek. Ha ön egyszer átlapozza az irodalom történetét, lépten-nyomon olyan adatokra fog bukkanni, amelyekből rémülten bizonyosodik majd meg fentebbi állításom igazságáról, hogy tudniillik az író nem lehet rendes, normális ember. Petrarca kétszázkilencvenhét szonettet írt egy hölgyhöz, akivel életében sohasem beszélt. Dante el akarta hitetni a firenzeiekkel, hogy járt a pokolban, ahol a ghibellinpárti politikusok — mint mondotta — külön fazékban főnek. Csoda-e, ha polgártársai végül is, mint hazaárulót száműzték? Ám gonoszabb esetek is vannak itt. Cervantes, valami zavaros gyilkossági históriába keveredve, az argamarillai fogház fapadján írta Don Quijote bolond kalandjait. Villon péksüteményt lopott, Shakespeare pedig egész jeleneteket, Marlowe kollegája darabjaiból. De Foét pellengérre állították s levágták a fülét, mert csúfolódó pamfleteket írt. Voltaire élete tele van gyalázatossággal. Pellico Silvio börtönviselt ember. Byronnak botrányai miatt el kellett hagynia Angliát. Swift megőrült és tíz évig vakogva hevert a tébolyda

szalmaágyán. Kleist öngyilkos lett. Poe Edgart megölte az alkohol. Balzacot a feketekávé. Musset-t a szerelem. Mit mondjak önnek: Heine kikeresztelkedett... Nem, nem rendes dolgok ezek, uram. Vagy akar még közelebbi példákat? Balassi, a vérfertőző, Listius, a gyilkos, Kazinczy, a rebellis, Csokonai, a borissza, Katona, Petőfi, Kemény, Vörösmarty, Péterfy, Cholnoky Viktor, Ady Endre... Bocsásson meg, azt hiszem elég. Nem akarom túlbizonyítással kihívni a tökfejek megbotránkozását. De zokogva vallom: író nem lehet rendes ember. Valami bogara van, valami betegsége, valami ördögi vagy isteni szikrája, amely néha — engedelmet a pórias kifejezésért — úgy csapkod ki belőle, mint az istennyila.

Vigyázzon, nagyon vigyázzon hát uram a fiára, nehogy író legyen. Különösen ne — magyar író. Mert ez dupla sorsverés. Szavát nemcsak a nagyvilág nem érti, hanem azok sem, akik között «otthon» van. Az emberek ma tőzsdejelentéseket olvasnak Magyarországon, nem regényeket. Hogy ezt nem tudják megérteni bizonyos makacs fiatalemberek? Mit akarnak? Hiszen tulajdonképpen lelkük legmélyén ők is azt a vágyat rejtegetik, — hiába és reménytelenül, — hogy olyanok legyenek, mint a többi, rendes ember. Csakhogy, fájdalom, ez már nem sikerül nekik. Ezért írnak álmaikról könyveket, amelyekkel megszédítik a gyanútlan polgárságot.

Higyje el, őszintén osztom az ön aggodalmait, segíteni azonban nem tudok. Sőt még tanácsot adni sem. Hacsak azt nem, hogy tegye kötelező napiolvasmánnyá kedves fia számára Platon *Államát*. Ne ijedjen meg: Platon nem volt igazi író, —

bár úgy tudnának ma írni az «igaziak!» — csak bölcs. Hogy milyen bölcs, azt ön is be fogja látni, ha megsugom, hogy ez a ragyogó eszű és ragyogó nyelvű filozófus az ő ideális államából örökre kiparancsolt minden írót és költőt . . . Sajnos, honfitársai nem fogadták meg tilalmát. De vigasztalásul mondhatom: meg is bűnhödtek érte. Hol van a mai Görögország a régitől? Messzebb, mint ön az irodalomtól. Sőt messzebb, mint az ön szeretett gyermeke is lesz, — ha hallgat az okos szóra.

GEORG BRANDES.

1842—1927.

Georg *Brandes* nyolcvanötesztendős korában örökre lehúnyta szemét. Azt a nyugtalanul vizsgálódó, átható tekintetű két szemet, amelynél élesebben és józanabbul talán senkié se látta az utolsó félszáz év irodalmi, társadalmi és politikai jelenségeit, nemcsak a kicsiny Dániában, hanem egész Európában. S Kopenhága, a szárított hal, a préselt vaj és a nyárspolgármorál szolíd városa, amely egykor értetlenül, gyülölködő felháborodással űzte ki falai közül a század irodalmi törekvéseit merészen analizáló, fiatal egyetemi tanárt, — útravalóul a «bolygó zsidó» keserű örökségét csúsztatva tarsolyába, — most ünnepi feketébe öltözötten veszi körül ravatalát, hogy a halottban egyik legdrágább szellemi értékét sirassa el. De Dánia határain túl, minden kultúrország érzi a veszteség gyászát és jelentőségét. Brandes elmúlásával a világirodalom történetének ama nagyszerű, modern epochája zárul, amely a *realizmus* jegyében állított magának maradandó emléket. Hiszen a halála napjáig «harcos forradalmár» leghivatottabb és leghűségesebb fegyvernöke volt *Maupassant*-nak, *Zolá*-nak, *Dosztojevszkij*-nek, *Tolsztoj*-nak, de főképp *Ibsen*-nek, *Strindberg*-nek, *Kierkegaard*-nak, *Jacobsen*-nek, *Holger Drachman*-nak és *Anatole*

France-nak. Hozzánk, magyarokhoz pedig külön szál is fűzte, *Miniatür*jeinek egyik essay-je révén, amely — Görgei Artúrról szól.

Georg Brandes 1842 február 4-én született Kopenhágában. Irodalmi és filozófiai tanulmányai közben, érdeklődése már korán különös figyelemmel fordult korának egyetemes eszmeiáramlatai felé, amelyek elől a dán konzervativizmus makacsul elzárkózott. Huszonnyolcéves korában könyvet írt *Taine*-ről, ezzel megszerezte a filozófiai doktorátust, majd külföldi útra indult s csakhamar személyes ismeretséget kötött és intim barátságba került az európai szellemi élet reprezentánsaival. 1871-ben, a párizsi kommün bukása után, hazatért s mint magántanár, előadássorozatot hirdetett a kopenhágai egyetemen, *a tizenkilencedik század irodalmának főirányairól*. Az előadásoknak nem várt sikere lett. A fiatal professzor ragyogó stílusa, új szempontjai, elmés és csípős fordulatai, franciás könnyedséggel párosult alapos készültsége, pompás megfigyelései és bátor ítéletei egyszerre felbolydították a reakció szénáján kéródző város nyugalmát. Az önkéntes hallgatók valósággal megrohanták az egyetemet, a kapu előtt óraszám ácsorogtak, csakhogy helyet kapjanak a teremben s hallhassák a fiatal docens megkapó fejtegetéseit a francia emigráns-irodalomról, a német romantikában jelentkező reakcióról (amely később, a restauráció idején éri el tetőfokát), a Byronnal kezdődő szabadságeszmék feltámadásáról, a francia romantika forradalmi előretöréséről s az ifjú Németország radikalizmusának diadaláról.

Brandes újszerű, tagadhatatlanul támadó élű

beállítása a szenzáció erejével hatott, de rövidesen kihívta a reakciós tábor felzúdulását is. Az ifjú professzor hamarosan szemben találta magát azokkal, akik «a dán irodalom legszentebb hagyományainak» sárbarántását emlegették működésével kapcsolatban s konzervativok és liberálisok összefogva szegezték ellene a vádat : ez az ember nem tisztel senkit, veszélyezteti a jó erkölcsöket, felforgató tanokat hirdet, kikezdi a vallást és a társadalmat, ami különben érthető is, hiszen hazátlan zsidó és nemzetközi szocialista! Akkor, a kommünardok leveretését követő reakció éveiben, majdnem olyan szuggesztiv ereje volt az efféle vádaknak, mint manapság. És a «közvélemény» viharos harsogása egyre fenyegetőbbre nőtt a kis docens körül. Brandes nem kapott lapot, amely helyt adott volna védekezésének. Röpiratokkal vette fel hát a harcot az igaztalan, rosszhiszemű hajsza ellenében — és végül is győzött. Nem a röpiratokkal, hanem a *haladás* ellenállhatatlan erejével, a «bevert ablakokkal», amelyeken keresztül a szellemi megújhodás európai, friss levegője áramlott be a sokáig fülledt Dániába. Brandest, *a kritikust*, egész Európa igazolta, hazája azonban csak jóval később eszmélt rá, hogy azok az eszmék, amelyeket hirdet, tulajdonképpen nem is az író, hanem Európa eszméi.

A lelkek evolucióját ez a magányos kritikus indította meg Dániában, az európai haladásba való bekapcsolódás szükségességének makacs hirdetésével. Mint száz év előtt a mi Kazinczynk, ő is idegen szellemi termékeket importált, közvetített, európaivá szélesítette a hazai horizontot, német és francia értékek felszívásával és beolvasz-

tásával gazdagította az otthoni termőtalajt, amelynek zörgő avarjából, *a romantika* lehullott levélerdeje alól, nemsokára dús sarjadás indult: a nemzeti géniusznak a *realizmus* irodalmában való újjászületése. Ezt a nagyszerű tavaszt elsősorban Brandes munkája segítette kivirágzáshoz. A realizmus legkiválóbb dán képviselőinek útját ő egyengette az érvényesüléshez. Harcolt, verekedett értük, otthon és külföldön egyaránt. Az új irodalomnak ő volt az első vezére. *Jacobsen*, *Drachmann*, a legnagyobb dán lírikus, *Schandorph*, majd *Gjellerup*, *Skram*, a drámaíró, *Bang*, *Larsen*, *Pontoppidan*, *Wied*, a két *Michaelis*, *Jensen*, *Bruun*, *Nansen*, *Lange* és a többiek, az egész diadalmas második és harmadik generáció: az ő örök lekötelezettje.

1877-ben Brandes elhagyta Dániát, ahová csak évtizedek multán, mint Európa elismert szellemi vezetőinek egyike tért vissza. Közben sorra jelentek meg nagyszerű monográfiái, kor- és lélekrajzai Shakespeare-ről, Sören *Kierkegaardról*, Ludwig *Holbergről*, *Tegnerről*, *Goetheről*, *Lassalleról*, Anatole *France*-ról és Lord *Beaconsfieldről*. Megírta önéletrajzát, legutóbb pedig a Jézus-problémával foglalkozó könyvét. S e szakadatlan munkában töltött évtizedek alatt — úgy mellékesen — ő tette igazán ismertté *Ibsent* és *Strindberget* Németországban.

Élete eredménye egész könyvtár, amelyet még sokáig olvasni fognak Európában. Az «értelmiség nemes kinyomatát» magukon viselő írások gazdagon áradtak tolla alól, akár *Faguet* eszméket és mindig csak eszméket kutató irodalmi tanulmányai. De míg a *critique universitaire* francia mestere áhítatos tisztelője volt a hagyo-

mányoknak, Brandes hátat fordított a multnak. Szabadgondolkodó és radikális szelleme elszakadt minden akadémikus tradiciótól s korának újító törekvéseiért hevült. Ő a jövő számára összegezte a jelen értékeit — becses hagyományul. Gondolkodását nem annyira tartalmi mélység, mint inkább metsző élesség, formákat lemérő pontosság, finom érzékenység jellemzi. (Ez utóbbi vonása megint ellentétes Faguet-vel, akinek tudvalevően kevés érzéke volt a művészet imponderabiliái iránt.) Amit Taine-ről és Zoláról mond, őrá magára is áll: mindig vonzódott bizonyos világos szárazsághoz a szerkezetben. Egyedül stílusában, ebben a zsurnalizmus könnyedségével és elevenségével kifejező, fanyar-csípős stílusban engedte meg magának a művészi csillogás fényűzését. Racionalista volt ízig-vérig s a racionalizmus korlátai világosan meg is mutatkoznak fejtegetéseiben, mikor például Dosztojevszkij irracionalizmusával kerül szembe. A *Bűn és bűnhődés* bravúrosan tömörített kivonatából épp a szenvedés megdicsőülésének, a költő neo-krisztianizmusának lényege hiányzik. A metafizika ködében elmosódó, benső koncepció körvonalai őt nem érdeklik. A misztikum előtte csak zavaros álom, amelyben meddő fáradság lenne esztétikai szabályok után kutatni. Hit és vallás a papok dolga. Tolsztoj és Dosztojevszkij között alig von mélyebb választóvonalat ennél: Tolsztoj egészséges, Dosztojevszkij beteg. Viszont Ibsenben mindent érthetőnek talál. «Ködről», homályról mitsem tud s úgy «fejti meg» műveit, mint egy-egy matematikai feladatot. Itt már szinte gyanakodóvá tesz fölényes biztonsága, amely olyan helyénvalóan

imponáló volt, mikor Maupassant realizmusát vette bonckés alá.

S mégis, nyilvánvaló fogyatkozásai ellenére is, Georg Brandest méltán sorozza az irodalomtörténet Európa «vezető elméi» közé. Két generáció — s nem a legértéktelenebb — nőtt fel mohón olvasott könyvein, tanulva és okulást merítve belőlük. Európa szellemi telefon-központján, Németországon keresztül, szava eljutott a világ négy tája felé s minden nemzet modern kritikai irodalmán kimutatható hatása. A mai művelt ember a mult század legtöbb író- és költőnagyságát az ő beállításában értékeli, akárhányszor anélkül, hogy tudna róla. Tanításának, megállapításainak java közkinccsé vált, szerves, eleven része lett az egyetemes európai kulturának.

Nagy barátai — *Ibsen*, *Taine*, Stuart *Mill*, *Renan*, *France*, *Strindberg* — mind elmentek. Közülük már csak «a kis kalmuk», Clémenceau van az élők sorában. A félelmes emlékű, nyolcvanhatesztendős «tigris», akiről egykor talán legmelegebb színekben pompázó portréját festette s akitől áthidalhatatlan szakadékkal választotta el — a világháború. Vajjon a halál pillanata megenyhíti-e a magára maradt «ellenséget?» Vajjon Clémenceau elküldi-e a koszorúját a kopenhágai koporsóra?...

A SZÁZESZTENDŐS ROMANTIKA.

Egy kicsit *Rousseau*-val kezdődött, mint a tizennyolcadik században annyi más minden, aminek később messze jövőbe kihangzó folytatása lett. Mindenesetre Jean-Jacques adta hozzá a *tartalmat*, mikor a természetesség nevében felszabadítani igyekezett az egyén szubjektivitását, az érzelmek mindenhatóságát. A *Confessions*, a *Réveries* s a *Nouvelle Heloïse* igazsága mégis inkább csak profécia volt, amely épp úgy beteljesülésre várt, akár a *Contrat social*-é. Nos, a tényekbe teljesedő igazolás nem soká késett. A francia forradalomban megvalósult a nagy álmodozó társadalmi hitvallása, utána pedig — Napoleon tűz-vér-arany lángjainak kilobbanásával — a rousseaui tartalom megtalálta költői *formáját* is *a romanticizmusban*. Persze *Schlegel* esztétikája, *Hegel* idealista filozófiája, az akciót áhitó, de tétlen szemlélődésre kárhoztatott korszellem, sőt magának Napoleonnak tüneményes karriérje szintén közrejátszott eme bonyolult szellemi és stílusjelenség kialakulásában, elősegítve, alátámasztva és kiszélesítve az úgynevezett első korszak romantikus nemzedékének *(Madame de Staël, Sénancour, Chateaubriand,* Benjamin *Constant,* André *Chénier, Lamartine)* irodalmi munkásságát. A romantika igazi, döntő diadalát azonban csak *a második*

generáció vívta ki, Victor *Hugo*-val az élén s elsősorban a *dráma* terén.

Hugo, Sainte-Beuve, Nodier (a híres *cènacle* házigazdája), Alfred de *Vigny*, az állhatatlan *Stendhal* (ki csakhamar kiugrik a társaságból), a misztifikátor *Mérimée*, a tizennyolcéves *Dumas* pére, *Musset* és *Gautier* a győzelmes zászlótartók, akik mögé egyre sokasodó hadoszlopok sorakoznak. *Dienstreglement*-jük a *Cromwell* előszava (1826), amely inkább költői lendülettel, mint komolyan vehető esztétikai megállapításokkal hirdette az új kinyilatkoztatást: Nincsenek szabályok, csak a természet egyetemes törvényei; a klasszika architektonikus, halott nyugalmát széttöri a keresztény gótika és a barokk festőisége; a rút egyesül a széppel a groteszkben; nem *Corneille, Racine* többé a bálvány, hanem *Shakespeare;* a tragédia helyét elfoglalja a dráma, a modern költészet uralkodó képviselője, amelyet a *realitás*, az ellentétek harmoniája s a *couleur locale* jellemez stb. Az egészből ma a *realitás* elve, a helyi színezés követelménye a legérdekesebb. Száz év után ki keres és ki talál az *Hernani*-ban, a *Clara Gazul*-ban vagy az *Henri III. et sa cour*-ban valóságot, természethűséget? De ami ma érthetetlen, akkor nagyon is érthető volt.

S a skarlátmellényes Théophile *Gautier* egyáltalán nem őrült meg, mikor 1833-ban véresre tapsolta tenyerét a *Porte-Saint-Martin* nézőterén, ahol a *természetesség diadalaként* ünnepelték *Lukrécia Borgia* színrekerülését. Ez a glóriával körülövezett szemétdomb, — ahogy *Ambrus* Zoltán találóan nevezi Hugo drámáját, — *akkor*, az önmagát túlélt, üres és száraz formalizmusba me-

revedett *klasszikus-stílus* hazugságaival szemben, igenis *reális* életnek, *igaz* valóságnak hatott, holott — mi már jól látjuk — igazság helyett csupán a dagály nagyszerűsége tobzódik benne. Megszívlelésre érdemes ennek a példának tanulsága, mert arra figyelmeztet: milyen *relativ* a művészetben és költészetben minden valóságot kereső követelés. Lám, a romantikusok valamikor *ugyanazzal* a jelszóval indultak harcba, amellyel később a realizmus atyamesterei, *Flaubert*, a *Goncourtok* és *Zola* vezettek ellenük irtóhadjáratot.

Közvetlenül a romantika előtt s bizonyos ideig vele parallel, majd beleolvadva hódít a «század betegsége», a *Werther*-ben gyökerező byroni világfájdalom, amelyre Mussetnek olyan kietlen szava van: *ennui*. Ez az angolszász járvány — a komor és fanyar unalom, a szilajon csapongó pesszimizmus, a kiábrándultság szomorú költészete — rövidesen végigfertőzi Európát s otthagyja nyomait Musset oeuvre-jén is. (Bár valójában Musset-nek komolyabb baja volt: a *tbc* és George *Sand*. Mindkettő egyformán halálos betegség.) A «kalóz-típus» jön divatba s szalónokban és regényekben egyaránt uralkodó ideál lesz, egészen Pecsorinig, az elkésett «korunk hőséig». Ennek a komorbús, fájdalmas mosolyú eszménynek adta Chateaubriand *René*-je az első enyhe döfést, de végleg csak Hugo számolt le vele, mikor kiformálta az új típust: *a romantikus hőst*. Byron *pesszimista*, gúnyos, hűvösen kesernyés hősével szemben Hugo hőse csupa *optimista* lángolás és lelkesedés. Nem töpreng, nem kesereg, inkább ujjong és szökell, vidáman, bizakodva, tettvágytól égve, készen arra, hogy habozás nél-

kül nekimenjen akár «a pokol minden ördögének». Mintha a rég elporladt lovagkor hősi ideálja támadt volna fel benne. *Ő a mindenható ember, az új század reprezentánsa, aki előtt semmi sem lehetetlen.* A napoleoni akarat ezerarcú kifejezője, fáradhatatlan megismétlője, nemcsak Hugónál, hanem a «realista» Balzacnál is. (Stephan *Zweig* ezt meggyőzően fejti ki Balzac-tanulmányában.) A színpadról egy merész ugrással átlendül a regénybe és — birtokában a varázs-szónak — minden ajtó, minden szív, minden lélek megnyílik előtte. A forradalmak s a napoleoni háborúk fiai benne «élik ki» aktivitásukat, amelynek a tespedő kor nem nyujt lehetőségeket gyakorlati érvényesüléshez. A romantika példátlan sikerének titka elsősorban itt, ebben a hőstípusban kereshető. Avagy kinek nem tetszik a szép, nagyszerű, merész ifjú, aki eszményi szerelméért vagyont, rangot, címet odadobva, bősz apák cselszövényein játszva gázol keresztül, rablókkal küzd, tudósokkal vitázik, költőkkel versenyez, feltalálókat szégyenít meg s száz veszedelmes kalandból úgy vágja ki magát egy szál karddal, hogy még a sisakforgója se billen félre az erdőszél tisztását beezüstöző hold sugaraiban?! Kurta jelszava: győzni — és győz. Olyan sikeresen, hogy később már a halált is legyőzi, feltámadván sírjából, a ciklikus regény következő kötete elején. Furcsa hős ez. Zseni és csepűrágó sajátságos keveréke. Költői ábrándjai Schillerre, nagy mondásai Hugóra, kosztümjei Walter Scottra vallanak. Mindenekfölött pedig: édestestvére *a népmesék* sárkányverő, legkisebb királyfijának. Kár, hogy pár évtized multán kócbelű bábbá züllik, aki már sze-

rényen beéri a melodrámák gyanús rekvizitumaival, a tőrrel és méregpohárral, a titkos ajtókkal, holdfényes várromokkal, ismertető anyajegyekkel és pszichológiát pótló álarcokkal.

Ám, amíg virágkorát éli, átformálja maga körül az egész életet, nagyszerűen megvalósítva a romantika címerpajzsának német filozófiára árulkodó felírását: *a világ az én képzetem.* Olyan, amilyennek Én látom. Ennek a túlzó *szubjektivitásnak* reakciójaként jelentkezett a század derekán Flaubert *objektivitást* valló, másik véglete: az *impassibilité et impersonnalité* evangéliuma. Flaubert elbujtatni, eltüntetni igyekezett az Én-t a tények valósága mögött, hogy mennél befolyásolatlanabbul, zavartalanabbul és hívebben *konstatálhasson.* Mindenki tudja, mennyire lehetetlent kergető ábránd maradt ez a törekvése, amely egyáltalán nem várt eredményt szült. A croisset-i aszkéta, — aki Maupassant világító szavai szerint «*mellette* élt a világnak, ahelyett, hogy *benne* élt volna», — mikor azt hitte, *Bovarynéval* halálos csapást mért a romantikára, tulajdonképpen újjáteremtette, megnemesített formában újra jogaihoz juttatta. Persze nem az Hugo-féle irányzatot, hanem a romantikának azt a másik, egyetemesebb értelmezését tekintve, amely így foglalható össze: lényegében romantikus minden költészet, amely a valóságot a tudatos szellem tükrében mutatja meg s a nyers matéria ellentállóerejét lebírva, eljut az eszme abszolút valóságához.

A tizenkilencedik század magyar irodalmát a romantika — kivált a francia romantika németen átvándorolt és hozzánk került szelleme — szinte végzetesen megbabonázta. A történelmi dráma,

a vígjáték, a népszínmű, az eposz, a líra és a regény nemcsak behódolt a pittoreszk divatnak, hanem a hódoltság korát arra az időre is kiterjesztette, amikor nyugaton már a verizmus is rég levitézlett. Hogy csak egyet említsek, a regény terén *Kemény* «realizmusa» elszigetelt jelenség maradt, míg *Jókai* s a belőle nőtt utódok romanticizmusa diadalmasan nyúlt át az új század fordulóján. A legmodernebb törekvések próbáltak csak szakítani vele. S most, a romantika százéves jubileumán előáll az a különös helyzet, hogy a magyar romantika feltámad a *neo-romantikában*, mielőtt igazában meghalt volna.

De nemcsak nálunk, hanem szerte a világon olyan jelek mutatkoznak, amelyek *a romantika reneszánszát* hirdetik. Korok hasonlósága a korszellem hasonlóságát is involválja. Európa térképe és lelki alkata ma rendezetlenebb, feldúltabb és bizonytalanabb, mint amilyen száz éve, a napoleoni háborúk után, a készülő új forradalmak fülledt előestéjén volt. A világháború neveltjeinek akciókészsége tehetetlenül hánykolódik s a fantázia izgató játékában keres kielégülést. A technika csodái végsőkig növelték a «mindenható ember» optimizmusát. Ha pedig Mussoliniból csak ezután lesz Napoleon, — annál jobb az új romantikának, amelyben megint az ifjúság győzedelmeskedik. Hiszen már Stendhal megmondotta, hogy a romantika : *saját korunk kifejezése* . . .

A százados jubileum tehát nem csupán a halott *emlékezés* jegyében ünnepel. Az *élő ma* készül megkoszorúzni magát az ünnepen, a *halhatatlan romantika* kék virágaiból font koszorúval.

A HALHATATLAN BUTASÁG.

Hiába vágta le Herkules a lernai hidra hét fejét, hiába döfte szügyön Szent György lándsája a tűzokádó sárkányt, az Ős-Butaság leviathánja szörnyű testének hánykódásával tovább rengeti a világot. A titokzatos rém, amely ellen hadat visel minden civilizáció és kultúra, halhatatlan. Már a régi bölcs latinok vallották, hogy vele szemben tehetetlenek az istenek is. Mit tehetünk hát mi, gyenge halandó emberek, akik egy évtized óta dermedt rémülettel nézzük, mint szabadul ki a ráfont békókból újra az apokaliptikus szörny, kit Butaságnak neveznek s kinek édes gyermeke a Gonoszság.

Öt esztendő telt el azóta, hogy Közép-Európa fölött foszolni kezdett az ágyúk füstje. S íme, öt esztendő után, Maeterlinck, «A szegények kincsé»-nek érzékenyszívű költője még mindig ilyen levelet ír a német intelligencia felsegítésére alakult akció vezetőségéhez: «Igen tisztelt uraim, valószínűleg elfelejtik, hogy én belga vagyok, ennélfogva én nem felejtek!» Elszoruló szívvel, értelmetlenül, lesujtva meredünk ennek a kurta levélnek kegyetlen betűire. Hát a zseni kristályán is akadnak tökéletlen lapok? Riadtan kérdezzük: mi ez? Egyedülálló jelenség, a szellemi világ nagy harmóniájában egyetlen gikszer? Vagy az ata-

vizmus megismétlődő törvényszerűsége, amely a tömegből kivált lángészt sem kíméli meg bélyeges foltjától? A keserű kérdésen elmélázó nem kevésbbé keserű feleletre lehet elkészülve. A napban is vannak fekete foltok s a butaság nemcsak a tömegek privilégiuma, Maeterlinck esete sem magányos kivétel hát, nem egyedülálló jelenség. Nagy szellemek tévedéseinek hosszú sorába van beágyalva az ő kurta levele.

Nyulj csak a könyvespolcra, Maeterlinck könyvei mögé, alig harminc évvel hátrább s emeld ki onnan a világ legszomorúbb, leglesujtóbb kötetét, amelynek címe méltán lehetett volna *Az emberi butaság enciklopédiája.* Flaubert írta s ezt a két nevet tette homlokára : *Bouvard et Pécuchet.* A szellem gyöngeségeinek, tévedéseinek, elcsuszamlásainak és nyaktöréseinek megrázó története ez a csonkán maradt regény, amelyben — mint Maupassant mondja — egy gondolkodó agy roppant iróniája tombolja ki magát, Flaubertnek máníával határos burzsoá-fóbiája, szünet nélkül és mindenben az örök és általános ostobaságot állapítva meg. Ez a könyv ott fogja meg az embert, ahol a legtöbb nagyság, finomság és érdekesség töri össze magát a tökéletlenségnek körénk rakott korlátain. Flaubert úgy tervezte, hogy mikor két hatalmas bonhomme-hőse már mindenbe beleúnt: hozzákezd régi mesterségéhez, a másoláshoz s gyöngyszemeket válogat ki a mohón felfalt könyvek gigászi tömegéből. Mik lettek volna ezek az óriás «gyöngyszemek?» Irtózatos sorozata mindamaz együgyűségeknek és butaságoknak, otromba ellentmondásoknak és roppant tévedéseknek, szégyenletes állításoknak

és érthetetlen gyöngeségeknek, amelyeket a legkiválóbb szellemek követtek el. Mindenki, aki valaha írt, elcsúszott egy-egy ostobaságon. A croisset-i remete halálos biztonsággal tüzdelte gombostűre ezeket az ostobaságokat, amelyek végül olyan szörnyü tömeggé dagadtak, hogy láttukra megrendül minden hit az emberi elme nagyszerűségében.

A legkiválóbb filozófiai, vallási, természettudományi, történelmi írók, szónokok, politikusok, művészek és költők gyengeségeinek ijesztő lajstroma ez a jegyzetekből dombosodó halom, amely már nem a két ex-írnok kicsiny agyának tévedéseit tartalmazza, hanem Fénelon, Ponsard, Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre, De Maistre, Chateaubriand, Lessing, Dupanloup, Villemain, Montesquieu, Proudhon, Condillac, Bossuet, Descartes és La Harpe lapszusait. Íme, néhány jellemző belőlük: «A babona élő bástyája a vallásnak, tehát nem szabad lerombolni». *(De Maistre.)* «Megjegyzem a halakról: valóságos csoda, hogy meg tudnak születni és élni tudnak a tenger sós vizében s hogy nemzetségük réges-régen ki nem pusztult már». *(Gaume.)* «A kutyák rendszerint két ellentétes színt viselnek, egy világosat és egy barnábbat, aminek az a célja, hogy a ház bármely részében tartózkodjanak is, elüssenek a bútoroktól, amelyeknek színével összezavarná őket az ember». «A természet azért osztotta gerezdekre a sárgadinnyét, hogy családi körben fogyasszuk el. A tök, nagyobb lévén, a szomszédok társaságában élvezhető». «A bolhák, ahol csak megfordulnak, mindig a fehér színekre pattannak vissza. Ez az ösztön azért adatott nekik, hogy így köny-

nyebben elcsíphessük őket». *(Bernardin de Saint-Pierre.)* «Rabelais az emberiségnek sáros alakja». *(Lamartine.)* «Kár, hogy Molière nem tud írni». *(Fénelon.)* «Molière istentelen ripacs». *(Bossuet.)* «Mihelyst a francia ember átlépi a határt, azonnal idegen területre lép». Havinnak e zseniális megállapítása fölé Flaubert ezt a két szót írta : Szörnyű butaság! De ki győzné kimeríteni a sort. A hülyeségek páratlan gyüjteményének még csak ezt az egy példányát idézzük, amely a metzi püspök 1846-ban kiadott pásztorleveléből való : «A Loire áradásai a sajtó túlkapásainak s a vasárnap elhanyagolásának köszönhetők». Ezután nem is olyan meglepő mindaz, amit mostanában, bizonyos oldalról, a sajtó «túlkapásaival» hoznak kapcsolatba.

Hideg és szenvedélytelen támadója volt Flaubert az Ős Butaságnak. Mint ember ugyan rettentő haragra tudott gerjedni az emberi ostobaságok láttán s saját bevallása szerint hányt az undortól, ha egy-egy Homais-val kellett szóbaállnia. De írásai semmit sem árulnak el felháborodásából és lángoló dühéből. Éppúgy, mint másfélszázaddal előbb Swift Jonathan könyvei, amelyek ártatlan mosoly alá rejtik az emberi gonoszság és butaság felett érzett vad keserűséget, tajtékzó gyülöletet. Maupassantnak igaza volt, amikor Flaubert-t «nyúzott ember»-nek nevezte. Eleven húsáig égette az ostobaságnak minden érintése. S hogy még egyszer Maupassant-t idézzük : valahogy úgy tekintette az ostobaságot, mint elkeseredetten kínzó, személyes ellenségét. Dühösen üldözte mindenütt, ahogy a vadász kergeti zsákmányát, — egészen a leghatalmasabb agyvelők rejtekéig.

Ha porló csontjaiban még lenne öntudat, bizonyára sajnálná, hogy nem mostanában gyüjtögetheti a croisset-i ötablakos dolgozószoba csendjében apró cédulácskáit. A mult század második felében neki húszezer kötetet kellett átrágnia, míg egybehordhatta a Bouvard és Pécuchet anyagát. Ma elég lenne átlapoznia néhány évfolyamát a világlapoknak. Sokkal gazdagabb zsákmányhoz jutna.

PLÁGIUMVÁDAK.

Vajjon igaza van-e Alfred Savoirnak, aki egyik bécsi kollégáját azzal vádolta, hogy *Az ezüst táncosnő* ötletét az ő *Lunevillei szép mosónő* című komédiájából lopta? — nem túlságosan izgató kérdés. Ám Ludwig Hirschfeldnek, a megvádolt írónak válasza mégis megérdemli, hogy pár pillanatra megálljunk mellette. Már csak azért is, mert beszédesen világít rá a «plágiumesetek» keletkezésének legtipikusabb módjára. A bécsi szerző ugyanis így replikázik: Hogy az álarcos feleség elcsábítja, illetve visszahódítja az urát, *ez a drámairodalom egyik legrégibb motivuma*, amelyet sem Savoir, sem más nem monopolizálhat. A frivol vádat tehát a legerélyesebben visszautasítom, Savoir urat pedig rágalmazásért be fogom perelni. Én különben *Az ezüst táncosnőt* egy tíz év előtti egyfelvonásosomból írtam, amely akkor nyomtatásban is megjelent.

Eddig a nyilatkozat. S a dolognak ez a része már érdekesebb. Mondhatnám aktuális, mert mostanában megint ijesztően megszaporodtak a plágiumvádak. Alig múlik el hét, hogy két író hajba ne kapjon egymással efféle elsőbbségi alapon s szinte csodálom, hogy a *Hárem* szerzőjének nem támadt még afférja Savoirral, vagy éppen — Hirschfelddel. Kinek van hát itt igaza? Bizonyára

a mosolygó bölcs harmadiknak, Anatole Francenak, aki már a híres Daudet—Montégut-vita alkalmával kijelentette, hogy legtöbbször a kiabáló meglopott maga is tolvaj. Persze ártatlan tolvaj, aki megengedett módon, megengedett forrásból merített. Egy ötlet, téma vagy szituáció — mondja France — sohasem azé, ki először fedezi fel, hanem azé, aki legerősebben vési bele az emberek emlékezetébe. Szóval: mindig az a jogos birtokos, aki *különbet* csinál belőle. Ha nem így lenne, akkor Shakespeareet csupán mint a középkori mesegyüjtemények és Marlowe kifosztóját lehetne ma emlegetni. Molièret pedig mint Plautus vagy Scarron tolvaját. Sőt Goethe sem kerülné el a vádat *Faust*-jával, amelynek motivuma a rómaiaktól kezdve keresztül-kasul vándorolt Európán, számos ismert és ismeretlen feldolgozó kezén. A plágiumváddal tehát nyilvánvalóan csinján kell bánni.

De — sajnos — éppen nem ezt tapasztaljuk. Ellenkezőleg: a legkiválóbb írókat is léptennyomon utóléri ez a tüskés kellemetlenség. Miért? Mert a magántulajdon szentsége ma a szellemi termékekre is kiterjed. Mert az ötletben, témában, formában vagy helyzetben ma már üzleti érték, pénzre átváltható, felmérhető és kiszámítható haszon rejlik. Ha tehát két író — akár a közös forrás, akár a véletlen révén — találkozik, egyik vagy másik, esetleg mind a kettő, mindjárt megkárosítva érzi magát s habozás nélkül tolvajt kiált. Molière idejében ez nem volt így. Akkoriban a szabad versenyt nem gátolták copyright-ok, patentok és monopoliumok s plagizátornak csupán azt tekintették, aki egy irodalmi alkotást

«szőröstül-bőröstül» kisajátított, aki — Pierre Bayle szerint — a maggal együtt a pelyvát is ellopta. Mint ahogy végső soron ma is csak abban az esetben lehet igazában plágiumról beszélni, ha valaki változtatás, hozzáadás, új formábaöntés nélkül, tehetségtelenül oroz. De hát ilyesmire igazi író nem képes.

Bevallom : nem hiszek a plágiumban. Legalább valamirevaló író, művész részéről — nem. Vagy meg lehet azt érteni, hogy valaki, akinek neve, multja, becsülete és józan esze van, egy nap belemarkol a más tulajdonába s azt — ahelyett, hogy véka alá rejtené — kinyomatja, publikálja, ország-világ tudomására hozza? Hiszen a legostobább falusi tolvajnak is van annyi sütnivalója, hogy a lopott süveget éjszaka viselje. Csak éppen az író, a művész vagy tudós olyan szamár, hogy maga adja tudomására tolvajságát mindenkinek, tehát a meglopottnak is?! Alig hihető. Plagizálni legfeljebb a szerelmes kamasz szokott, lemásolva és saját neve alatt beküldve a helyi lapnak a *Szeptember végén*-t, hogy meglágyítsa vele a kegyetlen imádott szívét. Írók plágium-pereskedésének legtöbbször hamis alapja van. S a rosszhiszeműség rendesen nem a vádlottban keresendő, hanem a vádlóban, aki könnyelműen, elhamarkodva, mindjárt a legrosszabbat feltételezve gyanusít.

A közös forrás kapcsán az imént a «véletlent» említettem. Ez a véletlen sokkal gyakoribb, mint általában hiszik. Megint csak Franceot idézhetem, aki azt mondja : A találkozások az irodalomban szinte elkerülhetetlenek. A szenvedélyek, amelyekkel az író foglalkozik, nem nagyon szá-

mosak. Szerelem és éhség vezérli az embereket s akármit is csinálunk, nincs több két nemnél. Lehet ezt a végtelenig variálni? Mennél őszintébb s magasabbrendű a művészet, annál egyszerűbbek az általa felhasznált kombinációk, amelyek önmagukban banálisak. Nincs más értékük, csak amivel a lángész felruházza őket. Nem szükségszerűek-e hát a «véletlen» találkozások? Egyszerűen kevés a motivum, sok az eszkimó. Ha fordítva lenne, a plágium fogalma nyilván hiányoznék a szótárból.

De van még valami, ami a «plágiumot» magyarázza: az olvasmányok elmosódott emléke. Az íróra bizonyos olvasmányok még inkább az élmény erejével hatnak, mint a laikus olvasóra. Már most hányszor ivódnak, sőt iktatódnak be a valóságos élmények emlékei közé régen olvasott képek, hangulatok töredékei, elkeveredve a fantázia legegyénibb termékeivel, anélkül, hogy csak sejtenők is idegen voltukat. Igaz, aki író sokat olvas, jó memóriája legyen. De szeplőtelen tökéletességet senkitől se kívánhatunk. Bizonyságul ide írom a magam kis példáját. Van egy régi, tíz-tizenötesztendős novellatémám. Már sokszor papirra akartam vetni, de valami furcsa, határozatlan gyanú mindig visszatartott tőle. Nem ismerem a származását. Nem tudom: olvastam, hallottam, vagy álmodtam-e? Hát inkább óvatos vagyok és lemondok róla. De ha ez a halvány érzés nem lenne ébren, ha memóriám ennyi kontrolt sem őrzött volna meg, a novella bizonyára elkészülne. És ha — rossz rágondolni is — csakugyan kiderülne, hogy már megírták s én valóban olvastam valahol: menthetetlenül plagizátor

vagyok-e? Mindenesetre nehéz lenne a becsületes védekezés, a gyilkosan igaztalan látszat ellen, akármennyire ártatlannak tudnám magamat.

De ez is csak azt a meggyőződésemet erősíti, hogy — bármit mondjon Monsieur Savoir — írók közt nem lehet szó plágiumról. Igazi író, igazi művész nem lop. Különösen nem tudatosan, eleve megfontolt szándékkal, «magot és pelyvát egyszerre», rosszhiszeműen. Ha Hirschfeld úr mégis lopott volna, ez csak egyet jelentene egészen bizonyosan. Azt, hogy — nem író.

A RAB DOSZTOJEVSZKIJ.

1849 december 22-én, a kora reggeli órákban, titokzatos kocsisor fordult ki a Péter-Pál-erőd kapuján s lassan haladt előre a havas, néptelen utcákon, a Szemjonovszkij-tér irányában. A zárt kocsik, amelyeknek üvegét a huszonegyfokos hideg szürke jégfüggönnyel vonta be, a Petrasevszkij-féle összeesküvés részeseit vitték végzetes útjukra. Azokat a szerencsétlen, ifjú rajongókat, akiket nyolc hónappal azelőtt Antonelli egyetemi hallgató árult el és juttatott a fellegvárba.

Az egyik kocsiban egy huszonnyolcéves, sápadt, beteges kinézésű, társainak jellemzése szerint «inkább zárkózott, mint őszinte» fiatalember gubbasztott, «típusa az összeesküvőnek». Komor hallgatásba sülyedve meredt maga elé s csak akkor rezzent föl letargiájából, ha a forduló kerék időnként végighorzsolta a kocsi oldalát, jelezve, hogy másik utcába kanyarodtak. Ilyenkor felemelte csontos mutatóujját s mintegy véletlenül a befagyott ablak üvegéhez támasztotta. A test melegét sugárzó emberi ujj lassanként átlátszó foltot olvasztott a jégvirágok között. A fiatalember visszahúzta sovány kezét, azután észrevétlenül kilesett a kis, kerek lyukon, hogy legalább megsejtse: merre járnak? De a szemben

ülő fegyveres őr figyelmét nem kerülte el a lopva vetett pillantás. Rászólt, mire a fiatalember újra lehorgasztotta fejét, azzal a tűrő, reménytelen megadással, amellyel csak az igába tört állatok megadása rokon.

A fogoly — Dosztojevszkij Mihajlovics Fédor volt. Tehetséges, fiatal író, a *Szegény emberek* ismertnevű szerzője, aki alig egy évvel előbb fejezte be a *Fehér éjszakák* című hosszabb elbeszélését.

Hogy került ide, ebbe a tragikus menetbe, amely a vastag hóban némán haladt bizonytalan sorsa elé, rettentő kétségektől gyötörten a rá váró ítélet felől?!... Amikor a felvetődő kérdésre próbálunk válaszolni, tulajdonképpen prológusát mondjuk el annak a mémoire-szerű, sötét és vígasztalan regénynek, amelynek homlokára tíz évvel később — a katorga után — Dosztojevszkij ezeket a megrázó szavakat írta: *Visszaemlékezések a halottak házából.* Ő maga ritkán és keveset beszélt erről a szó szoros értelmében átélt «bevezetésről». Legfeljebb felesége előtt emlegette néha, hogy megőrült volna, ha a «katasztrófa» akkor bele nem markol életébe. Tolla sem szívesen időzött a Petrasevszkij-dráma emlékeinél. Csak a *Félkegyelmű* egyik fejezetében s az *Író naplójá*-ban rajzolt hamar elvillanó képet egyes mozzanatairól. Pedig a *Visszaemlékezések* jelentőségének teljes megértéséhez feltétlenül szükséges, hogy legalább nagy vonásaiban ismerjük azokat az eseményeket, amelyek nemcsak a szóbanforgó regényt hívták életre, hanem örökre kitörülhetetlen nyomokat hagytak Dosztojevszkij lelkén s egész irodalmi munkásságán.

Mi volt tehát előjátéka a katasztrófának? Mik voltak fordulatot jelző állomásai e «szomorú és végzetes» esztendőknek, amelyek a szocialista gyűlésektől az Alexej-ravelin kazamatáiig s a Szemjonovszkij-tértől az omszki «halottasházig» sodorták áldozatukat? *Miller Oreszt* Dosztojevszkij-biografiája mindenre kiterjeszkedő részletességgel számol be Dosztojevszkijnek a Petrasevszkij-féle összeesküvésben játszott szerepéről, amelynek lényege, röviden összefoglalva, a következő:

A «negyvenes évek» fiatalságának romantikus hevületéből születtek meg Oroszországban azok a titkos társaságok, amelyeknek célja eleinte a tudomány és irodalom művelése volt, de amelyek később, Petrasevszkij szocialista eszméitől átitatva, egyszerre erősebb politikai propagandát fejtettek ki. Dosztojevszkij 1846 táján kezdte látogatni ezeket a köröket s bár maga Petrasevszkij egyáltalán nem tett rá jó benyomást, elég sűrűn vett részt a titkos üléseken. Dosztojevszkijnek, aki minden politikai és szociális változást a legális hatalomtól várt, nem voltak ínyére Petrasevszkij erőszakos, felforgatást hirdető elvei. Meg volt győződve róla, hogy Oroszország nem veheti hasznát Proudhon, Fourier vagy Louis Blanc teóriáinak, amelyekkel szemben a maga elméletét «kereszténységi szocializmusnak» nevezte. Azonkívül az sem tetszett neki, hogy Petrasevszkij gúnyolódó kedve akárhányszor a vallási dolgokat is kikezdte.

Már akkor jelentkeznek nála rajongó szlavofilizmusának első nyomai. Írásaiból egyre érezhetőbben sugárzik ki Oroszország s az orosz nép

fanatikus szeretete. Gogoly leveleivel, éppúgy, mint a többi szlavofil, ő sem volt megelégedve, annál nagyobb lelkesedéssel olvasta fel az egyik összejövetelen Bjelinszkij, a hires kritikus levelét, amely, a bűnügyi akták megállapítása szerint, tele volt «szemtelen kifejezésekkel az igazhitű egyház s a felsőbb hatalom ellen». Dosztojevszkij elítélésének később éppen ez a felolvasás lett a főoka.

A rendőrségnek már régebben tudomása volt Petrasevszkijék működéséről, de esztendőkön át hiába keresett megfelelő képzettségű embert, aki vállalkozott volna a társaság kikémlelésére. Végre 1849 tavaszán talált egy mindenre kapható besugót, Antonelli művész fiát. A fiatal Antonelli március elejétől április közepéig minden pénteken megjelent az összejöveteleken és pontos jelentéseket készített az ott elhangzott beszédekről, határozatokról, azonkívül a tagok névsorát is megszerezte.

A rendőrség beavatkozásához a végső lökést a Fourier tiszteletére rendezett lakoma adta meg. Ezen a lakomán, amelyet április 17-én tartottak, Dosztojevszkij nem vett részt. Április 23-án harminchárom társával együtt mégis letartóztatták. Az elfogottak között volt Dosztojevszkij öccse is, akinek minden bűne annyiból állott, hogy könyveket vett kölcsön Petrasevszkij titkos könyvtárából. A fiatal Dosztojevszkijt, tíz más «összeesküvővel» együtt, csakhamar szabadon is bocsátották. Nem úgy a többieket. Ezek — számszerint huszonhárman — a Péter-Pál-erőd kazamatáiba kerültek, vizsgálati fogságba. Legtöbbjük 24—26 éves fiatalember volt, de mind innen a negyvenen.

A vallatásnál Dosztojevszkij kitérő feleleteket adott. Mikor pedig Rosztovcev tábornok, a tárgyalás egyik vezetője a cár kegyelméről biztosította, ha az összeesküvés minden szálát felfedi, — Dosztojevszkij hallgatott. Rosztovcevet, áki meg volt győződve Mihajlovics Fédor ártatlanságáról, szinte kétségbeejtette az a makacsság. «Nem hihetem, — kiáltotta indulatosan, — hogy a *Szegény emberek* írója egy húron pendüljön ezekkel a bűnösökkel. Ez lehetetlen!» És kiment a teremből, mert nem birta tovább nézni a kínos jelenetet. Később, amikor a foglyokat írásbeli vallomástételre kötelezték, Dosztojevszkij — akit a nyolc hónapig tartó vizsgálati fogság teljesen kimerített és összetört — túlzottan bűnösnek vallotta magát.

A letartóztatottak sorsa egyébként az erődben tűrhető volt. Katonai felügyelet mellett naponta negyedórát sétáltak az udvaron s vallásos könyveket olvashattak. Dosztojevszkij július 18-án így ír bátyjának : «Néha úgy érzem, mintha megszoktam volna ezt az életet és mintha minden mindegy lenne . . . de olykor régi életem minden benyomásával együtt zúg át lelkemen . . .» Örül, hogy este gyertyát kap és könyvekhez juthat. De aztán hipochondria vesz rajta erőt. Elalvás előtt akárhányszor felírja egy szelet papirosra : «Lehet, hogy ma letargikus álomba merülök. Csak pár nap mulva temessenek el». Legjobban mégis sorsának bizonytalansága gyötörte. A letartóztatottak ugyanis egyáltalán nem tudták, mikor hirdetik ki előttük az ítéletet. Azt még kevésbbé sejtették : miképpen fog hangzani ?

Így érkezett el az a decembervégi reggel, ame-

lyen elindultak végzetes útjukra. A zárt kocsisor a Szemjonovszkij-téren állott meg, ahol a foglyok kiszállottak s az őrök parancsára kabátjukat levetették. Úgy sorakoztak fel, ingujjra vetkőzötten a csikorgó hidegben, két csoportra osztva. A tér közepén faemelvény állott, mögötte három magasra meredő cölöp. A katonák négyszöget formáltak a foglyok körül, a kik nyugtalanul tekintettek az emelvényen helyet foglaló ítélethirdetőre és a keresztet szorongató papra. A komor előkészületek balsejtelmeiket sötét, vígasztalan bizonyossággá érlelték.

— Mégse lehet, hogy kivégezzenek bennünket, — fordult Dosztojevszkij megdöbbenve mellette álló társához.

Durov feleletül az emelvény mögött sorakozó szekerekre mutatott. A letakart szekereken koporsóformájú ládák púposodtak a ponyva alatt. Közben az ítélethirdető felolvasta a hosszú írást, amely ezekkel a szavakkal végződött: golyó általi halál...

Most már nem lehetett semmi kétség.

A pap előrelépett és felszólította a vérpadon állókat, hogy gyónjanak meg. De az elítéltek csak a feléjük nyujtott keresztet csókolták meg. Dosztojevszkij egyre az ítélethirdetőt nézte, mint hajtja össze a fehér papírlapot és gyűri be köpenye oldalzsebébe.

Petrasevszkijt, Grigorjevet és még egy társukat most a cölöpökhöz kötötték. A felsorakozott katonaság a vezénylő tiszt szavára megtöltötte fegyverét. Elhangzottak az első vezényszavak. Már csak a «Tüzelj» volt hátra...

Ebben a pillanatban fehér zászló röppent fel

az elítéltek előtt, annak jeléül, hogy kegyelmet kaptak. A cár megváltoztatta a halálos ítéleteket s a foglyok ezt csak most tudták meg. Az ítélethirdető újra felment az emelvényre. Közölte velük, hogy Szibériába mennek, kényszermunkára. S csakugyan : a vérpadon túl már várakoztak az indulásra kész szánkók, előttük a ponyvával takart szekerek, amelyeken — ládákba csomagolva — az elítéltek ruhái voltak. Grigorjev, a cölöphöz kötözöttek egyike, mire leoldották kötelékeit, megőrült a kiállott izgalmaktól.

Dosztojevszkij lelkébe egy egész életen át sajgó, tüzes bélyeget sütött ez a szörnyű, kegyetlen jelenet. Az erőszakos halál ingerlő, titokzatos viziója ettől kezdve minduntalan kísérti fantáziáját s később írott regényeiben — amint Vogüé mondja — mindig találunk egy helyet, ahol megnyilatkozik az az agyrázkódás, amelyet a borzasztó kivégzési komédia pillanata idézett elő.

A szánkók még abban az órában elindultak.

Hetekig tartott a számüzöttek utazása, míg végre Tobolszkban elbúcsúztak egymástól. Hajukat leborotválták, vasraverték őket s azután tovább mentek, börtöneik felé. Dosztojevszkij halálos ítéletét négy évi kényszermunkára változtatta a cári kegyelem, a fogság leteltével pedig még négy évi katonáskodás várt rá, közlegényi sorban, miután nemesi és polgári jogaitól is megfosztották. A tobolszki fogházban a száműzött decembristák feleségei keresték fel a politikai elítélteket. Ezektől kapta Dosztojevszkij azt a bibliát, amely állandó, csaknem kizárólagos napi olvasmánya lett fogsága idején. Párnája alatt tartotta a szent könyvet — mint a *Bűn és bűnhő-*

dés fogoly Raszkolnyikovja — s minden éjszaka felnyitotta lámpájának halvány világa mellett, hogy erkölcsi erőt, vigaszt és bátorságot merítsen belőle a szenvedések elviseléséhez.

Ennek a négy rettentő esztendőnek története a *Visszaemlékezések a halottak házából*, amelyet Dosztojevszkij 1859-ben fejezett be és tett először közzé. Hőse, vagy inkább írója e naplószerű emlékezéseknek, egy szerelmi féltékenység rohamában elkövetett gyilkosság miatt tíz esztendőre elitélt, orosz nemesember, Gorjancsikov Sándor. Az álnév alatt azonban valójában Dosztojevszkij rejtőzik, akit a cenzura kényszerített erre az átlátszó alakoskodásra. (Arról ugyanis, hogy Szibériában politikai elítéltek vannak, egy szót sem lehetett ejteni akkoriban.) Nem csoda hát, ha Gorjancsikovban Dosztojevszkijre vall minden: az éles megfigyelő- és markáns ábrázolóképesség, a közöny nyugalmas révében megpihenni nem tudó, pesszimista hánykódás, de különösen a szenvedőkkel való együttérzés, az a mélységes részvét, amely Dosztojevszkijt lényegében választja el az emberi nyomoruságot szárazon konstatáló Goncourtok, Zola, vagy éppen Flaubert naturalizmusától. Szenny, bűn, emberi romlottság és fájdalom nála sohase jelentkezik objektiválódva. A sötét képeken mindig átütnek az író elgyötört arcvonásai, amelyek minden szenvedő minden szenvedését, szinte magát az univerzális szenvedést tükrözik. A bűnt ő is úgy hívja és érzi, ahogy az orosz köznép: szerencsétlenségnek — s mindig elválaszthatatlanul együtt, egybenőve látja a büntetéssel. A *Visszaemlékezések* minden lapja erről tanuskodik, ha még nem is

olyan programmszerűen, mint később Raszkolnyikov tragédiája.

De hogy is jellemezzük ezt a szenvedésekből született s szenvedést keltő, sokszor kínzó könyvet? «Valóban közel vagyok a kétségbeeséshez, — írja róla Vogüé, — mikor megkísérlem megértetni ezt a világot a miénkkel... Ezek az emberek egyenesen az *Apostolok cselekedeteiből* jöttek hozzánk, elkezdve az eretnek paraszttól, aki keresve-keresi a szenvedést, egész az íróig, aki a saját szenvedését lemondással teljes szelídséggel írja.» A francia író szavai jellemzően igazak. A *Visszaemlékezések* világa tele van titokzatossággal az európai lélek számára. A szenvedés itt más értelmet kap. A szavaknak ősi, bibliai egyszerűségéig nyúl vissza Dosztojevszkij s Ázsia idegen rejtélye mered ránk a feltárt, de meg nem fejtett misztérium mélyéből. Aki csak olvasott Dosztojevszkijről, de őt magát nem olvasta, sohase fog közelébe jutni ennek a titoknak.

A *Visszaemlékezések* olyan, mint egy gazdag vázlatkönyv: száz és száz karakterfej gyüjteménye. Az író nem törődött azzal, hogy az idő és tér egybefogó erején kívül más kapcsolatokkal is összefűzze alakjait. A kompozició különben is gyenge oldala Dosztojevszkijnek, — a részek aránytalansága nála gyakorta zavar, — itt meg éppen hiányzik minden szerves, belső fölépítés. Mégis fejlődik, fokozódik, nő és egyre mélyebb, az emberi lélek mélységeibe sülyedő horizontot nyit maga az anyag A fogházbalépés első napjának lehangoltsága, a magány elvesztésének kínja, a gyilkosok és rablók durva társaságának elviselhetetlensége, a nyomoruságba való lassú bele

törődés, az apró örömök börtönvirágainak kinyílása s a céltalan munka sivár gyötrelme: ezer mélyenkötött szál fokozatos feszülésével pattantja fel a lélek csapóajtóit, amelyeken túl soha senkitől meg nem mutatott világ havas ormai, sötét szakadékai, zúgó tarpatakjai és lidérces ingoványai döbbentenek meg. Ebben a félelmes miliőben nyilatkoztatja ki magát a még amorf emberi lélek, valahogy úgy, ahogy a teremtés nagy műhelyéből kikerült, kultúra és civilizáció nélkül, félig állati ösztönökkel, de megváltás után lihegő vágyával. Az Ősegy Forma kísért itt, amely ma már nincs meg, mert millió és millió változatban deformálódott, ám amelybe, mint végső kategóriába, minden variáns beletartozik. A méretek szinte emberfelettiek lesznek, de éppen ezért fejezik ki egyetemes erővel az élő, örök és változatlan igazságot. Az emberek, akiket az író rendre elvonultat előttünk börtöne homályán, csak látszólag, külsőségekben különböznek egymástól. Lényük legmélyén egytőről szakított gallyak ők, testvérek, legfőkép a bűnben, a rájuk szakadt szerencsétlenségben. Legtöbbjüknek tipikus jellemvonása az *otcsajinyé*, a túlzott inger, az a dühödt, keserű és oktalan kétségbeesés, amely eltépve az értelem és társadalmi kényszer béklyóit, adott pillanatban gyilkos lendületre emeli a kést, a halálthozó husángot. . . .

Dosztojevszkij pesszimizmusa ebben a szomorú környezetben, ezeknek a típusoknak szemléletében nőtt hatalmassá, egész érzés- és gondolatvilágán uralkodóvá. A «katasztrófa» előtt írott műveiből is kiérzik már itt-ott a sorok közül a született pesszimista ingerlő kacérkodása a halál-

lal. De az erőszakos halál problémája, a más életéhez való jog kérdése csak a katorga után készült regényeinek középpontjában nyugtalanít. Tulajdonképpen nem is a halál érdekli, izgatja, hanem maga az ember, aki a halált osztja, legyen az vizsgálóbíró, hóhér, gyilkos, vagy öngyilkos. Ami az életen túl van, arról nem beszél. Mikor lecsap a fejsze, eldördül a pisztoly — az utolsó pillanattól szinte közönyösen fordul el. Csak ami előtte van, azt bontja ki és mutatja meg kísérteties pontossággal, a legapróbb részletekig. Ebből a sorból nem hagy ki semmit. Szakadatlan a lánc s néha olyan szemeket találunk benne, amelyek a kinyilatkoztatás erejével hatnak.

A *Visszaemlékezések* komor galériájában is így vonulnak fel a tolvajok, gyilkosok, iszákosok és betegek, az egymásra támadó rabok és kegyetlenkedő altisztek. Némelyik alakja, mint Baklusin, vagy Akulina férje, maga mondja el egy-egy esti beszélgetésen : mi adta kezébe az öldöklő fegyvert. Máskor az író fejti le előttünk a lélek burkait. Elvezet a rabkórházba, ahol a megvesszőzöttek hegedő sebekkel, fásultan és mégis türelmetlenül várják szörnyü büntetésük folytatását ; megmutatja a láncok közt elsorvadt halottat, aki fölött kurtán hangzik el a szívbenyilalló gyászbeszéd : Neki is volt egyszer édesanyja, — fölkeresi a rabkaszárnya szemetes, hátsó udvarát, amelynek szélén a rabok fájdalmas pillantással révednek a tört szárnnyal eleresztett sas után : hadd pusztuljon el szabadon. Beszámol minden nyomorúságról, szenvedésről, bűnről és eltévelyedésről, amelyet mérges gombák módjára, rikító színekben tenyészt ki nyirkos falai között a fegyház,

a titkos árulkodásoktól a hóhérok furcsa kedvteléséig, amellyel a magukhoz csalogatott kutyákat kivégzik ... Megrázó sorozat. De a szem, amelynek recehártyáján ezek a rémes képek tükröződnek, sohasem kandi, beteges kíváncsiságból, objektíven fürkésző. A részvét és a szeretet könnyes megindultsága von rá csillogó fátyolt. Dosztojevszkij nemcsak konstatál, hanem meg is ért. És meg is bocsát, anélkül azonban, hogy felmentené a hibázót minden egyéni felelősség terhe alól.

A *Visszaemlékezések* pesszimizmusát a legsötétebb lapokon is átütő derengés enyhíti. Ezért nem sujt le végül mégse ez a szenvedésekben fogant, biblikus erejű és egyszerüségű könyv. Inkább fölemel, mint minden írás, amelyből a hit misztériuma sugárzik.

Dosztojevszkij tele van megfejthetetlen titkokkal. Mégis értjük, magunkhoz közelállónak érezzük s hangjában megismerjük a magunk elfogódottságának remegését. Titka a mi titkunk. Enyém, tied, övé. Mindenkié.

Eszünkbe juttatja Tucsevnek, a költőnek híres sorait:

Oroszországot ésszel föl nem éred,
Oroszországban hinni kell ...

A TRAGIKUS HŐS DUALIZMUSA.

A tragédia eredetére vonatkozó kutatások eddig alig nyúltak túl a görögök Dionysos-kultuszán. A dramaturgiai kézikönyvek, a legkülönbözőbb tragikum-elméletek s maga Nietzsche is, a *Tragédia eredetéről* írott művében, mind úgy beszélnek a Dionysiákról, mint ősforrásról, amelynek bőven ömlő hullámaiból először merül föl a szilaj szemöldökű thrák isten tragikus képmása. A Dionysos tiszteletére rendezett ünnepi játékokat fogadták el a tragédia kezdetleges formájául. amelyben a később teljes zártságában kifejlett műfajnak szinte minden alkotó eleme feltalálható.

Ez az utóbbi felismerés helyes is ; a belőle vont következtetések legtöbbje azonban mellékösvényekre téved. Hogy csak egyet említsünk : a vallásos megnyilatkozást, abban a fejlett alakban, amelyben a Dionysiákban jelentkezik, a tragédia s általában a tragikum eredetét illetőleg *döntő* jelentőségűnek állították be ezek a dramaturgiai elméletek. Különösen mikor olyan kézenfekvő analogiák kínálkoztak az igazolásra, mint a keresztény középkor misztériumai, passiójátékai és miraculumai. A vallási motívumnak mint eredőnek hangsúlyozása pedig nyilván túlbecsüléshez vezet, — anélkül, hogy a tragédia igazi

ősforma-alakulásához s kifejléséhez közelebb vinne. A szatiroknak öltözött ünneplők énekeiből, a dór dithyrambosból, a koryphaios meséjéből s a kar lírai versszakaiból kiinduló dramaturgia külsőségekre épít és ha a Dionysos kettősségéből (őszi és tavaszi isten) leszármaztatott tragédia-komédia elmélet szellemes is, sőt a történeti valószínűséghez is közel jár, megvan az a nagy hibája, hogy egy hosszú fejlődés eredményeként jelentkező formát vesz primæralakzatnak s egy bonyolult, számos eredőre visszavezethető érzés- és gondolatkomplexumot úgy kezel, mint *első* csírasejtet.

Ha a tragédia, általában a tragikum s amiben mindkettő tulajdonképpen adva van: *a tragikus hős* problémáját lényegében akarjuk megközelíteni, vissza kell térnünk azoknak a legprimitívebb érzés- és gondolatmegnyilvánulásoknak vizsgálatához, amelyek durván, elemeire tagolva, a valósággal még egybenőve tárják elénk a tragédia embrionális alakulatát. Ez az ősformákat feltüntető, legtávolabbi jelenség: a hősök halottkultusza. De még ezt is megelőzi időrendben egy — magában a természetben rejlő — titok fölismerése és átértése. A vég, az elmulás, a halál gondolata.

A szükségszerű, mindeneket utólérő, elkerülhetetlen halál gondolata, amelyre először eszmélt rá az ember, a legzordonabb, legmegrázóbb felfedezés az egész gondolkodás történetében. Elviselhetetlenül kínzó mérgétől csak úgy menekülhet, ha mennél mélyebben elföldeli öntudatának küszöbe alá. S még akkor is visszajár kísérteni érzésben, szóban, cselekvésben, fűben, fában, az egész természetben, amelynek tavaszi pompájá-

ban már ott van az őszi enyészet elkerülhetetlensége. A mithoszok, vallások keletkezésének legősibb, ha nem is egyetlen, de legmélyebb oka és táplálója ez a szörnyű megismerés, amely sivár alapszínt ad az egyiptomiak alvilági isten-kultuszának, amely tragédiákban komorlik át a napfényes hellén derűn, amelyet a názárethi szelíd ember sem bir megenyhíteni s amelynek hangjait még a középkoron keresztül is ilyen megrázó jajokban halljuk feldübörögni az angolszász *Ádlhem* temetési himnuszában: «Számodra ház épült — mielőtt születtél; — hajlék készült neked — mielőtt elhagytad anyád méhét; — magassága nincs kimérve, — sem megszabva a mélysége, — nem fog bezárulni — nagyhosszú ideig, — míg oda nem viszlek, — hol örökre maradsz, — amíg meg nem mérlek — téged és a föld rögét. — Házad nem épült magasra, — még alacsonyabb lesz — mikor benne lakol. — Ajtaja alacsony, — nem magas a fala, — Teteje egészen — közel van a melledhez. — Így fogsz lakni a hideg, — a homályos, — a fekete földben, — ahol minden rothad. — Itt fogsz lakni — és veled a férgek. — Nincs barátod, — aki veled jönne, — aki megkérdezze: tetszik-e lakásod? — aki ajtaját kinyitná — és téged keresne! — Mert undok léssz nemsokára — s iszonyú a szemnek». Festett-e Taylor Jeremiás ennél gyászosabb képet? — kérdi *Taine* Angol Irodalomtörténetében, hol teljes egészében megtalálható ez a rettenetes idézet. És Schopenhauer értekezései, a tizenkilencedik század természetbölcselete, vagy a huszadik század újratámadó dualista filozófiája elvette-e fullánkját az ősi halálraeszmélés borzalmának?

A mindenekfelett való legnagyobb jó, az élet kegyetlen antitézise a halál, az örökös, megnem változtatható, sötét kontraszt, a Végzet, amelyben a tragikum, a tragikus érzés és gondolat legősibb szálai gyökereznek.

A halottkultusz minden népnél megtalálható változataiból emelkedik ki, már a legkezdetlegesebb társadalmi közösségekben is, a kiváló ember, a hős halálát gyászoló fájdalom ünnepélyes formákba tagolt megnyilatkozása. A «fejjel nagyobb ember» — Carlyle adott mélyebb jelentőséget ennek a naiv, homéroszi képnek — halála a sűrített élet pusztulásának erősebb fájdalmát kelti fel; a sírba dőlt hőssel egy sokakat átfogó, magába foglaló élet semmisül meg s ennek elmulása körül fokozott döbbenéssel állnak a még sorra nem kerültek tömegei. De éppen mert érzik a végzet nyers és vak erejét, amely a legkiválóbbat sem kíméli, önmagukat áltatva és megnyugtatva, kárpótlást és vígasztalást keresve, megpróbálják kijátszani a halál pusztító hatalmát s megkísérlik kiragadni, visszavenni a gyilkos karmok közül a még menthetőt: az emléket. A nyitott sírgödör körül elmondják, eléneklik, majd eljátsszák a nagy halott egykori hőstetteit, életének kiemelkedőbb mozzanatait. Íme: a tragédia őssejtje, csírája, amelyben a későbbi gazdag formák determinánsai már adva vannak. Adva van *a hős*, a ritka, kiváló ember, az önmagában sokak életét egybefoglaló és jelentő nagy *individuum*, aki egyedül méltó a tömeg érdeklődésére és részvétére s akinek pusztulásában a pótolhatatlan veszteség, a tragikum szorongó érzése jelentkezik. Adva van *a tömeg*, a közös lelki

indulatok, a *kollektív* érzések hordozója, — ez talán a legfontosabb momentum, amely a dráma egész fejlődéstörténetén keresztül döntő súllyal esik latba, — adva van *a cselekvés* és a *játék*, az újraábrázolás, amelynek nyomán *az illuzió* fakad, sőt a meg nem másítható halál képében mintha már a sorstragédia *szükségszerűsége* is jelentkeznék. A tragédia alapelemeit, a *leglényegesebbeket* már együtt találjuk itt, csak az első művész, a *genie* munkájára van még szükség, amely a kiformált részekből egybeilleszti, felépíti a bonyolult szerkezet egészét. Addig azonban nagy út van hátra s ennek az útnak egyik, most úgy tetszik, szinte önkényesen kiemelt mérföldjelzője: a görögök Dionysiái.

A hősök halottkultuszának fejlődési vonalába mindenesetre beleesik az őszi isten személyében testet öltött mithosz. A kérdés csak az: melyek a Dionysiáknak a tragédia evolúciója szempontjából jellemző vonásai? Elsősorban: a hős itt már *istenné* nőtt, mintha ezzel a végletekig fokozni kívánná a kiválóság, az *egyéniség* hangsúlyozását. Ez az isten azonban tisztára antropomorf, emberi tulajdonságokkal, vágyakkal, szenvedélyekkel, örömökkel és bűnökkel felruházott, aminthogy Feuerbach szerint egy isten sem lehet más, mint az ember által saját képére és hasonlatosságára teremtett. Azonkívül benne szimbolizálódik a természet őszi pusztulása, a megsemmisülés, a *halál*, az ősi tragikus érzés kicsíráztatója. A tömegnek, amelytől az oltár már csaknem úgy válik el, mint a *színpad a nézőtértől*, az isten-sors intenzív elképzelésén érzelmei annyira felfokozódnak, — s ez *a kollektív lelki folyamat* leg-

szembeötlőbb jelentkezése, — hogy extázisában kos- és kecskebőrbe öltözve, magát Dionysos kíséretéhez tartozónak (szatírnak, menádnak) képzeli, míg az oltár papjai valósággal az istenség lényegébe való beolvadás önkívületi állapotába esnek. (Ennek az extázisnak felidézésében bizonyára, sőt egész bizonyosan nagy része volt a sokoldalú isten tiszteletére mértéktelenül elfogyasztott basis és bor erejének.) A *tragikus konfliktus* lényegéről is sejtésünk támad azon a ponton, amikor a hős sírja mellett *szembefordulva találjuk a tömeget a nagy egyéniséggel*, akinek életét izgalmas érdeklődéssel vigyázza s akinek halála, ha meg is indítja, mégis megnyugvással tölti el. (Ezt a megnyugvást éppen az emlék felidézésével, a halott életének újramímelésével szerzi meg.) Természetesen itt még különváltan jelentkezik az *individuális* és a *szociális* ember. Előbbi a *hős*-ben, utóbbi a gyászoló *tömeg*-ben. De szembefordulásuk, az ellentét már konstatálható közöttük. Később, a kifejlett tragédiában, *egyesítve* találhatók fel, abban *a lelki dualizmusban, amely minden tragikus hősnek jellemző sajátja.*

Tudjuk, hogy a tragédia hősének küzdelme *benső küzdelem*, amelyet a küzdő *önmagával* vív meg. Más szóval, hogy «a tragikus összeütközés a lélek síkjában játszódik le». A hőssel szemben láthatóan jelentkező ellenfél csak kivetített megszemélyesítője a benső ellenfélnek. Kérdés azonban: *kik ezek a benső ellenfelek*, melyek ennek a benső küzdelemnek komponensei? Az eddig elmondottak után alig lehet kétséges, hogy egyrészt *az ember individuális lénye*, másrészt *az ember társaslény-volta. A tragikus konfliktust pedig*

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

az idézi elő, hogy a hős individuális ösztönei, vágyai, érzései és akarásai szembekerülnek a szociális közösségbe való tartozóságával. A harc elkerülhetetlen. Az individualizmus győz, de csak a hős élete árán, mert a közösségből kiszakadva, szükségszerűen a megsemmisülés lesz osztályrésze.

A hős dualizmusában tehát adva van tragikus konfliktusának szükségszerűsége: *akármerre fordul, önmagával kerül szembe.* Más megoldás nincs számára, mint a katasztrófa. Individualizmusa átszakítja az emberi közösségbe való tartozás kötelékeit s ezzel önmaga hajtja végre magán a halálos ítéletet, amely a nézők tömegében részvétet, de megnyugvást is kelt. Már Arisztotelesz poetikája tud erről a felemelő megkönnyebbülésről, amelynek nem lehet más magyarázata, mint hogy a társadalmi közösséget képviselő, kollektiv lelki folyamatban összeforrott tömeg — inkább ösztönszerűen, mint tudatosan — bizonyos *megelégedettséggel* szemléli az individualizmus szavát követő hős bukását. Ezt a tudat alatti «kárörömet» megnyugvássá enyhíti a szenvedések láttán érzett részvét. Végeredményében tehát a hős csakugyan «megbűnhődik» a szociális közösségből való kiszakadás «bűnéért» s ez, a nézők ítélete szerint, rendjén van. Aki fejjel nagyobb, az szükségszerűen izgatja a tömeget s mikor kiválósága — erényben vagy bűnben: mindegy — katasztrófába dönti, a társadalmi szolidaritás pillanatra «megbomlott rendje» újra «helyreáll».

Ilyen értelemben nevezhető a tragikus hős a tömeg hősének. Vagy pontosabban: *a tömeg áldozatának*, akinek bukásában szinte kitapintható *a*

tömegszolidaritás győzelme. (Az individualista ebben pesszimizmust lát, pedig tulajdonképpen a tömeg optimizmusa érvényesül itt, az elbukó hős rovására.) A tömegeknek ez a *visszahatása* egy egész *műfaj* kialakulására, *páratlan* a maga nemében. A visszahatás főkép a tragédia *formai zártságában* ismerhető fel határozottan, aminek nyilvánvaló oka a drámai művészet *kollektív-voltában* rejlik. A tömeg és a kiváló ember szembefordulása nemcsak a hősök halottkultuszát jellemzi, hanem *a dráma egész fejlődéstörténetét* végigkíséri s ma is megtalálható abban a viszonyban, amelynek láthatatlan szálai a nézőtér közönségét a színpadon ágáló tragikus hőssel összekötik. *Más* költő függetlenítheti magát közönségétől, *a drámaíró soha.* Hősét olyannak kell megalkotnia, hogy valóban *a tömeg hőse,* illetve áldozata legyen, *a komprimált* élet kifejezője, akinek sorsában *mindnyájunk* élete szimbolizálódik. S hogy ez nem puszta spekulációból fakadó követelmény, hanem *magából a műfajból folyó, benső törvényszerűség,* arra meggyőző tanuság a tragédia egész története.

Ugyanez áll a tragikus hősnek a szociális közösségbe való tartozóságáról is. Minden igazi tragédia, Sophoklestől Ibsenig, — amint már régebben észrevették, — *családi tragédia.* Mit jelent a család a drámában? Azt a *sűrített* és erősen megvilágított formáját a társadalmi közösségnek, amelybe a hős tragikus konfliktusának csírái ágyazva vannak. A hősnek, mint *társaslénynek,* láthatóvá tett vetülete: a családbaplántáltság. Mint ahogy *individualizmusának* vetülete a tett, az akció. Legszebben szemlélhető ez Oedipus, Lear, vagy Hamlet tragédiájában. (Bár mellesleg

megjegyezve, a pogány- és keresztény dráma hőstípusai között észlelhető különbség lényegbevágó. Így pl. a *szabadakaratról* vallott felfogás tekintetében föltünő az ellentét. Ezen azonban nem akadunk fenn, ha figyelembe vesszük a tragédia ethikai vonatkozásait. A görög erkölcs s az Erzsébet-korabeli társadalom erkölcse között megvonható távolság vonala adja a kétféle hős különbségének mértékét.)

Végül: *a tragikus hősben mindig egy megingott társadalmi rend első, öntudatlan szkeptikusa jelentkezik.* Az első kételkedő, aki a megáporodott közösség nyűgnek érzett formáit kezdi ki, anélkül azonban, hogy forradalmiságának tudatában lenne. Ösztönszerű lázadó. Még elbukik s bukásával még megnyugvást kelt, de ajkán felhangzott már *a tiltakozás* első szava, amelyet borzongó gyönyörüséggel vigyáz a delejes ütéstől megdöbbent tömeg. Alig észrevehetően hanyatló, *túlérett társadalmak művészi terméke a tragédia* s retrospektive meg is állapítható, hogy az Aischylos-Sophokles-Euripides triász, a Shakespeare, vagy Ibsen letünését követő, feszült csend csakugyan a közelgő nagy vihar, a társadalmat átalakító forradalmak előestéjének tragikus csendje.

(1919.)

TARTALOMJEGYZÉK

A kételkedő kritikus (előszó helyett) 5
Hamlet tragikuma 9
Szeget szeggel 50
Hamlet frakkban 64
Színdarabok margójára 70
I. Bánk bán 70
II. Oedipus király 75
III. Az élő holttest 83
IV. Karamazov testvérek 89
V. Kísértetek 92
VI. A hős és a katona 98
A tévedő kritikus és a csalhatatlan közönség 104
Dráma vagy színpad? 113
Jászai Mari 118
Az élő Jókai és a halott Kemény 126
Ady tragédiája és magyarsága 136
Ambrus Zoltán a kritikus 143
A láthatatlan költő 152
A nyárspolgár dicséreti 156
Georg Brandes 161
A százesztendős romantika 167
A halhatatlan butaság 173
Plágiumvádak 178
A rab Dosztojevszkij 183
A tragikus hős dualizmusa 195

M. T. AKADÉMIA KÖNYV-TÁRA

Magyar Tudományos Akadémia
Könyvtára 1821/1957. sz.