

Sz. Kürtösi Katalin

A 20. SZÁZADI KÖLTŐI DRÁMA
HÁROM TÍPUSA

/Szempontok T. S. Eliot, F. Garcia Lorca és B. Brecht
költői drámáinak értelmezéséhez/

A témát adta: Dr. Vajda György Mihály
egyetemi tanár

SZEGED
1979



T a r t a l o m

	oldal
I. A költői dráma fogalom értelmezései	1
A/ A költői dráma főbb jellemzői	7
1. Antihistorikus	7
2. Antipszichologikus	10
3. Parabolisztikus	13
B/ A 20. századi költői dráma előzménye: a szimbolista dráma	15
1. Megközelítése	15
2. Elméletek a szimbolista drámáról	17
3. Yeats, a szimbolista drámairó	20
3.a. Yeats, a drámairó - Deirdre c.műve	22
3.b. A Deirdre értékelése	26
3.c. Yeats és a szimbolizmus kapcsolata	28
4. A szimbolista dráma összegezése	29
C/ A 20. századi költői dráma három típusa ..	31
1. A vallásos költői dráma	31
1.a. T. S. Eliot intellektuális-vallá- sos drámái	32
1.b. C. Fry misztikus-vallásos drámái .	34
1.c. C. Williams misztikus-vallásos drámái	35
2. A folklorista költői dráma: F. Garcia Lorca	37
3. A moralista-filozofikus költői dráma: B. Brecht	39
A költői dráma osztályozásáról	41
II. Három költői dráma elemzése	43
1. T.S. Eliot: Gyilkosság a székesegyházban - a vallásos-intellektuális költői dráma tí- pusa	43



	oldal
1.1. Az I. rész tartalmi és stiláris áttekintése	43
1.2. A közjáték	54
1.3. A II. rész	55
1.4. A dráma mondanivalójának összegzése	62
2. Federico Garcia Lorca: Várnász - a folklorista költői dráma típusa	67
a/ Felvonásonkénti tartalom áttekintése	
2.1. Az I. felvonás	67
2.2. A II. felvonás	74
2.3. A III. felvonás	83
b/ A dráma nyelvezete, stílusa és szerkezete ..	98
3. Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör - a morális-filozófikus költői dráma típusa	101
a/ A dráma cselekményváza	
3.1. Vita a völgyért	102
3.2. Az előkelő gyermek	104
3.3. Bujdosás az északi hegyvidéken	111
3.4. Az északi hegyvidéken	114
3.5. A bíró története	116
3.6. A krétakör	120
b/ A dráma szerkezete	124
c/ A mű formája és technikája	126
d/ Jellemek, stílus	131
III. Költői drámaírók a költői drámaírásról	135
1. A tradíció, a konvenció és a 20. századi költői dráma Eliot esszéinek tükrében	135
1.1. Eliot elméleti műveiről	135
a/ Visszatérő gondolatai - a hagyományról	137
az érzelmeiről	138
a táncról	140
b/ Tartalmi és formai kérdések	141
1.2. Dráma és költészet az esszéekben - a vers és a verselés kérdése	142
1.3. Egy 20. század eleji költő-drámaíró elemzése Eliotnál: Yeats	147
1.4. Az esszékből kirajzolódó Eliot-portré ...	150

2. A folklór és a liraiság Federico Garcia	
Lorca írásaiban	153
2.1. Társadalmiság - műveltség - népiség..	154
2.2. Garcia Lorca dráma-fogalma; dráma és költészet	158
2.3. Színházról, közönségről	162
3. A költői dráma és annak kategóriái Brecht	
drámaelméleti munkásságában	165
3.1. Brecht drámaelméletéről	165
3.2. "A színház epikus formája"	166
3.3. A beleélés kérdése és az elidegenítés	169
3.4. Szórakoz/tat/ás vagy tanítás?	174
3.5. Morál - példázat	176
3.6. A költőiség kérdése	178
Irodalom	183
Függelék: A "Gyilkosság a székesegyházban", a "Vérnász" és "A kaukázusi krétakör" magyar színpadokon	190

B e v e z e t é s

A drámával és a színházzal foglalkozó szakirodalom az utóbbi években - Magyarországon éppugy, mint külföldön - különös figyelmet fordít a "költői dráma" és a "költői színház" kérdésének. A probléma megragadásához vezető első lépésben szükségessé válik a fogalom pontos körülírása és értelmezése. A dolgozat célja a "költői dráma" kifejezés megvilágítása egyrészt a magyar és a nemzetközi szakirodalom ismertebb ide vonatkozó elméleteinek bemutatásával, másrészt három reprezentatív drámaíró: T. S. Eliot, F. Garcia Lorca és B. Brecht egy-egy drámájának részletes tárgyalásával és az illető drámaírók drámaelméleti munkásságának tömör összefoglalásával. Célunknak tartjuk a költői dráma általános jellemző vonásainak felfedését az egyes darabokban, valamint azt is, hogy az általános vonások mellett kimutassuk a három drámaíró egyedi jellegzetességeit. A dolgozat során e főbb szempontokat tartottuk szem előtt, s így nem volt szándékunkban az említett drámák és drámaírók minden oldalról való megközelítése.

A/ A költői dráma fogalom értelmezései

Ha az utóbbi száz év drámai irányzatainak vizsgálatát leszűkítjük a forma tárgyalására, az alábbi két felfogás szemléletesen képviseli az ellentétes nézetek egyik fő különbségét. Ibsen a következőképpen határozta meg saját törekvéseit: "Emberi lényeket igyekeztem ábrázolni, ennél fogva nem adhattam szájukba az istenek nyelvét."¹ Másutt pedig a következőképpen vélekedett: "A vers volt legkárosabb a dráma-művészetnek... Nem valószínű, hogy a verset bármilyen - említést érdemlő - mértékig is alkalmaznák a közeljövő drámájában, mivel a jövő drámaíróinak céljai szinte biztosan összeegyeztethetetlenek azzal..."² Tehát a dráma nyelvi megformálásában a hétköznapi szóhasználatra törekedett. T. S. Eliot viszont más nézeteket képvisel - szerinte "... a legnagyobb dráma a költői dráma és a drámai hiányosságokat ellensúlyozni lehet költői kiválósággal. ... nincs "kapcsolat" a költészet és a dráma között. Minden költészet a dráma felé halad és minden dráma a költészet felé..."³

A kérdés azonban nem ilyen végletesen egyszerű. Az utóbbi időben a nemzetközi szakirodalomban egyre elterjed-

¹ Idézi Raymond Williams: Drama from Ibsen to Brecht, 384. old.

² Idézi Ibsen Lucien Wolfhoz 1883. május 25-én írt levelét A.P. Hinchliffe, 5. old.

³ T.S. Eliot: Selected Essays, A Dialogue on Dramatic Poetry, 50 és 52. old.

tebb az a felfogás, mely különbséget tesz a verses dráma /verse drama/ és a költői dráma /poetic drama/ között; s az utóbbit összetettebb, de ugyanakkor sokoldalubb és árnyaltabb kifejezésmódot lehetővé tevő megfogalmazásnak tartja. A költői dráma elnevezés századunkban használatos, az általa fedett jelenséget a 19. században wagneriánus, ünneplyes/alkalmi, ezoterikus drámának, vagy a "lélek színházá"-nak nevezték.¹

A drámai formák mai osztályozását illetően szemléletes és árnyalt Ronald Gaskell elmélete,² melynek értelmében a drámai formát két nagy csoportra oszthatjuk:

1. "ábrázoló" /representational/ forma - naturalista ábrázolásmód -, ahol a cselekmény, a díszlet, a jellemek, a beszéd a hétköznapi életre emlékeztetnek,
 2. a költői /poetic/ forma - melynek legfontosabb jellemzője a megszerkesztés egységessége és kifejező volta.
- Ezt Gaskell további három csoportra osztja fel:

- I. versben íródott - pl. Peer Gynt /első változata/
- II. versben és prózában íródott - pl. Várnász
- III. prózában íródott - pl. Godot-ra várva.

R. Gaskell rámutat, hogy a darab formája /strukturája, jellemi, nyelvezete, stb./ nem pusztán feltár és rávilágít egy adott témára, hanem az emberi életből egy meghatározott szemléletmódot fejez ki és határoz meg.

Ez a felfogás azért tűnik hasznosnak, mert a költői

¹ Irene Slawinska: Toward the Definition of Poetic Drama. Zagadnienie... 107. old.

² Ronald Gaskell: Drama and reality ... 60. old.

dráma fogalmat nem a "verses dráma" szinonimájaként értelmezi, ami nagyon leszűkítené a költői dráma körébe sorolható művek számát, és nem foglalkozna a nagy költői erőt felmutató, de nem kizárólag versben írt darabokkal. Ezt a véleményt osztja a költői dráma probléma ismert teoretikusa, Denis Donoghue is. *The Third Voice; Modern British and American Verse Drama* című tanulmánykötetének /mely meghökentő címét T.S. Eliot egyik alapvető esszéje nyomán kapta: *The Three Voices of Poetry - A költészet három hangja*; ahol a harmadik a drámai költészet/ bevezető részében amellett, hogy a legismertebb elméleteket felidézi¹ tömören előrebo csátja saját nézeteit is.

D. Donoghue szintén különbséget tesz a "verses dráma" és a "költői dráma" kifejezés között. Az előbbi szerinte pusztán technikai szempontokat érvényesít, s így egyáltalán nem implikálja a darabnak mint egésznek a "minőségét". A költői drámával ellentétben ezt "semleges értelemben"² használja. Ugyanakkor a költői drámák közé sorol ő is egyes prózában írt darabokat, mint pl. G.B. Shaw *The Apple Cart*-ját, *Sygne Riders to the Sea*-jét és Ibsentől *A nép ellensége*-t.

Ezek után nem meglepő az a kijelentése, hogy "A költői dráma 'költőisége' nem szükségszerűen vagy pusztán egy verbális szerkezet; a darabnak mint egésznek a strukturájában foglaltatik. ... Vagyis a 'költőiség' nem a darab egy adott ré-

¹ Mint például a következő költői dráma definíciókat: "Mi a költői dráma? Nem pusztán versben írt dráma ..." /Granville-Barker, 3.old./; "... nem a szavak költészete, hanem az előadók kifejező játéka révén létrehozott 'jelenetek' ritmikus kapcsolatának és ellentétének és a közönség szin-padi érzékenységre irányuló hatásnak a költészete." /Francis Fergusson, 7.old./

² D. Donoghue: *The Third Voice*, 3.old.

szében ... hanem abban a módban és addig a mértékig lelhető fel, melyben az összes elem együttműködve szerepel."¹ Az alkotórészeket is felsorolja a végső definíció. "Egy darab tehát akkor költői, ha konkrét elemei /cselekmény, hatóerő, jelenetek, beszéd, mozgás/ belső kapcsolatukban folyamatosan felmutatják a kölcsönös összetartozás és tisztaság azon minőségét, melyeket egy költemény szavaitól elvárunk."²

E vélemények ismeretében felállíthatjuk azt a hipotézist, hogy a költői dráma fogalmát nem leszűkített értelemben használjuk a továbbiakban. A már említett jellegzetességekhez még kiegészítésképpen hozzáfűzzük: a költői dráma fogalom értelmezésénél nem tarthatjuk kizárólagos érvényűnek és meghatározónak a nyelvi megfogalmazást - akár formailag, akár a "nyelvi szépséget" tekintve -, hanem ki kell azt bővíteni tartalmi vonásokkal is: az emberiesség szép megfogalmazásai, az érzelmi állapot árnyalt ábrázolása³ egyszerű nyelvezetben is felemelő, költői lehet.⁴

A költői drámának ezt a többletét szem előtt tartja Arnold P. Hinchliffe is, aki két szakaszt különböztet meg az ilyen típusu dráma történetében: az 1930-as és 1940-es

¹ Ibid., 6.old.

² Ibid., 10.old.

³ T.S. Eliot a költői dráma követelményeit a következőkben fogalmazza meg: "Összinte és lényeges emberi érzelmeket kell ábrázolnia, tipikus érzelmeket, s ezeknek művészi formát kell adni; az elvonatkoztatás mértéke függ az egyes szerzők módszerétől." - Selected Essays, 41.old.

⁴ Hasonló gondolatot fejt ki H.Blau is, amikor azt írja: "A kontextus módosítja egy adott szó pontos jelentését... A drámában a cselekmény kontextust ad és korlátokat állít fel." Modern Language Quartely, Seattle XVIII. 28. old.

évek műveit verses drámának nevezi, majd a költői dráma új szakaszának tartja az 1956 utáni drámák egy csoportját /köztük Osborne, Pinter és mások műveit/.

Az 1940-es évek verses drámái hasznos funkciót teljesítettek szerinte, azzal, hogy "... elősegítette a költői dráma megszületését, s a vers - azáltal, hogy nagyobb erkölcsi értéket vall magáénak, mint a próza - nemcsak a darab nyelvére hívta fel a figyelmet, hanem arra is, hogy némely daraboknak magasabb az erkölcsi követelménye, mint másoknak."¹

A metrikus nyelvezet tehát képes bizonyos érzelmi, hangulati állapotokat ébreszteni: nem változtatja ugyan meg a szöveg jelentését, de finomíthatja - s nemcsak zenei, hanem morális vonatkozása, összefüggése is van. A hétköznapi próza nem képes olyan változatos érzelmek ábrázolására, mint a költészet. Azonban a nyelvi kidolgozásnak nem rendelhető alá a cselekmény kidolgozása, mivel a kettő közötti összhang hiánya hátrányos lehet az egész műre éppugy mint annak tartalmi és formai oldalára.

A formai résznek ez a primátusa s a cselekmény, a tartalom háttérbe szorítása a két világháború között számos angol költői vagy verses dráma kísérletet tett rövid életűvé, s végül ez okozta, hogy ma már csaknem feledésbe merül Christopher Fry, Charles Williams, Donagh MacDonagh drámaírói tevékenysége. Noha drámáikban számos színporkázó jelenet van, s akadnak igen szép nyelvi fordulatok is, ezek nem

¹ Arnold P. Hinchliffe: Modern Verse Drama, 73.old.

egy szerves egész részei - inkább csak töredékeknek hatnak.¹
A nyelvi szépség ilyen egyoldalú hangsúlyozása és a cselekmény kevésbé drámaiás kidolgozása okozta, hogy a szimbolista dráma inkább csak érdekes irányzat maradt s nem vált élő, és a következő korokban is használható színpadi hagyománnyá.

Tehát nem elég, ha a drámában a költészet kivételes alkalmakkor fel-fellobban, hanem a mű strukturájában végig jelen kell lennie. A költészetet nem lehet egyszerűen a drámára ráerőltetni vagy mechanikusan "hozzáragasztani", hogy azt "jobb" minőségűvé tegyék. Ami igazán költői, az a drámai cselekmény készítésének és mélységének nyelvi megnyilvánulása bizonyos eszközök segítségével.

¹ A megállapítás alapjául pl. a következő drámák is szolgálnak: C. Fry: The Lady is not for Burning /A hölgy nem égetnivaló/, A Phoenix too Frequent, Thor, with Angels; C. Williams: Thomas Cranmer of Canterbury; D. Mac.Donagh: Happy as Larry.

I/A. A költői dráma főbb jellemzői

1. Antihisztórikus. Első pillantásra meglepőnek tűnhet az az észrevétel, hogy a költői dráma nem foglalja magában a történelmi drámákat, sőt nem is történelmi jellegű. Hiszen a köztudatban az él, hogy a költői dráma "virágkora" a 19. század lehetett, elsősorban a romantikus alkotásokra gondolnak, s azok között - más műfajban is - gyakori a történelmi téma.

A mai értelemben vett költői dráma - még a történelemből vett témák esetén is - csak látszatra történelmies. A történelmi esemény, mely az adott mű alapját képezi, jobbra csak űrűgy, hogy arra a helyzetre alapozva költői szintézissel a hasonló szituációra általában - és más korokhoz is szólva - valamilyen megoldást vessen fel.

Nagyon szemléletes példa erre a Beckett-téma két 20. századi feldolgozása:¹ T.S. Eliot "Gyilkosság a székesegyházban" /1935/ és J. Anouilh "Becket, avagy az Isten becsülete" /1959/ című drámái.

Anouilh művében sokkal konkrétabban ábrázolja Becket mártírhálálának előzményeit, körülményeit. A dráma nagy részét arra fordítja, hogy rávilágítson, milyen történelmi körülmények tették szükségessé a két egykori barát: II. Henrik an-

¹ Az említetteken kívül mások is foglalkoztak e témával, hiszen az angol történelemnek ez a korszaka jó drámai anyagot és helyzeteket rejtett - Tennyson Becket-je retorikus jellegű feldolgozás, C. Fry Curtmantle-je inkább lírai, mint drámai.

gol király és Becket Tamás, canterbury érsek elhidegülését, majd azt, hogy egymás ellenségeivé lettek. Több jelenet foglalkozik a hódító normann és az őslakos szász nemzet kibékíthetetlen ellentétével, valamint az állam és az egyház szembenállásával. Becket számára önnön tisztasága a legfontosabb. Egy ideig az európai hatalmak intrikáiból él meg, de végülis ez csak létbizonytalanságot ígér - visszatér Angliába s a király bérgyilkosai megölik. Henrik későn ébred rá, hogy nemcsak hü barátját hagyta elveszni, hanem Becket az ország érdekeit, haladását is képviselte.

Itt tehát pontos, történelem-hü ábrázolással találkozunk, megtudjuk, milyen konkrét történelmi szituáció okozta Tamás mártirhalálát. E mű nyelvezete fordulatos, olykor zsargonnal tarkított, teljesen 20. századi.

Eliot művében a nagy történelmi ellenfelek közül csak Thomas jelenik meg - összeütközésük így nem a szemünk előtt játszódik le, ellentétük már a darab kezdetekor adott. Az első részben még feltűnnek kísértések a mártirhalál elkerülésére; ezek szerepe lényegében az, hogy így meggyőzőbben bizonyosodjék be előttünk Thomasnak a mártiromságra való határozott, eltökélt törekvése. Eliot nem mutatja be a történelmi folyamatot, mely ide juttatta az érseket, hanem ennek csak végső stádiumát, ahol már visszavonhatatlanul a tragikus vég következik. Amit láthatunk, az Thomas meditációja, érzésvilágát, belső lelkiállapotát tükrözi Eliot - Thomas érvei igazolják, hogy számára csak ez a megoldás lehetséges. Lelkiismereti tisztaságának, eltökéltségének megőrzése miatt elkerülhetetlen, hogy elvhűségének áldozata legyen.

Eliot nem is törekedett Becket utolsó napjairól hű krónikát adni - drámája általánosabb mondanivalót hordoz. Ez a példa a mártíromságot, az érzelmek végletes drámáját általában ábrázolja, s azt mutatja be, milyen ereje van az emberi bátorságnak és a tudatos önfeláldozásnak. Eliot ábrázolásmódja részleteiben nem korhű - feldolgozása inkább drámai, s nem történelmi. A régi példa minden kornak kínál e feldolgozásban mondanivalót: a becsület, a tiszta lelkiismeret erejére és nagyságára világít rá - s nyelvének költői eszközei mellett az elengedhetetlenül fontos ahhoz, hogy a század nagy költői drámáinak sorában a "Gyilkosság a székesegyházban"-t is megemlítsük.

Federico Garcia Lorcat élénken foglalkoztatták korának s hazájának társadalmi problémái; nagy tragédiáiban a félféudális bilincsek 20. századi jelenlétét festi le legpregnansabb megnyilvánulási formájában: a spanyol nő sorsában. Műveihez nem határoz meg pontos dátumot - szereplői nem a történelem kiemelt személyiségei. A mozdulatlan spanyol társadalomban néhány évszázaddal előbb éppugy előfordulhattak hasonló sorsok, életutak, mint századunkban. A Garcia Lorca tragédiák /Vérnász, Yerma, Bernarda Alba háza/ inkább szociális magvúak, mint történelmiek.¹

Bertolt Brecht nem egy drámájának már a címében, illetve alcímében pontos évszám /Jeanne d'Arc pere Rouenban, 1431/

¹ Garcia Lorca ezt tudatosan tette, önmagát így jellemezte A színházról c. előadásában: "a társadalmi cselekményű színház szenvedélyes szerelmese" ... Összes művei II. 801. old.

vagy konkrét történelmi esemény /A Kommün napjai, Svejka a második világháborúban, Kurázszi mama és gyermekei. Krónika a harmincéves háborúból/ szerepel. Brecht azonban úgy kezeli a történelmi anyagot, hogy a közönség a múltbeli eseményt saját korának szemszögéből láthatja és értékeli.

A Kurázszi mama pl. nem a harmincéves háború krónikája, hanem a régi történetet Brecht úgy szintetizálja, hogy a múlt és a jövő minden háborújára utal. Találó erre vonatkozóan H. Lindenberger megállapítása: szerinte a Kurázszi mama "nem-történelmi történelmi darab".¹

2. Antipszichologikus. A költői drámában a fő hangsúly a konkrét eseményen túl az átvitt értelemben vett mondanivalón van. A jellemek kidolgozottsága is alárendelt ennek a metaforikus jelentésnek - ennél fogva nem célja a drámaírónak, hogy a művek szereplőit minden oldalukról bemutassa; nem egy-egy személy teljes megismerése a cél, hanem az, milyen indítékok vezetnek cselekedeteikhez, döntéseikhez. Azonban nem mondhatjuk azt, - mint I. Slawinska teszi² - hogy a jellemek maguk csak másodlagosan érdekesek, s a főszereplők csupán az ellentétes morális attitűdök képviselői.

¹ H. Lindenberger: Historical Drama, 26. old. /non-historical historical play/. Ebben a művében Lindenberger kifejti, hogy a brechti epikus színházat találta az egyetlen kortárs módszernek, ami általában alkalmazható, s ami - azaz, hogy állandóan "emlékezteti" közönségét, ne adjon teljes hitelt a színpadon ábrázolt eseményeknek - olyan keretet teremt, mely által a múltat mai látószögéből nézzük. 17-18. old.

² I. Slawinska: Toward the Definition of Poetic Drama. Zagadnienia ... 111. old.

Ugyanis a költői dráma sem mondhat le az árnyalt jellemekről, de jellemzése nem öncélú, hanem a megvilágítási szempont a mű egészének mondanivalója.

Eliot hőségnek, Becketnek /a "Gyilkosság a székesegyházban"-ról van szó/ csak az utolsó napjait mutatja be. Szinte csak az említés szintjén van arról szó, mit tett életének korábbi időszakában, s drámájában azt hangsúlyozza, hogyan utasítja el Becket a kiutat ajánló kísértéseket és hivei megmentés-kísérletét. Azt látjuk Becket hogyan válik mártírrá; az elioti Becket jelleméből más megoldás nem következhet. Már meditativ alkata is kizárja például, hogy mint a király ivócimboráját vagy az intrikákra támaszkodó diplomatikus alkatot lássuk benne - de ezek nem is lényegiek mártírsága és erkölcsi helytállása szempontjából. Az elmélkedő, töprengő Becket figura viszont teljesként áll előttünk - ezt az oldalát finoman kidolgozta Eliot.

Garcia Lorca Várnászának alakjai meggyőzően képviselnek egy-egy álláspontot, ezt a vonást az író még inkább tudatossá teszi azzal, hogy szereplőinek nagy részét csak az eseményben játszott szerepük, illetve társadalmi státuszuk alapján nevezi meg /pl. anyós, feleség, vőfélyek, szomszédasszony, koldusasszony/. A Menyasszony és Leonardo figurája és elkeseredett menekülése jó alkalom lehetne kizárólag lélektani ábrázolásra és a motiváltság ilyen beállítására, de Garcia Lorca ezzel nem érné el célját - ő a probléma társadalmi gyökereire világít rá és hív fel ezek ellen. Tul. részletes jellemzés megtörné a dráma egységét, szigorú tömörsé-



gét és tompítaná a visszatérő szimbolikus elemek élesen találó voltát.

Brecht pszichológia-ellenességére gyakran utalnak.¹ Nem azt kell ez alatt érteni, hogy Brecht teljesen megvetette vagy elutasította volna a pszichológia eredményeit - hiszen a korában legnépszerűbb áramlat, a behaviorizmus őt is érdekelte² - hanem azt, hogy Brecht jellemei motiváltságánál nem az egyéni lélektani okra, előzményre fektet súlyt, hanem átfogóbb magyarázatokat keres. Legsikeresebb figuráinál egész osztályukra jellemző motivumokat tár föl.³ Percek alatt leleplezi, hogy a Kaukázusi krétakörben a Kormányzóné nem az anyai szeretet felülkerekedése miatt követeli vissza a gyermeket, hanem pusztán a vagyon miatt - míg Gruse addigi munkájának, szeretetének tárgyától nem akar megválni. Acdak a

¹ Vajda György Mihály Brecht összes drámáinak utószavában, 1050-1051.old.; Bradbrook: English dramatic form, 18.old.; D.Grossvogel: Four Modern Playwrights and a Postscript c. művében, ahol a pszichológia brechti elutasítását egyrészt úgy értékeli, hogy az Brecht Wagner-ellenességének következménye volt - hiszen Wagner zenéje "pszichológiai állapotot" ábrázol -, másrészt azzal, hogy Brecht szerint a történelmi folyamatot az ember, illetve az emberek csoportja formálja, változtatja, javítja, s az egyéni pszichológiai állapot ennek függvénye. 10, 12.old.

² A megállapítások alátámasztására csak egy-egy idézet Brecht-től: "Pontos terület a drámaíró számára a pszichológia: A pszichoanalizistól a behaviourizmusig terjedő modern pszichológia az, amely megszerzi nekem az ismereteket az eset egészen másfajta megítélésére..." /Szinházi tanulmányok, 131.old./.

³ "Az oszthatatlan, az individuum alkotórészeire bomlott, és létrehozta a pszichológiát, amely az alkotórészekkel törődött, anélkül persze, hogy összeillesztette volna őket újra individuummá. Így bomlott szét az individuum a drámaisággal együtt." /Szinházi tanulmányok, 107.o./
A két idézet jó példa arra is, hogy Brecht körültekintően és megfontoltan mond véleményt.

birói székben nem hagyja, hogy régebbi sérelmei irányítsák; tudatosan osztja "saját", plebejus igazát és e nézetét következetesen végigviszi.

A Kurázsi mama cselekménylánca alkalmas lenne arra is, hogy a háboru által megtört és magára maradt anya-figurát ábrázoljon - de Brecht a lényegét abban látta, hogy rámutasson: a háboru minden tekintetben csak rosszat jelenthet az embernek.

3. Parabolisztikus. A költői drámának az a jellegzetessége, hogy az emberről, az emberi természetről átfogóbb, örökérvényű képet akar alkotni, abban is kifejezésre juthat, hogy számos esetben a hős tette, gondolkodásmódja, kitartása példaként szolgálhat a nézőnek mind a drámairó saját korában, mind a későbbi korokban. E parabolisztikus vonás nem feltétlenül van jelen a dráma egész tartama alatt, néha csak egy jelenet-töredék vagy egy jelenet erejéig fedezhető fel - de ezen jelenetek szerepe nem becsülhető le a darab egészét tekintve.

Becket például határozottan ellenáll mind a Kisértők csábításának, mind saját papjai megmentési-kísérletének. Erkölcsi szilárdsága ilymódon tanulságos lehet a nézőnek most is. A Krétakörben a példázati elem csak az utolsó részben tűnik fel. A bírósági jelenet során Brecht magabiztosan mutat rá, mi a lényegi különbség a vér szerinti anya és az "igazi" anyává lett Gruse között; miután így tisztázta a helyzetet, elegendő két sor a mű végén, hogy világossá váljék: nem a hagyományos kötődés a döntő, hanem az, hogy az ember mit cselekszik egy adott tárgy érdekében.

A költői dráma általános jellemzése során kimutattuk azt, hogy mi tartozik a költői dráma fogalom alá, mik annak főbb jellemvonásai - s ezzel arra is rámutattunk, mely drámai alkotások nem tartoznak a költői dráma körébe. A fenti jellemző vonásoknak tehát így vizválasztó és egyben bizonyító szerepük van.

A fentiekben említett általános jegyeken túl azonban a költői drámának lehetnek még más - egy adott íróra jellemző, annak gondolkodásmódját tükröző - egyedi vonásai is. A későbbiek során részletezendő három drámaíró: T.S. Eliot, F. Garcia Lorca és B. Brecht egy-egy reprezentatív műve esetében is az ilyen egyedi tulajdonságokat igyekszünk kimutatni.

B/ A 20. századi költői dráma előzménye

A modern költői dráma megjelenéséhez a legnagyobb impulzust a 19. század utolsó vétézedeiben a szimbolista dráma megjelenése, annak alapelvei jelentették. Míg a szimbolista dráma egyértelműen a 20. századi költői dráma előfutárának, sőt elődjének tekinthető, nem zárjuk ki, hogy a századvég és a századelő más drámai irányzatai is hatottak annak formálódására, azonban e dolgozat keretében ezek részletezésére nem térünk ki.

A szimbolista dráma

1. Az európai szimbolista mozgalom Franciaországból indult a 19. század végén - 1878-ban alakult meg formálisan St. Mallarmé szalonjában a szimbolista csoport -, s kiváltó oka a naturalizmus és a pozitivizmus ellenzése volt, a "csalódás a tulhajtott, minden megoldást biztosra vevő materialisztikus és természettudományi világnézetben".¹ A később - új adatok birtokában - esetleg hamisnak bizonyuló erős meggyőződés helyébe általános kételkedés, szkepticizmus lépett, mely némely esetben a nihilizmusig elment. Így igen széles körben hatott a filozófiai irányzatok közül Nietzsche szkepticizmusa, individualizmusa, Renouvier fenomenalizmusa, Swedenborg miszticizmusa, Schelling vallásos nézetei, Schopenhauer pesszimiztikus metafizikája, Bergson filozó-

¹ Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 409. old.

fiai-pszichológiai koncepciója, valamint a francia filozófia materializmus-ellenes, spiritualista, misztikus vonala.

Etikailag pedig a relativizmus térhódítása jellemezte.

A szimbolista mozgalomra az irodalom terén a lira központúság - a művészetek vonatkozásában pedig a zene "vezető" szerepének hangsúlyozása jellemző, mivel az nagyban hozzájárulhat a megfelelő hangulat kialakításához /és annak ábrázolása nagy jelentőséggel bír a szimbolista mozgalom tagjainál/. Az atmoszféra érzékeltetése volt a kortárs festészet célja is, az, hogy az ember és a természet közelségét képileg ábrázolják. A társzművészetek fontossága megnőtt a színházban - a nyelv zeneiségére törekedtek, s a szín, a díszlet a vizuális szépséget volt hivatott bevinni a színpadra /ezt legeredetibb módon Craig valósította meg/, s fontos szerephez jutott a fény, a megvilágítás is, mint "a zene vizuális megfelelője".¹

A zene hatása a nyelvi muzikalitáson túl szemléletben is jelen volt. A költő-drámaírók legfőbb törekvése a wagneri zenedráma nagyszabású produkcióit meghonosítani a színházban, s gyakran merítették Wagner téma-kincséből is; így kerültek be a színházba a mítoszok világa, a középkori, legendás történetek, s az okkult elemek. Ez a multba fordulás, az időbeli eltávolodás arra is vezethet, hogy elhomályosítsa, megfoghatatlanabbá - álomszerűbbé - tegye a művet /mint például Yeats drámaiban/; de a szimbolizmus e módszere felbukkan a költői drámákban is - ahol a distancia nem elhomályosítást, hanem általánosítást eredményez, a beszűkülés helyett kitágulást.

¹ J. Gassner: Directions in Modern Theatre and Drama, 97.old.

2. A szimbolista dráma pontos körvonalazása nem könnyű feladat. Az alábbiakban leglényegesebb és elhatárolóbb jellemzőit kíséreljük meg összefoglalni - az ide vonatkozó ismertebb elméletek megemlítésével.¹

H. Köhler a szimbolista színház jellemzőit a következőkben definiálja: "A szimbolizmus a színházban ... annyit jelent, hogy individualizmus, szubjektivizmus, belső, felkinált, az olvasó-néző kitaláló megértésére sugalmazott vízió; látomás, ami a szavak közvetítésével és más - szavakon túli - szcenikai eszközökkel, nyelvi jelek, vagy éppen nyelven kívüli jelek segítségével, valósul meg."² Ez a megfogalmazás több síkon is rávilágít a szimbolizmus legmeghatározóbb vonásaira. A világszemlélet területén az individualizmus, a szubjektivizmus előretörését kell kiemelni. A témát belső víziók, látomások alkotják, melyeket a néző - saját alkatának megfelelően - különbözőképpen értelmezhet. Igen lényeges, hogy Köhler megállapítása kitér arra is: a szimbolizmus színházában a szavak, a nyelv mellett más eszközök is fontos szerephez juthatnak /ezek közé sorolható a zene, a fény-játék, a szuggesztív díszlet/.

J. Gassner³ a szimbolista drámán belül is több típust különít el - például Maeterlinck "hangulat" darabjait, Paul Claudel vallásos-mirákulum drámáit, Hauptmann szimbólumok-

¹ Az alábbi elméleti jellemzések, meghatározások elsősorban a francia nyelvű szimbolista drámaírók - Villiers de L'Isle Adam, Maeterlinck, Mallarmé - művein alapulnak.

² Köhler, Hartmut: Le symbolisme au théâtre. Neohelicon II., 3-4.

³ J. Gassner: Directions in Modern Theatre and Drama, 97-109.old.

kal átszőtt költői játékait, a későbbiek közül Synge népi témájú szimbolista drámáit. De ezen eltérő típusok is felmutatnak olyan közös jegyeket, melyek a szimbolista drámákra általában jellemzőek - a határozatlan, irracionális, misztikus érzések és látomások megjelenése. A szimbolista költői drámák alkotói a költőiséget tartották elsősorban szem előtt drámairás közben is /Maeterlinck, Rostand, Hofmannsthal, Claudel, Yeats, stb./.

A szimbolista dráma értékelése során Gassner pontosan körülhatárolja annak pozitív és negatív kihatásait. Csak az egyfelvonásos darabokban születtek kielégítő eredmények; a szimbolista drámaírók a modern dráma vívmányaihoz a találó, rövid költői képekkel, az események rövid, de kifejező érzékeltetésével járultak hozzá. A szimbolista színház elveinek szélsőséges érvényesítése viszont a drámának inkább tagadását, mint új formáját eredményezte volna, főként zott statikussága miatt; a szimbolizmus elvei azért ásták volna alá a dráma művészetet, mivel híján voltak egy "specifikus cselekménynek, mely aktív materializációra képes",¹ vagyis, hogy megvalósuljon a színpadon. Ezért is lehetett az, hogy a költői dráma fogalmával sokáig a "letompított dráma képe társult" - írja Gassner.²

Tehát a szimbolista törekvések a színházat valójában nem alakították át - egy radikális dramaturgiai felfogást: a statikus dráma gondolatát vezették be, ami azonban "steril koncepció, kivéve a rövid egyfelvonásos darab területén, és

¹ J. Gassner: Directions in Modern Theatre and Drama, 101. old.

² Ibid. 102. old.

így nem tudott új drámai formát elindítani!.¹

Lukács György a szimbolista dráma kapcsán többször hangsúlyozza annak a liraihoz való közelségét és rávilágít, hogy tudatosan hirdették lirai alapérzésüket, hiszen az addigi értelemben vett drámaiságra nem törekedtek. Őket a dráma stilizálási lehetőségei vonzották - "csak artisztikus okokból születik meg ez a dráma".² De nem mindenben figyelhető meg a drámaitól való távolodás: az események időbeli distanciálása éppen közeledés a drámaiság lehetőségéhez /s a szimbolista drámának azt a tulajdonságát "átmentik" a 20. század közepének költői drámáiról is/.

A szimbolista dráma témái között szerepelt a lélek finom rezdüléseinek ábrázolása, de itt rendkívüli lélekről van szó. A stilizálás a pátoszban, a szépség bemutatásában is érvényesül. A természet a szimbolista drámában már nem pusztá dekoráció, hanem az embertől elválaszthatatlan, arra hat. Az álom, a képzelődés, a művészetek alkotta tárgyak a külvilághoz hasonló, "reális" szerepet kapnak.

Lukács György elméletének fontos része a ballada és a dráma kapcsolatának vizsgálata. A szimbolista dráma esetében ez azért kiemelkedő jelentőségű, mert a középkorból, a mitoszok és legendák világából való téma-merítés hangulatában, és igen gyakran eseménysorában is, a balladákhöz hasonlatossá teszi a szimbolista drámákat. A ballada "termé-

¹ Ibid. 105. old.

² Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 440. old.

szetes átmenet" a lírából a drámába. De lényeges különbségek is akadnak: a ballada elmesél, a szereplők itt nem érintkeznek egymással, "a ballada tárgya mindig egy tett vagy esetleg egy tett tükröződése egy ember lelkében".¹ Emellett a balladában nem lehet konfliktus, "mindig túl van a konfliktuson, mindig csak egy konfliktus tragikus következményeit adhatja, nem magát a konfliktust".² /Lukács véleménye szerint Wagner zenedrámái is balladák./

A ballada-probléma taglalása azért lényeges, mert nemcsak a szimbolista dráma képviselői foglalkoztak balladával /Yeats évekig gyűjtötte, kutatta az ír népballadákat, majd ki is adta ezeket/, írtak "balladai" drámákat /Maeterlinck, Yeats/, hanem a költői dráma 20. századi képviselői is írtak balladákat, illetve balladai hangnemben. García Lorca népdalgyűjtő körutja során megismerkedett a spanyol népballadával is, maga is írt balladai hangnemben. Brecht szintén vonzódott e műnem iránt, írt balladai hangvételű verseket /Taschenpostille, 1926 - "Zsebimakönyv"/, legközismertebben ez a hatás a Koldusopera dalbetéeteiben bukkan fel. Eliot nem olyan erősen kötődött az európai irodalmi hagyományokhoz, régebbi korokhoz nyult vissza és a szélesebb körben ismert művek mellett műveibe a távol-keleti alkotásokat építette be.

3. Yeats. A szimbolista dráma konkrét megjelenését William Butler Yeats, "az úgynevezett ír Maeterlinck"³ esetében

¹ Ibid., 444. old.

² Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 445. old.

³ Ibid. 465. old.

vizsgáljuk. Yeats munkásságában sorra felfedezhetők a szimbolizmus legismertebb vonásai, de hangsúlyozni kell, hogy művészete nem korlátozódott a francia példa utánzására, hanem a szimbolisták által felvetett gondolatokat hazája, Írország, viszonyaiban vizsgálta.

A kor legbefolyásosabb eszemeáramlatai nála is éreztették hatásukat - némely hősének "superman"/übermensch/-szerűségében Nietzsche befolyása érződik, Yeats világlátásban a századvégi keresztény reneszánsz.

Az irodalmi hatások terén eleinte az angol költők dominálnak /fiatal éveiben Spensert és Shelleyt imitáló darabokat írt - melyekben már felbukkannak a Yeats-et később is jellemző vonások: a magány és a szépség témáinak romantikus, letargikus taglalása/, főleg Blake írásai, próféciái ragadják meg.

Az európai szimbolisták a múltba - főként a középkorba - fordultak témaért. Írország esetében azonban már a néhány évszázaddal korábbi történelem is két különböző világot jelent: a katolikus és a protestáns közösségek története, hagyományai élesen elváltak. Így Yeats - egységes hagyományt kutatva - még régebbre tekintett vissza, s útja a régi ír és kelta legendákhoz vezetett, a bárdok világába. Költészetének meghatározó eleme az ír mitoszok felkutatása - népköltészeti gyűjtőmunkájának eredménye több kötetet tett ki: *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, 1888; /Az ír parasztság tündér- és népmeséi/; *The Celtic Twilight*, 1893 /A kelta alkony/. A történetekben gyakran találhatunk csodákat, okkult és mágikus elemeket, s ezek feltűnnek Yeats verseiben, drámáiban is,

ahol megkísérelte elhomályosítani a történelem és a mítoszok határvonalát, az eseményeket meghatározó erővé az érzések válnak. A mítoszok hatása érződik abban is, hogy Yeats drámaiban a heroikus, sokszor patetikus vonások dominálnak, de emellett ez a hatás az egyszerű, epizodikus cselekmény-vázban is kimutatható.

Munkásságának lényeges eleme a néprajzi kutatómunka s az önálló irodalmi alkotások mellett a művészeti közéleti tevékenység. Eleinte irodalmi társaságok szervezésében vesz részt /Rhymers' Club, Irish Literary Society/, majd fő szorgalmazója az önálló ír színház, az Abbey Theatre megalapításának /1904/. E ténykedésének nemcsak irodalmi, hanem politikai jelentősége is igen nagy az ír nemzeti önállóság eszméjének kialakításában. Az Abbey Theatre otthont adott Yeats és pályatársai /Synge, Lady Gregory/ műveinek és ténykedésének.

Az ír tradíciók mellett lényeges szerepe volt drámairói stílusa kialakulásában az Ezra Pound közvetítésével megismert japán no-dramáknak is, melyek főként az új, egyszerű technika kialakításában segítettek, s a szó, a zene és a tánc művészetének harmonikus egységével ismertették meg. /A no-dramák hatása a későbbiek során fellelhető Eliot és Brecht darabjaiban is./ A no-színház hatására vezethetők vissza olyan formai megoldások is, mint a színészek leegyszerűsített, marionettbábra emlékeztető mozgása, a maszkok használata, s ezek hozzájárultak a mitikus hangulat érzékeltetéséhez.

3.a. Drámái legnagyobb részt a közelebbről meg nem határozott multban játszódnak, királyok, királynők, vándorló dalnokok, bárdok világában. A szín rejtelmes - ódon palota, er-

dei menedékház, erdő. A drámák többsége versben íródott, olykor rövid prózai bevezetővel; az egész művek hosszabb vagy rövidebb egyfelvonásosok.

Deirdre című drámáját 1907-ben írta. Az erdei menedékházban vándor zenészek gyülekeznek s egy történetet mesélnek el, melynek jellegéről megtudjuk, hogy szinte máris legendává nőtt.

"I have a story right, my wanderers,
That has so mixed with fable in our songs
That all seemed fabulous." /49.old./¹

Az expozíciót a zenészek végzik el - megtudjuk a történet előzményeit: a hegyoldalon élt egy lány, Deirdre-nek hívták, aki vesztére nagyon szép volt, nem is tudták, isteni, vagy emberi származású-e. Rátalált az öreg király, Conchubar, mindennap meglátogatta, megszerette, el akarta venni feleségül. Azonban az esküvő előtt egy hónappal megjelent a lánynál egy vidám ifju király, Naoise, megszerette a lányt, az is őt, s magával vitte.

E rövid előkészítés után kezdődik a történet bemutatása - nem igazi "színház a színházban", hiszen a zenészek a későbbiek során is részt vesznek, kommentálnak.

A többéves távollét után a fiatal pár visszaérkezése várható, s Fergus, egy öregember, közvetíteni akar az öreg király és a fiatal férfi között. Az öreg király haragja csillapíthatatlannak látszik, vágya nem csökkent az évek során - ezt hangsúlyozza az első zenész is többször visszatérő, rövid sorával: "old men are jealous" /52.old./.²

¹ A Yeats idézetek saját fordításban következnek /K.K./.
Egy történetem van, vándoraim,
Mely dalainkban úgy összekeveredett a mesével,
Hogy az egész mesebelinek tűnt.

² ... az idős férfiak féltékenyek...

A zenészek megfoghatatlan, titokzatos lények - sokfelé jártak, sok mindent tudnak, s így megfelelő partnerek Fergusnak, az öreg "bölcseknek". Megérkezik Deirdre és Naoise, s a teremben felismerik a sakktáblát, melynél

"Lugaidh Redstripe and that wife of his,
Who had a seamew's body half the year,
Played at the chess upon the night they died."

/56.old./ ¹

Tehát a cselekmény sejtelmes alakulása mellett egy tárgy is segít a titokzatos, halált sejtető légkör kialakításában. Conchubar, az öreg király, nem nyugszik bele, hogy alulmaradt - most már végképp magának akarja Deirdre-t. A konfliktus nem úgy alakul, hogy Conchubar és Naoise viv meg Deirdre-ért, hanem Conchubar és Deirdre a szembenálló felek - sőt Naoise eleinte engedelkenynek mutatkozik, s arra biztatja Deirdre-t, ne mondjon ellent az öreg királynak. Deirdre viszont a halálra is kész, csak ne kelljen azzal élnie, akit nem szeret. Hirnök értesít, hogy Conchubar várja vendégeit: Deirdre-t és Fergus-t - Naoise iránti elnézése abban nyilvánul meg, hogy hajlandó feleségét elfogadni.

Ezek után Naoise már harcra kész, párbaft akar vivni Conchubarral. A helyzet ilyen feszültté válása nincs kellően - cselekménnyel - előkészítve, Fergus is csak valamiféle gonosz erőnek tulajdonítja. Naoise passzívan akarja várni a támadást; Deirdre azt kéri tőle, menjen elébe a harcnak, de Naoise úgy érzi, ő nem bántott meg senkit, csak igazán szeretett. Majd Deirdre és Naoise leülnek a sakktáblához és el-

¹ Lugadh Redstripe és felesége,
Kinek sirály-teste volt az év felében,
Sakkoztak az éjen, mikor meghaltak.

merülnek a játékokban. A zenészek ezalatt ritmikus /rövidebb sorokból álló/ rimes verset énekelnek, egyikük fáklyát gyújt; a magányérzetét ilyen külső eszközökkel is elősegítik. Deirdre nem képes folytatni a játékot - ami a darab szimbólum-rendszerében a halál közeledtét jelenti -, inkább felidézi szerelmük kibontakozását. Conchubar kilesi boldog pillanatukat, ezért Naoise üldözőbe veszi. Deirdre öngyilkos akar lenni, de az első zenész azt tanácsolja neki, ha Naoise alul marad, fogadja el az öreg királyt.

A két férfi nem ütközik meg, Conchubar elfogadja Naoise-t, szabadon bocsátásának ára, hogy Deirdre-t átengedje; ha ezt nem teszi meg, életével fizet. Most már Deirdre próbálja rávenni szerelmét, egyezzen bele a király feltételeibe, s így mentse meg saját életét - de Naoise ilyen áron nem tart igényt arra.

"O eagle! If you were to do this thing,
And buy my life of Conchubar with your body,
Love's law being broken, I would stand alone
Upon the eternal summits and call out,
And you could never come there, being banished."

/72-73.old./¹

Conchubar könnyörtelen, kivégezteti Naoise-t. Deirdre higgadtan veszi tudomásul ezt, megigéri, hogy Conchubar kastélyába megy, csak arra veszi még - fortéllyal - rá a győztes királyt, hogy elbucsuzhasson Naoise-től. De a bucsu túl soká tart - Deirdre követi a férfit, akit szeret. Halálukat az első zenész finom sorokban adja hírül.

¹ O sasom! Ha meg kellene tenned e dolgot,
És életemet Conchubartól testeddel kell megvenned,
A szerelem törvénye megtörvén, egyedül állnék
A végtelen csucsokon és hívnálak,
És te sosem tudnál odajönni, kiűzetvén.

"They are gone, they are gone ...
Into the secret wilderness of their love...
Eagles have gone into their cloudy bed."
/77.old./¹

Visszatér Fergus, keresi Deirdre-t. Conchubar - nem tudja mi történt - diadalmasan mondja el, hogy megszerezte a nőt. Szinte nem hiszi, hogy Deirdre másodszor is elmenekült tőle. Conchubart a nő halála miatt nem gyötri lelkiismeretfurdalás; jogosnak érzi, hogy "nem hagyta, hogy fiu-szerető legyen a zsákmány" /78.old./.

3.b. A darab tulajdonképpen a szerelmi háromszög-téma visszavetítése a legendás időkbe, s már a bevezető sorokban - a főszereplők megjelenése előtt - megtudjuk, kik az egymáshoz méltók: Deirdre és Naoise fiatalok, szépek, megértik és szeretik egymást - Conchubar pedig öreg, makacs és zsarnokoskodó jellem, csak saját érdekeit tartja szem előtt, s nem törődik azzal, a nő szereti-e őt; hiszen ő a hatalom birtokában lép fel és csak győzelemre tud gondolni. Így már a mű kezdetén sejteni lehet, mi lesz a viadal eredménye. Annyira kész jellemek állnak elénk már első megjelenésükkor /Deirdre hü feleség, Naoise kitartó férj, Conchubar az önző csábító/, hogy fejlődésükre nem kerülhet sor a dráma során, esetleg néhány részlettel bővülnek róluk szerzett ismereteink.² A harc végső kimenetele tehát már kezdetben ki-

¹ Elmentek, elmentek ...
Szerelmük titokzatos vadságába
A sasok felhős ágyukba tértek.

² Jogosnak tarthatjuk T.S. Eliot észrevételeit Yeats korai drámáival kapcsolatban. "A korai darabokban ... a legendás hősről és hősnőről ... a jellemeket azzal a tisztelettel kezeli, melyet a legenda iránt tanusítunk, a mi világunktól különböző világ teremtményeiként."
/Yeats esszé, 2634.o./

található, de még itt sem egyenlő partnerekként állnak szemben a versengő felek.

Az igazi konfliktust nem mutatja be a darab, csak tudjuk, hogy a két férfi ellenfél - majd az erősebb győz az igaz helyett. Deirdre és Conchubar ellentétét sem látjuk kibontakozni, nagyon ritkán állnak egymással szemben. A kommentátor-békitő szerepet játszó Fergus nem tud az események menetébe beleszólni, s így inkább csak szemlélő, mint aktív szereplő.

Az árnyalt jellemzés hiánya és a konfliktus elrejtése így letompítja a dráma tragikus élet és inkább szomorú események egymásutánjára enged következtetni, mint tragédiára - talán úgy fogalmazhatnánk: tragikum nélküli tragédia. Ehhez a meggyőződéshez az is hozzájárul, hogy a szereplőkben nincs elég hév, csaknem rezignáltan járják végig a Conchubar-kijelölte utat.

Ez a dráma végig versben íródott - hosszú, kötetlen sorokkal. A dráma két fontos pontján a feszültség növelése érdekében a zenészek "elterelő" dalba kezdenek /az nem közvetlenül kötődik a cselekményhez/: Deirdre és Naoise érkezésekor és a sakkjáték alatt. Ilyenkor rövid, ritmikus, lüktető sorok következnek. Valóban dal-szerűek ezek a betétek - tartalmuk távoli eseményről szól, de az a dráma szituációjában is beleillik.

Yeats nyelvezete nem archaizáló - az ódon hangulatot nem szóhasználatával, hanem képzet-alkotásával éri el. Nem elvontan költői, inkább tiszta. Olykor megkapó és igen találó képeket találhatunk - például Naoise "bemutató" jellemzé-

se: "A young man, in the laughing scorn of his youth."
/50.old./¹ Conchubart szerelmében is az önzés jellemzi:

"An old man's love,
Who casts no second line is hard to cure;
His jealousy is like his love." /51.old./²

Yeats művében nincs semmi felesleges vagy öncélú "tulirt-ság" - a kifejező, igényes nyelvezet mellett a témakezelés, az érzelmek árnyalatos bemutatása adja költőiségét.

Yeats drámái szemléletesen mutatják be a szimbolista drámaírás legáltalánosabb jellegzetességeit: a legendákból vett téma feldolgozását, a misztikus hangulat ábrázolását, melyet a nyelv is szolgál, a zene, a világítás, majd később a tánc művészi alkalmazását a színpadon. E kifejezési eszközökből és témakincsből a 20. századi költői dráma különböző irányzatai is merítettek, de a folytonosság mellett lényeges eltérések is mutatkoznak /melyek közül a legdöntőbb a drámai-ság minősége/.

3.c. Yeats a dráma, s főként a költői dráma problémájával nemcsak mint a drámaíró foglalkozott, hanem elméleti megá-lapításokat is tett.³ E munkáiban egyrészt a szimbolistákkal való rokonságát látjuk bizonyítva, másrészt előremutat azok-ra a törekvésekre, melyeknek T.S. Eliot lesz legrepresenta-tivabb képviselője,⁴ ezért foglalkoztunk részletesebben

¹ Fiatalember, ifjúkorának nevető megvetésével.

² Öreg ember szerelmét,
Ki nem gondol másra, nehéz gyógyítani,
Féltékenysége, akár szerelme.

³ Bradbrook szerint Dryden óta Yeats és Eliot dolgozták ki az első összefüggő elméletet a költői dráma vonatkozásá-ban Angliában. 123.old.

⁴ Azonos gondolat pl., amit Yeats így fogalmaz meg: "A jó irodalmat az élő beszédre kell alapoznunk." Id. Bradbrook, 123.old.

Yeatsel. 1937-ben így ír Yeats: "Egész életemet azzal töltöttem, hogy a költészetből kisöpörjek minden olyan kifejezést, amit a szemnek irtak és mindent visszahozzak a szintaxisba, ami egyedül a fülnek szól. 'Írj a fülnek', gondoltam... Azt akartam, hogy a költészet hátat fordítson annak a divatos furcsaságnak, a pszichológiának."¹

4. A szimbolista dráma összegezésénél meggyőzőnek találhatjuk Lukács György érvelését, aki a szimbolista drámáról szólva rámutat, minek a következménye, hogy az nem eléggé drámai.

A szimbolista dráma igen gyakran balladai témákat dolgoz fel ballada-szerűen. S mivel a "ballada tárgya mindig egy tett, vagy esetleg egy tett tükröződése egy ember lelkében",² kevés a drámai mozgás, az akció. Emellett a balladában nincs konfliktus - mert az után kezdődik - s a konfliktus mellőzése a színpadon drámaiatlanságot eredményez.

A halál ábrázolása igen sűrűn fordul elő szimbolista drámákban - ezzel kapcsolatban a szereplők legtöbbször rezignáltak, belenyugvóan vagy lemondóan lépnek fel. De a halállal szemben nem is léphet fel senki egyenlő társként, ez a harc előre eldőlt s így ábrázolása inkább csak lírai lehet. "A halál mint mozgatóerő felül van a drámai kifejezhetőség határán ... csak emberek

¹ Idézi Bradbrook, 125.old.

² Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 444. old.

közötti viszonyok teszik lehetővé a küzdelem formájában szimbolizált életet: a drámát."¹

Mindezen hiányosságok² ellenére nem ítélné meg "feleslegesnek" a szimbolista drámaírók életművét. Igaz, itt "csak az esztétikai alapokból nőtt a dráma"³ s nem valósult meg a konfliktus, az értékelés, az etikai és esztétikai értékek egysége. De a kifejezőeszközök olyan elemekkel gazdagodtak, amik "talán kövei lehetnek egy valamikor eljövendő dráma épületének".⁴ S valóban, a két világháború közötti költői dráma igen sokat merített a szimbolista hagyományokból.

¹ Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 456. old.

² A szimbolista dráma hiányosságait nemcsak Lukács György - az irodalommal elméleti sikon foglalkozó tudós -, hanem a szimbolista hagyományt aktívan, gyakorlatában is felhasználó T.S. Eliot is világosan látta. Majdani drámáinak alapelveit meghatározó tanulmányában /Rhetoric and Poetic Drama, 1919/ Maeterlinckről szólva nemcsak azt kifogásolja, hogy szentimentális karaktereket teremt, hanem főként azt, hogy mivel Maeterlinck drámái nem elég drámaiak, nem lehetnek elég költőiek sem. "Maeterlincknek van irodalmi érzéke a drámához és van irodalmi érzéke a költőihez és ezt a kettőt összekapcsolja", - a helyett, hogy egybeolvasztaná, elválaszthatatlanná tenné őket. - Sel. Essays 41. old.

³ Lukács Gy.: Ibid. 488. old.

⁴ Ibid. 488. old.

C/ A 20. századi költői dráma három típusa

A költői dráma értelmezése során említett tulajdonságai /antihistorikus, antipszichologikus, parabolisztikus/, valamint a szimbolista drámából örökölt, vagy módosításokkal átvett vonásai mellett a költői drámának vannak még más - inkább csak egyes drámairókra vagy a drámairók kisebb csoportjára - jellemző specifikumai is. A következőkben a költői dráma három ilyen reprezentatív típusával foglalkozunk - mindhárom típus a század második harmadában fordult elő mint a költői drámairás egy-egy lehetősége.

1. A vallásos költői dráma

Az előzőekben áttekintettük, hogyan hozta létre Yeats az ír nemzeti színjátszás állandó központját és miként igyekezett felemelni az ír drámát - saját műveivel éppugy, mint drámaelméleti írásaival, valamint azáltal, hogy kortársait /elsősorban Synge-t/ a népies drámairás felé orientálta. Az ír drámai mozgalomnak igen fontos szerepe volt abban, hogy az "imaginative", költői dráma visszatérhetett az angol színpadra is. Mivel Yeats a francia szimbolisták hatása alatt állt, a francia szimbolizmus eszméit, formai vívmányait is közvetítette az angol drámairás irányába. Yeats színházi tevékenységének két formáját: a drámairást és a drámaelméleti munkásságot Angliában T.S. Eliot folytatta.

Yeats drámáiban, eszközeiben, témavilágában több olyan elem fedezhető fel, amit az angol költői dráma megújítója,

T.S. Eliot és követői felhasználtak.

Yeats és Eliot egyaránt arra a következtetésre jutottak, hogy a költészet nyelve minden színházi kommunikáció része; mindketten hangsúlyozták a ritus fontosságát a dráma területén. A ritus nyelvezete ugyanis gazdag költői eszközökben: szimbólumokban, metaforákban, emellett ritmikus - de Eliot számára a dráma sohasem egyenlő a rituális eseménnyel, minthogy a színházban a néző szemlélő és nem résztvevő. Hatással volt rájuk a japán no-dráma, főleg kifejezőeszközeinek gazdagságával. Drámáikban zenei vagy dalrészleteket is beiktattak - de egyéniségüknek, saját világuknak megfelelően nem azonos stílusú zenét: Yeatsnél népibb, a bárdok verseit kísérő zene van, míg Eliot az egyházi zenét, majd később a "music-hall"-stílust használta fel.

A költői dráma vallásos típusa ugyan Franciaországban bontakozott ki /ez Caludel nevéhez fűződik/, s a századvégi katolikus megújulás részét képezte, valóban népszerű és elterjedt Angliában lett, s az angol műveket játszották igen nagy sikerrel más nyugat-európai országokban is a harmincas évektől az ötvenes évek végéig.

1.a. T.S. Eliot tanulmányok sorában foglalkozott a dráma, a költői dráma, a dráma és a vallás kérdéseivel, valamint egyes kiemelkedő drámaírók munkásságával. Most csak a vallás és a költői dráma problémáját érintő polémiáival foglalkozunk. A "Dialogue on Dramatic Poetry" című esszéjében felvázol két eltérő véleményt a vallás és a dráma kapcsolatáról:

E.: "... a dráma a vallási liturgiából ered és ... nem engedhető meg, hogy messzire kerüljön a vallásos liturgiától.

B.: "... nem feladatod, hogy a misével törődj, hacsak nem vagy hívő ... Az irodalom nem helyettesítheti a vallást, nemcsak azért, mert szükségünk van a vallásra, hanem mert az irodalomra éppugy szükségünk van, mint a vallásra."¹

Bár a "párbeszéd" során Eliot az első megállapítás mellett állt ki, élénken foglalkozott a második vélemény meglátásaival is. Ez inkább drámáiból derül ki - ugyanis Eliot nem egyszerűen bigott, vagy pietista vallásos költői drámákat írt, hanem a vallás mellett mindig teret kap még valamilyen általános - bármely kor bármilyen világnézetű nézőjéhez is szóló - gondolat. Ez a - véleményünk szerint meghatározóbb, dominánsabb - mondanivaló utalhat a morális helytállásra /Gyilkosság a székesegyházban - Murder in the Cathedral/, az ifjúkori bűnök okozta lelkiismeretfurdalásra /The Elder Statesman - nincs lefordítva; a cím magyarul: Az idős államférfi/, egy véletlen baleset el nem háritása miatti utóérzetekre /Family Reunion - Családi összejövetel/.

Eliot legjobb drámáiban /a fentiek/ végighúzódik egy gondolati fonal, melyhez a mű fő problémái kapcsolódnak. Ez a gondolati egység itt érzelmi egységgel párosul - Eliot tud olyan témákat találni, illetve meríteni az angol multból

¹ T.S. Eliot: Slected Essays, 47-48.old.

vagy egyes görög témák aktualizálásával /a Family Reunion klasszikus görög forrása Aiszkhülosz Oresztesze, a The Elder Statesman-é Szofoklész Ödipusz Kolonnuszban c. műve/, melyek alkalmasak költői és drámai - és költői drámai feldolgozásra. Ezért indokoltnak látjuk, hogy Eliot költői drámáit a "vallásos" jelző mellett az "intellektuális" jelzővel illessük - az intellektuális, vallásos költői dráma meghatározás érzékletesebben fejezi ki Eliot drámáinak természetét, s az intellektualitásra való utalás Eliot egész munkásságának vonatkozásában érvényes és meghatározó jegyét is tartalmazza.

A harmincas évektől a hatvanas évekig Angliában Eliot mellett még számosan írtak költői drámát, s ezek között igen sok volt a vallásos jellegű darab is. A legtöbb ilyen művet /mint ahogy a Gyilkosság a székesegyházban-t is 1935-ben/ különböző vallásos fesztiválokon mutatták be, majd a legsikeresebbeket ezt követően a londoni West End színházai is játszották.

1.b. Korának egyik legnépszerűbb drámaírója volt Christopher Fry. Darabjainak témáját régebbi korokból merítette: a boszorkányüldözések idejéből /The Lady is not for Burning - A hölgy nem égetnivaló/, bibliai történetből /The Firstborn - Az elsőszülött/, a kelta mondavilágból vette /Thor, with Angels - Thor, angyalokkal/; e mű számos olyan elemet mutat be, melyek a szimbolista drámát jellemezték: miszticizmus, a legendás mult felébresztése, verbális gazdagság, színporkázó részletek/, sőt még a magyar történelemből is dolgozott fel egy epizódot /The Dark is Light Enough - A sötétség elég

világos c. műve a magyar szabadságharc korában játszódik az osztrák-magyar határon/.

Fry az akkor éppen igen népszerű irányzat, a vallásos költői dráma egyik képviselője volt. Drámáira a misztikus hangvétel jellemző, problémakezelése nem eléggé elmélyült, s így költőisége is öncélúnak hat - nem sikerült megvalósítania azt, amit egyik elméleti írásában felvetett, hogy írnia kellene egy olyan darabot, mely után nem vetődik fel a kérdés, hogy az miért versben íródott, mert verse oly természetes.¹

1. c. Az angol vallásos költői dráma misztikus szárnyához tartozott Fry mellett Charles Williams is, aki témáért legszívesebben az arturi legendákhoz, vagy az angol történelem vallási szempontból is jelentős korszakaihoz nyult.

Thomas Cranmer of Canterbury című darabja VIII. Henrik idején játszódik, s fő konfliktusa a király és az egyház képviselői között zajlik - a tét: az egyházi birtokok. Cranmer közvetíteni próbál. Az események jobb "megvilágítását" a Skeleton /csontváz/ nevű szereplő szolgálja, aki Istent képviseli. A műből hiányzik a kohézió - töredékek egymásutánjának hat. Sem a történelmi konfliktus /a király és a régi kiváltságaihoz görcsösen ragaszkodó egyház ellentéte/, sem a személyes konfliktusok nem bontakoznak ki kellően. Cranmer egyénisége nem meggyőzően képviseli azt a törekvését,

¹ C. Fry: Why Verse? - in: Playwrights on Playwriting. The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco. ed. by Toby Cole, 127.old.

hogy a keresztényi békét megteremtse a torzsalkodó felek között. Cranmer ugyan kitart nézetei mellett a királyváltozások után is, de ennek morális értelmét nem bizonyítja be Williams. Bár ez a mű a Gyilkosság a székesegyházban-t követte a Canterbury Festival-on 1936-ban, annak nem igazi folytatója. /Bár W.H. Auden szerint Cranmer kiemelkedőbb történelmi egyéniség - a Book of Common Prayer révén - mint Becket, akit csak halála tett naggyá.¹/

Williams stilusa kissé ódivatu. Mondatszerkesztése körülmenyes, nehézkes; megfogalmazásai retorikusak, olykor tirádás. Általában drámaiatlan a nyelvezete, egyes monológjai túl hosszúak és a párbeszéddek nem eléggé összefüggőek. Helyenként akadnak találó képek, ritmikus, muzikális sorok² - de ezek nem egy egész részét képezik.

Fry és Williams drámaiban számos hasonló vonás van: a legendák vagy legenda-szerű témák feldolgozása, a bibliai utalások, a történelmi témák nem történelemhű feldolgozása,

¹ W.H. Auden: Secondary Worlds, 24.old.

² Pl. The Skeleton:

Your hand shall be a banner, friend, in another manner
when another fire burns than this sweet desire.

⋮
An, how the sweet words ring their
beauty:

It is meet, right, and our bounden duty. a
but will you sing it with unchanged faces a b
when god shall change the times and the places? b

/172-173.old./

Kezed zászló lesz, barátom, más módon,
mikor más tűz ég, s nem ez az édes vágy.

⋮
Oh, mily édesen csengenek a szavak szépségükkel
ez így illő, helyes és kötelességünk.
de énekléd-e majd ugyanilyen arccal
mikor Isten megváltoztatja az időt és a helyszínt?

földöntuli lények szerepeltetése /pl. Mervin a Thor, with Angels-ben, The Skeleton/. Stilusuk is mutat közös jegyeket: színes, de nem életteli nyelvezet, változatos szókincs, meglepő és találó szóképek, muzikalitás, ritmikus nyelvezet, a rímek gyakori használata.

Az eszközbeli gazdagság azonban náluk nem párosul mély és jól kidolgozott mondanivalóval; Hiányzik a drámaiság s így műveik - a kezdeti nagy sikerek ellenére viszonylag rövid életűek lettek a színpadon. A vallásos verses drámák kiutkeresési kísérletnek tarthatók - írók a társadalmi és morális problémákat igyekeztek megkerülni.¹ De éppen ez okozta, hogy nem vehették fel a versenyt azokkal a művekkel, melyek a problémákat felvetették és igyekeztek megoldást nyújtani.

2. A folklorista költői dráma

Míg a fejlettebb nyugat-európai országokban a századforduló és a századelő a vallásos érzések újjászületését, megerősödését hozta, a kevésbé fejlett országokban /pl. Irország, Spanyolország, Magyarország/ a század elején a népi művészet kincseinek összegyűjtésébe kezdtek és a folklór egyre erősebben szivárgott be a művészetekbe.²

A század első éveiben Yeats biztatására Synge az Aramszigeti lakások nyelvét, életét és gondolatvilágát tanulmá-

¹ Hinchliffe: Modern Verse Drama. 35.o.

² Az utóbbi gondolatra utal Vajda György Mihály is Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism c. tanulmányában. /46.old./ "... Federico Garcia Lorca, akinek műveiben, mint Kelet-Európa sok modern írójának műveiben, a modernitás és a folklór egybeötvöződött, éppugy, mint a modern cseh, spanyol és magyar zenében."

nyozta, s ezt az önálló - és jórészt idegen hatásoktól mentes - nyelvi és gondolati kincset dolgozta fel drámáiban. Ez a szintézis a legeredményesebben A tenger lovasai /Riders to the Sea/ c. darabjában valósult meg - ami prózai formája ellenére is a költői dráma több vonását felmutatja: érzelmi és gondolati gazdagságot prezentál, szimbólumaiból egységes rendszert épít fel, nyelvezete tiszta, erőteljes és a népi képzeletvilág gazdagságát viszi be a drámába. Ábrázolásmódja drámai feszültséggel teli, az egyedi történetet kiterjeszti más helyzetekre is.

F. Garcia Lorca a művészetek több területén fejtett ki elmélyült alkotómunkát. Behatóan foglalkozott a festészettel /S. Dali barátja volt egykor/: verseihez is rajzolt illusztrációkat, drámáihoz színpadterveket, festményeiből kiállítása is volt. Zenei tanulmányokat végzett, éveken át zongorázott, s de Falla is közeli barátai közé tartozott. A klasszikus zene mellett a népzene is érdekelte - népdalgyűjtő utakon járt, s különösen a cigány népzene kapta meg. Együttal a népköltészetet is első forrásból ismerte meg, s e versek erősen hatottak rá mind témájukat, mind stílusukat tekintve. A népiesség irodalmi munkásságának egyik alapvető komponense - emellett megemlítendő még a spanyol klasszikus irodalom és a szürrealizmus /ez utóbbi hatás erőteljesen inkább csak amerikai útja során és utána egy ideig volt erős: a huszas évek végén és a harmincas évek elején/.

A spanyol folklór a két világháború közötti időszakban több művészt /pl. nem-spanyol zeneszerzőket - Debussy, Glinka/ is megragadott addig alig kiaknázott végtelen gazdag-

ságával - Garcia Lorca mellett R. Alberti is sokat merített népének költészetéből.

Garcia Lorca verseibe, drámáiba igyekezett minél szervesebben beépíteni a népi művészet egyszerű, tiszta és világos kifejezésmódját, az egységes - és mégis, a más hagyományokon felnőtt olvasó számára is érthető és megragadó - szimbólum-rendszert, a temperamentumosságot. A népi művészetet Garcia Lorca nemcsak befogadta, hanem tudatosan tanulmányozta, elemezte és terjesztette is - irodalmi alkotásai mellett beszédeiben, előadásaiban, tanulmányaiban.

A folklor ilyen sokoldalú felhasználása két szempontból is előnyös volt Garcia Lorca művészetében. Egyrészt verseit, drámáit olyan "alappal" látta el, mely műveit áthatva sajátos szintézist eredményezett: a 20. századi, széles műveltséggel rendelkező és korának, hazájának társadalmi kérdéseivel aktívan foglalkozó művész és a feudális körülmények között élő spanyol parasztság gondolatvilága ötvöződött így egybe. Másrészt azért volt eredményes ez az összefonódás, mert Garcia Lorca a népi képzeletvilágot és gondolkodásmódot azért /is/ építette be műveibe, mert ezáltal népéhez közvetlenül tudott szólni. Végső célja ugyanis nem a spanyol népi világ bemutatása volt, hanem az, hogy ráébresszen annak mozdulatlanságára, hogyan köti guzsba a szokásokhoz való görcsös ragaszkodás a kitörni akarókat, s e bemutatás által annak megváltoztatására bírjon. Garcia Lorca lázad és lázít a jogok és az életforma megrekedése ellen.

3. A moralista-filozófikus költői dráma. Bertolt Brecht.

Brechtről közismert, hogy sokoldalú művész: lírai költő,

drámairó, színház-elméleti szakember, rendező - így sokféle megközelítése lehetséges. Művészeti sokoldalúsága mellett még a társadalmi és politikai jelenségek, problémák iránti fogékonysága, az ezekkel kapcsolatos határozott elkötelezettsége, harcos marxizmusa csak fokozza, hogy a kritika többféleképpen értékeli munkásságát.¹

Brecht állandóan fejlődő, önmagát is folyton továbbfejlesztő művész volt /egy-egy darabját többször átírta, még próbák közben is/, így drámairói munkássága is több korszakra osztható. Műveiben általában megtalálhatjuk a költői dráma előzőekben részletezett fő vonásait: az antihistoricizmust, az antipszichologizmust és a parabolisztikusságot.

Témaválasztását és témafeldolgozását - akár eredeti műről, akár más drámairó művének átdolgozásáról van szó - az aktualizálás jellemzi, a történelmi éleslátás és a politika iránti fogékonyság nem pusztán agit propos drámáiban tűnik fel, hanem jelen van későbbi alkotókorszakában is. Az epikus színházról alkotott nézeteit továbbfejlesztve sajátos, dialektikus drámai formát dolgozott ki: jellemeit fejlődésük folyamatában mutatja, s objektíven, kritikailag közelíti meg őket. Az elidegenítés technikája - a néző nézőmivoltának hangsúlyozása - drámairói tevékenységének egyik

¹ A különböző értékelésre itt csak két példát idézünk. R. Williams határozottan leszögezi, hogy Ibsen és Strindberg óta Brecht munkássága a legfontosabb és legeredetibb az európai drámában. - Drama from Ibsen to Brecht, 316. old. A "The Play and the Reader" c. kötetben viszont azt találjuk, hogy "Brecht életének központi biográfiai adata kommunista és művész mivoltának kétértelműsége", s a Kurázzsi mama sikerét annak tulajdonítja, hogy itt "a dogmatistát elárulta a művész". 383. old.

kulcspontja, de ezt nem végletesen alkalmazza; módszereit témájával összhangba állítva használja.

A II. világháború befejezésének közeledtével hangvételeben a groteszk elem fokozatos visszavonulásával megerősödik az optimista, humanista szemlélet, amit hűen tükröz a Kaukázusi krétakör boldog, mese-szerű befejezése. Brecht ezzel a jövőbe vetett hitét, bizakodását kívánta hangsúlyozni. A mese világába átvezetett történet kitűnő alkalom arra, hogy a legtisztább emberi érzéseket - a hazaszeretetet és az anyai szeretetet - egymással párhuzamba állítsa és az egyik részletes kifejtése révén a másikról is szóljon, és véleményt alkottasson a nézővel. A gyermek hányattatása alkalmat nyújt arra is, hogy fényt derítsen a polgári morál és a polgári jog ingatagságára, hátulütőire. /Ugyanilyen meggyőzően fejti ki Brecht az előítéletek tarthatatlanságát és hazugságait A szecsuanai jólélek-ben./ A Krétakörben a probléma a plebejus morál értelmében oldódik meg - ami természetesen csak az események mese-szerű szövésével jöhet létre: a döntőbíró /maga Brecht/ pár napja még a léhűtők és a tolvajok egyike. De ő mégis sokkal tisztábban lát, mint a foglalkozás szerinti bíró tenné és ítélete kifejezi Brecht reményét is, hogy a kor nagy kérdései igazságosan megoldhatók. E bizakodás és derülátás okozza, hogy a dráma azóta sem veszített aktualitásából - tanulsága most is érvényes.

A fenti csoportosítás nem az egyedüli lehetséges megoldás - noha az itt vázolt érvek tükrében indokoltnak véljük. A nemzetközi szakirodalomban természetesen ettől eltérő osztályozás is található. Ronald Peacock The Poet in the

Theatre című könyvében Eliotot, Garcia Lorcát és Brechtet egyaránt a költői dráma képviselői közé sorolja, de részletesen csak Eliottal foglalkozik, s őt is elsősorban csak mint a vallásos nézetek drámabeli képviselőjét mutatja be.¹

R. Williams Garcia Lorcát és Eliotot a költői dráma képviselői közé sorolja, megemlítve, hogy ellentétes kísérleti módszereket képviselnek. Brecht nála a társadalmi-politikai dráma képviselője - G.B. Shaw, Lawrence, Toller és Miller mellett.²

A közöttük lévő eltérések fennállásának elismerése mellett azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni a megfeleléseket, a közös jegyeket sem. Erveink ezt a célt kívánták szolgálni.

A fenti drámaírókat - Eliotot, Garcia Lorcát és Brechtet - tehát a bemutatás során egyaránt a költői dráma képviselői közé soroltuk a költői drámára általában jellemző vonások műveikben való megjelenése miatt. Az általános jellemzők mellett kimutatható egyéni jegyek alapján a költői drámán belül különböző csoportokba - vallásos-intellektuális költői dráma, folklorista költői dráma, moralista-filozofikus költői dráma - soroltuk őket. Ezt az előrebocsátott jellemzést kívánjuk meg-alapozni és bebizonyítani a következő rész dráma-elemzéseivel, kitérünk az átfogóbb jellegzetességek mellett a kisebb egységek vizsgálatára s az idézetek segítségével alátámasztására is.

¹ R. Peacock: The Poet in the Theatre, IX., 5-18.old.

² R. Williams: Drama from Ibsen to Brecht, 14.old.

II. Három költői dráma elemzése

1. T.S. Eliot: Gyilkosság a székesegyházban - az intellektuális-vallásos költői dráma típusa

Töredékes drámairól kísérletekkel és egy már kiforrott, de nem befejezett drámaelméleti munkássággal maga mögött Eliot megírta első teljes terjedelmű drámáját, a Gyilkosság a székesegyházban-t /Murder in the Cathedral, 1935/.

A dráma felépítésére nézve két fő részből áll és ezek között egy Közjáték található.

A fő részekben minden szereplő megjelenik - a Kórus mint egység, a papok, lovagok egyenként is. A közjáték Thomas monológja - ima a karácsonyi szertartáson.

A két fő rész között időben alig egy hónap telik el /dec.2., dec.29./, de amennyire Thomas Becket mártírjának alakulásához fontos, fény derül az elmúlt évtizedek politikai harcaira, a királyi hatalom és Thomas sorsának változására.

I. rész

Az egész dráma kerete a Kórus - be-, majd levezeti a történetet. A nyitó képben a Kórus programot ad a darabnak, előrevetíti a későbbi eseményeket. A Kórust a canterbury-i öregasszonyok alkotják - Becketet várják vissza a száműzetésből, még emlékeznek rá. Thomas alakjának és emlékezetének felidézését a Papok folytatják; egyenként sorolják fel emlékfoszlányaikat; a nézőben fokozatosan alakulhat ki a Thomas-

ról alkotott kép. Majd Hirnök¹ tudósít Thomas érkezésének közeledtéről - emiatt a Papok újabb találgatásba kezdenek, vajon milyen körülmények közé és milyen feltételekkel jön.

Thomas megnyerte magának s az általa képviselt ügynek /az egyház nem az ország királya, hanem egyedül a Pápa alá tartozik: a francia királyt, s természetesen a Pápát. Bár úgy tér haza, hogy régi címét és rangját használhatja, nem biztos, hogy a Király szívélyesen fogadja, ellentétben a nép lelkesedésével.

A Kórus vénasszonyai óvatosak, kétségeiket számos ellentét alkalmazásával és bizonyos, rosszat sejtető szavak hangsúlyos ismétlésével fejezik ki /kétes-biztos; késő; szürke; vissza/.

"Itt nincsen állandó város, itt nincs menedék,
maradás.

Rossz a szél, rossz az idő, kétes a haszon,
biztos a veszély.

Ó késő késő késő, késő idő, késő tul késő,
és rothadt az év;

Gonosz a szél, és keserű a tenger, és szürke az ég,
szürke szürke szürke.

Ó Tamás, vissza, érsek; vissza, vissza Franciaországba.
Vissza. Gyorsan. Csöndesen. Hagyj minket elveszni
csöndesen."

Vál.versek. 187-188.old.²

¹ A hírnök alkalmazása valamely esemény elmesélése vagy valamely szereplő érkezésének hírül adása céljából régi módszer a dráma műfajában: a görög drámák és Shakespeare is használta.

² A magyar nyelvű idézetek Vas István fordításában olvashatók; az oldalszámok T.S. Eliot válogatott versei című kötetre vonatkoznak.

/"Here is no continuing city, here is no abiding stay,
Ill the wind, ill the time, uncertain the profit, certain the
danger.

O late late late, late is the time, late too late, and
rotten the
year;

Evil the wind, and bitter the sea, and grey the sky, grey
Grey Grey.

O Thomas, return, Archbishop; return, return to France.
Return. Quickly, Quietly. Leave us to perish in quiet."/
MiC p.18.

Felidézik a Thomas távollétében eltelt hét év eseményeit /a
mágikus szám már eleve rosszat sejtet - hét szük esztendő -
és valóban, természeti csapásokról is szó esik/, ennek szim-
bolikus jelentősége van; a felsorolást időről időre refrén-
szerű mondat szakítja meg: mindezek ellenére élnek, részben
élnek.

"Éltünk csak félig éltünk.
Néhanap nem volt buzánk,
Néhanap jó a termés,
Egyik év esős esztendő,
:
:
És mégis tovább éltünk,
Éltünk csak félig éltünk."

Vál. versek 188.old.

/"Living and partly living.
Sometimes the corn has failed us,
Sometimes the harvest is good,
One year is a year of rain,
:
:
Yet we have gone on living,
Living and partly living."

MiC p.19.

Eliot formailag is különbséget tesz a Kórus jajgató, érzelem-

dusabb sorai /előző idézet/ közt, melyek elnyújtottak, bővelkednek költői eszközökben /ellentétek, alliteráció, ismétlés/ és azok között a sorok között, melyek szinte férfiasan visszafogott, tömör sorokban mondják el az őket ért csapásokat. Ezeket kevésbé tartják rossznak, mint ami most vár rájuk - ez már a közösség tragédiája is lesz.

"Mindnyájan rettegtünk rejtve,
Külön árnyakkal, titkos félelemmel.
De most a nagy félelem jött ránk, nem egyféle,
sokféle félés..."

Vál.versek, 189.old.

/"We have all had our private terrors,
Our particular shadows, our secret fears.
But now a great fear is upon us, a fear not of one but of
many,"/

Mic. 20.old.

Ezzel a "de"-vel ismét a költői látomások /s a hosszú sorok/ következnek.

A papoknak nincs olyan éles helyzetmeglátásuk, mint az öregasszonyoknak - a Második Pap úgy véli, azok csak locsogó vén bolondok - de Thomas rámutat, hogy ők talán maguk sem tudják, milyen jól beszélnek, s nem csodálkozik, hogy a Papok nem értik meg a kórustagok mondanivalóját.

Thomasnak a műben egyik központi témája a szenvedés, a darab során többször is töpreng annak jelentéséről. Szerint csak kevesen ismerik mit is jelent az - mindenre kiterjedését szójátékkal fejezi ki.

"Tudják és mégse tudják, mi az szenvedni, tenni.
Tudják és mégse tudják, hogy a tett, az szenvedés,
S a szenvedés is tett. Bár nem szenved, aki cselekszik,
S aki tűr, az nem cselekszik. De mindketten belenőttek
Egy örök cselekvésbe, egy örök türelembe,"

Vál.versek, 191.old.

/"They know and do not know, what it is to act or suffer.
They know and do not know, that action is suffering
And suffering is action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience..." /

MiC, 22.old.

A tett és a szenvedés viszonya az egész darab egyik kulcskérdése. Eliot művében Becket meditativ hős, a dráma kibontakozása Thomas lelkiismeretének, gondolatainak fejlődését adja. Eliot hőse ezt maga is beismeri, hiszen szerint "a szenvedés is tett". Becketnek ezek a mondatai igen fontosak, belőlük ismerhetjük meg jellemét. A szenvedés hozhat megnyugvást lelkiismeretében, s bizonyíthatja elveihez való ragaszkodását, de ez nem cselekvő állásfoglalás, mert amint ő maga is megjegyzi, "aki tűr, az nem cselekszik". Eliot Becketje azért tűnik olyan passzív jellemnek, mert életének csak utolsó napjait látjuk és nem mutatja be az érsek aktív ellenállását /mint azt Anouilh teszi/. Ez a Becket csupán szánalomra méltó, mert nem tudjuk meg, milyen erős és kitartó volt. Tragédiáját az okozza, hogy úgy véli, szenvedésekkel, száműzetéssel teli élete árán megmentheti népét - de ő elpusztul.

Thomas sejti, milyen jövő vár rá, hiszen nem pusztán hívei, de ellenségei is várják - bár egyelőre még egy királyi rendelet értelmében nem mernek akcióba lépni. Hamarosan megjelenik az első Kisértő,¹ aki Thomast világi multjára emlé-

¹ Eliot a verselésben Shakespeare előtti korhoz nyúlt, példaképe az Everyman volt. Formailag a középkori angol drámára csak a Kisértők mint allegorikus személyek emlékeztetnek.

kezteti. Cinikus hangvételt a sorvégi tiszta rimek is fokozzák /bár Kirsti Kivimaa tanulmányában arra mutat rá /79.old./, hogy a rimek megszokott funkcióik /szemantikus, strukturális, hangzati és ritmikus/ mellett a Kisértők esetében azt célozzák, hogy a csábítást vonzóvá tegyék/. Ezek az eszközök a képmutatást, a barátság színlelését is kifejezik.

"Láthatod, uram, én nem adok az etikettre:
Jöttem hozzád, minden sértődést eltemetve,
S remélem, hogy mostani méltóságod
Szerény léhaságomnak máris megbocsátott..."

Vál.versek, 193.old.

/"You see, my Lord, I do not wait upon ceremony:
Here I have come, forgetting all acrimony,
Hoping that your present gravity
Will find excuse for my humble levity"/

MiC, 24.old.

Thomas ugyan nem szégyenli a multját, de e köpönyegforgató szolgálataira nem tart igényt. Ezután a Kisértő azt a baráti tanácsot adja, hogy Thomas önszántából hagyja el az országot, s mivel az ebbe nem egyezik bele, az Első Kisértő a fent idézett sorok módosított ismétlésével bucsuzik el. Az ismétlés után a rimek már nem tetszetősek, pusztán hidegséget árasztanak.

"Isten vele, uram, én nem adok az etikettre,
Ugy megyek, ahogy jöttem, minden sértődést eltemetve.
Remélve, hogy mostani méltóságod
Szerény léhaságomnak máris megbocsátott."

Vál.versek, 196.old.

/"Farewell, my Lord, I do not wait upon ceremony,
I leave as I came, forgetting all acrimony,
Hoping that your present gravity
Will find excuse for my humble levity."/

MiC, 26.old.

A Második Kisértő arra biztatja Thomast, hogy térjen vissza az államügyek intézéséhez, próbáljon ismét kancellár lenni; szerinte hasznosabb feladni a harcot. De Thomas kintart eredeti elképzelése mellett - az egyházi ügyekben senki sem áll fölőtte Angliában, még a Király sem. A mássalhangzó alliteráció határozottságot sugall.

"A kárhozatot kiosztani küldtek,
Királyokat itélⁿi, nem szolgálni szolgáik között,
Ez a hivatalom."

Vál.versek, 200.old.

/"Delegate to deal the doom of damnation,
To con^demn kings, not serve among their servante,
Is my open office."/

MiC, 31.old.

Az utolsó Kisértő azt tanácsolja Thomasnak, ne hallgasson a bárókra, hiszen csak egy ut áll előtte. Ő hangsúlyozza először, hogy bár ez az ut a halálhoz vezet, a dicsőség azután jön - ez a vélemény áll legközelebb Thomaséhoz. Királyt másik király követ, de a szentek és a mártírok halhatatlanok. Thomas erre sztoikus nyugalommal válaszol, számára a halál nem szomorúságot okoz, és már maga is gondolt sorsának ilyen alakulására.

Kisértő:

"De gondolj a dicsőségre Tamás, a halál után.

⋮

A szent s a vértanu sirból uralkodik.

Tamás:

Gondoltam mindezekre."

Vál.versek, 211.old.

/Tempter

"But think, Thomas, think of glory after death.

:

Saint and Martyr rule from the tomb...

Thomas:

I have thought of these things."/

MiC, 40.old.

A mennyei dicsőség nagyságát Eliot ellentétek alkalmazásával teszi szemléletesebbé:

Kisértő:

"Király és császár földi ragyogása,

A földi büszkeség nyomor csupán

Az égi nagyság kincseihez mérve.

Keresd a vértanúságot, te légy utolsó

A földön, hogy elsők közt légy az égben..."

Vál.versek, 213.old.

Tempter

/"What earthly glory, of king or emperor,

What earthly pride, that is not poverty

Compared with richness of heavenly grandeur?

Seek the way of martyrdom, make yourself the lowest

On earth to be high in heaven."/

MiC, 41-42.old.

Az utolsó Kisértő bucsu szavaiban Thomasra vonatkoztatja azt, amit Thomas mondott el saját embereinek a cselekvésről és a szenvedésről.

Kisértő

"Tudod és mégse tudod, mi az, szenvedni, tenni

Tudod és mégse tudod, hogy a tett az szenvedés,

S a szenvedés is tett. Bár nem szenved, aki cselekszik,

S aki tűr, az nem cselekszik."

Vál.versek, 214.old.

/"You know and do not know, what it is to act or suffer.

You know and do not know, that action is suffering,

And suffering action. Neither does the agent suffer

Nor the patient act."/

MiC, 43.old.

A Kórus ezalatt figyel és hallgatózik, minden furcsa neszt észrevesz.

"Nincs nyugalom a házban, Nincs nyugalom az utcán.
Lábak nyugtalan mozgását hallom."

Vál.versek, 214.old.

/There is no rest in the house. There is no rest in the
street.

I hear restless movement of feet..."/

Mic. 43.old.

Az izgatottságot, feszültséget a szóismétlés és a fosztóképző használata fokozza. A cselekmény egyre sötétebb alakulását a természetből vett képek is kifejezik; a megszokottól eltérő szórend a látványt még jobban hangsúlyozza.

"... a levegő sűrű és nehéz." Vál.versek, 214.old.

/"Thick and heavy the sky." Mic. 43.old.

Eliot ebben a darabjában igen fontos szerep jut az évszakot, időjárást bemutató leírásoknak. E leírások bővelkednek költői eszközökben, a szókincs választékos, gyakori az ismétlés.

A négy Kisértő együttes szavai értelmében az emberi élet csupán csalás és csalódás; a halál nem sok változást hoz, pusztán egyik valótlan-ságból a másikba és egyik csalódásból a másikba megyünk át. Ez a szemléletmód csaknem közömbös - Thomas bár meditativ, nem közömbös ember.

Egy rövid részben a Kórus, a Kisértők és a Papok együttese egy-egy sor erejéig felváltva szerepelnek. Ez a kis szakasz igen szuggesztív formai megoldás - egyben felgyorsítja a dráma mozgását; a gyors váltás kifejezi a riadalmat, a feldúlt-ságot és a retteget.

Kórus, Papok és Kisértők váltakozva



Kórus: Bagolyhuhogás ez vagy füttyjel a fák között?

Papok: Az ablakon szilárd-e a keresztvas,
a kapun a retesz, a lakat?

Kisértők: Eső veri-e az ablakot, szél motoz-e az ajtón?

Vál.versek, 216.old.

/C. Is it the owl that calls, or a signal between the trees?

P. Is the window-bar made fast, is the door under lock and
bolt?

T. Is it rain that taps at the window, is it wind that
pokes at the door?/

MiC, 44-45.old.

Majd az öreg, tudatlan asszonyok újból felidézik az elmúlt
évek szörnyűségeit, tömör sorokban, visszafogott nyelvezet-
tel, szó szerint ismételve korábbi refrénjüket:

"És közben tovább is éltünk,
Éltünk csak félig éltünk,"

Vál.versek, 218.old.

/"And meanwhile we have gone on living,
Living and partly living,"/

MiC, 46.old.

Ilyen körülmények között élni már erőfeszítést jelent - a
szó háromszoros ismétlése erre hívja fel a figyelmet. Ugy
érzik, e sok szerencsétlenség nem tudható be másnak, mint
hogy Isten el akarja őket hagyni. Félelmetes látomásaik tá-
madnak. A sorvégi rímek szinte sirást fejeznek ki.

"Édesen és fojtón a sötét levegőben
Kétségbeesés illata szálldos émelyítően;
Képzetek alakra kapnak a sötét levegőben:
Halkan tappog a medve, kurrog a leopárd cica-bőszén;
Bólintó majom tapsol, feszülten vár a hiéna
És majd röhög, röhög, röhög. A pokol urai vannak
jelen..."

Vál.versek, 218.old.

/"Sweet and cloying through the dark air
Falls the stifling scent of despair;
The forms take shape in the dark air:
Puss-purr of leopard, footfall of padding bear,
Palm-pat of nodding ape, square hyena waiting
For laughter, laughter, laughter. The Lords of Hell are
here."/

MiC, 46.old.

Ez a néhány sor igen változatos stilus eszközöket mutat fel. Ellentéttel kezdődik /édes-fojtó/, majd az érzékszervekhez vonatkoztat egy elvont főnevet /kétségbeesés illata/, hangutánzó szavakat alkalmaz /tappog a medve, bólintó majom tapsol/, az általános képzetekkel ellentétes tulajdonsággal ruház fel vérengző vadállatot /kurrog a leopárd, cica-bőszén/. A félelmetes képet szóismétléssel folytatja /röhög/, hitelesítve a lidércálmához hasonló képet. A költői képek ilyen kavalkádja hűen tükrözi a felzaklatott lelkiállapotot.

Thomas az I. részt lezáró monológjában felidézi ifjúságát, tetteit, jellemének és életutjának alakulását. Az a gondolat a leghangsúlyozottabb itt, ami eddig már kétszer is előjött a darabban: a cselekvés és a szenvedés viszonya. Itt Thomas már letört, megfáradt; sorsát egyedül Istenre bizza.

"Nem cselekszem s nem szenvedek többé a kardokért."

Vál.versek, 220.old.

/"I shall no longer act or suffer, to the sword's end."/

MiC, 48.old.

2. Közzjáték

A közzjáték Becket karácsony reggeli imája /a mottótól eltekintve 86 sor próza/. Tartalmát és nyelvezetét nézve is misére emlékeztet. Világossá válik, hogy Becket tisztában van saját életének alakulásával, belenyugszik várható halálába. A szövegben igen sok költői elem található; igen hatásosak az ellentétek, melyekkel a halál fogadtatására utal: gyászolj és örvendj. Becket maga is akarja saját mártíromságát; imájában az igaz mártírról szólva mondja el saját célját. Ő sem vágyik hírnévre, pusztán Isten eszköze akar lenni, s még a mártíromság dicsőségét sem akarja magának.

"... mert az igazi vértanu az, aki Isten eszközévé lett, aki elveszítette akaratát az Isten akaratában, azazhogy nem is elveszítette, hanem megtalálta, mert szabadságra lett abban, hogy aláveti magát Istennek."

Vál.versek, 225.old.

/"... for the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr."

Mic, 53.old.

Befejező szavaiban arról szól, hogy talán ez lesz utolsó imája - s megeshetik, hogy rövidesen újabb mártírt avatnak, és még talán az sem az utolsó lesz.

Véleményünk szerint a közzjáték a darab mozgását kissé lelassítja, visszafogja - bár a drámai feszültséget éppen az események visszafogásával fokozza. Eliot azt akarta elérni, hogy Thomas jellemét és gondolkodásmódját saját szavaiból ismerhessük meg.

3. Második rész

Ez a rész néhány nappal a közjáték után, dec. 29-én játszódik. Akárcsak az egész darabot, ezt is a Kórus fogja keretbe. A szereplőkben annyi változás történt, hogy most már nincsenek Kisértők - hiszen már minden eldőlt, az erőviszonyokon nem lehet módosítani.

A helyzet nem Thomas javára változott - ezt fejezi ki a Kórus a természetből vett képekkel, metaforákkal, ellentétekkel.

"Hosszabb és sötétebb a nappal, kurtább,
hidegebb az éj...

Micsoda, még Mi Urunk születése idején,
karácsonytájt

Sincs béke a földön, jóakarát az emberek között?"

Vál.versek, 229.old.

/"Longer and darker the day, shorter and colder the night.

⋮

What, at the time of the birth of Our Lord, at
Christmastide,

Is there not peace upon earth, goodwill among men?"/

MIC, 57.old.

Várnak - és a várakozásban a rövid időszak is végtelennek tűnik.

Ezután megjelennek a Papok: prózát és éneklést változtatva vetítik előre az eseményeket. Mindegyikük valamelyik hires szent zászlaját tartja maga előtt. Itt a Papok már nem annyira konkrét személyek, inkább szimbólumok. Nem szó szerinti szerepük hordozza az igazi mondanivalót - a színházi előadásban a nézőt /jó rendezésben/ a hangulatnak kell megragadnia: igen hatásos és kifejező lehet a Papok jelenete és az első látásra talán nem összefüggőnek tűnő, de lényegé-

ben mégis összefüggő, egyre fokozódó erejű ének-próza recitálás. Atmoszférája leginkább az egyházi szertartásokéra emlékeztet, amit erősít a hasonlatokon kívül egyes sorok refrénszerű alkalmazása, énekelve. /"Rejoice we all, keeping holy day" - Örvendjünk mind, szent napot tartván./

Eltűnnek a szentek zászlai - de a Papok nem - és megjelenik a négy Lovag. A társalgás igen rövid, csaknem tömönatokból áll. Gyorsan perog - mindegyik beszélő csak egy adalékot szolgáltat. Kiderül, hogy a Lovagok nem egyedül jöttek, embereik kint várakoznak. Mindennek tudatában sem sejtik a Papok, hogy itt már megmásíthatatlan, ami történni fog - barátságosan, szinte szívélyesen fogadják a Lovagokat. Thomas ugyan tudja, hogy ami eljött, elkerülhetetlen, de meglepődik.

"Bármilyen bizonyos a várakozásunk,
Váratlan lehet az előrelátott
Perc is, ha olyankor jön, amikor
Más ügyek sürgőssége tölt be minket."

Vál.versek, 232.old.

/"However certain our expectation
The moment foreseen may be unexpected
When it arrives. It comes when we are
Engrossed with matters of other urgency."/

MIC, 63.old.

A Lovagok azonban felsorolják ellene a vádakat, gúnyolódva utalnak Thomas származására, majd bemocskolják, mondván, hogy hazudott, csalt. Thomas ragaszkodik hozzá, hogy vádjaikat a nyilvánosság előtt ismertessék, de a Lovagok rátámadnak. Most még közéjük állnak a Papok és követőik. Thomas a koholt vádakra hangsúlyos rímekben válaszol, s ezután egy

kis részen át végig sorvégi rimeket találhatunk. A Lovagok tudtára adják, hogy a vádak valódiságától függetlenül el kell hagynia az országot. Thomas ismét hangsúlyos, rimes, szóismétlésekkel - s az első részben már előforduló hetes szám többszörös emlegetésével - válaszol. Igen szép a befejező metafora.

Tamás

"Ha ez a király parancsa, muszáj	a
Megmondanom: <u>hét</u> évig volt meg nélkülem	b
A népem, <u>hét</u> kinos, nyomoru évig.	c
<u>Hét</u> évig koldultam idegen ég	d
Alatt: <u>hét</u> esztendő nem semmiség.	d
E <u>hét</u> évet nem kapom vissza többé.	e
Nem lesz többé, én mondom, tengeren	b
Innen és túl a pásztor meg a nyáj.	a

Első Lovag

Királyi felséget és ítéletet	a
A pimaszságod durván sérteget,	a
Elbizott őrült, aki nem riad vissza semmitől	b
S a király szolgálaira s követekre tör.	b

Tamás

Nem énvelem áll szemben a király.	a
Van följobb való, mint én meg a király.	a
Nem én vagyok az, a cheapside-i Becket,	b
S nem énvelem, Beckettal kell megküzdenetek.	b
Nem Becket az, aki az ítéletet hirdeti,	c
De Krisztus Egyháza, Róma törvényei."	c

Vál.versek, 241.old.

/Thomas

"If that i s the King's command, I will be bold	a
To say: <u>seven</u> years were my people without	b
My presence; <u>seven</u> years of misery and pain.	c
<u>Seven</u> years a mendicant on foreign charity	d
I lingered abroad: <u>seven</u> years is no brevity.	d
I shall not get those <u>seven</u> years back again.	c

Never again, you must make no doubt, b
Shall the sea run between the shepherd and his fold. a

First Knight

The King's justice, the King's majesty, a
You insult with gross indignity; a
Insolent madman, whom nothing deters b
From attaining his servants and ministers. b

Thomas

It is not I who insult the King, a
And there is higher than I or the King. a
It is not I, Becket from Cheapside, b
It is not against me, Becket, that you strive. b
It is not Becket who pronounces doom, c
But the Law of Christ's Church, the judgement of Rome."/c

Mic, 70.old.

Most már tehát a Lovagok is rimekben beszélnek, szavaik így még nagyobb nyomatékot kapnak. Becket kiemelésekkel is alátámasztja /Nem én vagyok az .../, hogy az alapvető ellentét nem személye és a Király között van, de Eliot nem részletezi milyen /volt/ Becket és a Király kapcsolata.

A négy Lovag elhagyja a szint - a szavak kora végétért, karddal térnek majd vissza. A Kórust alkotó asszonyok megéreztek a halál közeledtét, s a halálhozók érkezését. Végtelennek tűnő felsorolásban hozakodnak elő azzal, milyen szokatlan "jelenések" utaltak a nem mindennapi eseményre. Azt is meglátják, hogy már túl késő van a közbelépésre; egyúttal ártatlanságukat hangsúlyozzák.

"Éreztem szagukat, a halálhozókét, mert érzéket élesít
A kényes megsejtés ...

És szagolta orrom

A halált a rózsában, a halált a mályvában, a búkkönyben,
a jácintban, a kankalinban, a kosborban...

Éreztem szagukat, a halálhozókét, elkésett immár
A tett, és a megbánás korai még."

Vál.versek, 243-245.old.

/"I have smelt them, the death-bringers, senses are quickened
By subtle forebodings;

I have smelt

Death in the rose, death in the hollyhock, sweet pea,
hyacinth, primrose and cowslip...

I have smelt them, the death-bringers; now is too late
For action, too soon for contrition."

MiC, 71-72.old.

A rettegés kifejezésére már előzőleg is alkalmazta Eliot az érzékelést kifejező igéket; itt nem elvont főnév mellett láthatjuk, hanem saját összetételű főnevet használt /halálhozó/, a "halál" szó többszörös ismétlése nyomatékosít és állandóan felidézi, mi készül. Thomas most is nyugalomra int - meggyőződése, hogy minden el van rendelve, s csak felső terv értelmében történhet. A halál számára nem veszély. De a Papok mindenáron meg akarják akadályozni Thomas kivégzését és elvonszolják a vecsernyére.

A Kórus folytatja a helyzet borzalmainak lefestését - itt már zenei aláfestés is van, ismert középkori kórusmuzsika: a Dies irae. A Kórus megszokott hosszú sorai helyett most tömör, igen feszült sorokkal találkozunk, a szórend eltér a hétköznapiétól.

"Kéz se mozdul, könny se csordul,
Még a rémség, több a rémség,
Mintha tépi gyomrodát."

Vál.versek, 248.old.

/"Numb the hand and dry the eyelid,
Still the horror, but more horror
Than when tearing in the belly."

MiC, 76.old.

A Papok eltorlaszolják az ajtót, izgalmukat rövid tömondatok szinte szó szerinti ismétlése tükrözi. Hiába érzik azonban biztonságban magukat, Thomas megparancsolja, hogy az ajtók táruljanak ki, s emellett ki is tart, bár az Első Pap szerint a Király emberei már szinte elvesztették ember mivoltukat, s vadállatokként indulnak ellenük. A Lovagok, miután kigunyolták, felsorolják egyenként, milyen feltételekkel maradhatna Thomas életben. Ő azonban vállalja a halált saját tisztaságának, lelkiismeretének megóvása, s egyházának békéje és szabadsága érdekében. Utolsó szavaiban - prózában - ügyét /és egyháza ügyét/ az Istennek és a szenteknek ajánlja. A Lovagok megölik.

A Kórus a szörnyűség láttán úgy érzi, az egész világ mocskos - s a szennyet le kell tisztítani. Leghatásosabb talán a "Mossátok ki a szelet!" /"wash the wind"/ felkiáltás. Ezután minden mondatban előfordul a "vér" vagy a "vérzik" szó; a megbotránkozást az ismétlés megerősíti.

"A föld rohadt a víz rohadt, állataink és mi magunk
vérrel fertőztetve.

Véresőtől vakult meg a szemem ...

Te éjszaka maradj nálunk, állj meg nap, meg ne szűnj,
évszak, el ne jöjjön a nappal, el ne jöjjön a
tavasz ..."

Vál.versek, 257.old.

/"The land is foul, the water is foul, our beasts and
ourselves

defiled with blood.

A rain of blood has blinded my eyes...

Night stay with us, stop sun, hold season, let the day not
come, let the spring not come."

MiC, 83.old.

A borzalom láttán úgy érzik, meg kell állítani az idő múlását, nem haladhat tovább a megszokott mederben /az évszakszimbólum itt is feltűnik/. A nép tűrte a többéves szenvedést, azt, hogy alig élt.

"Megértettük az egyéni csapást,
A személyes veszteséget, a közös nyomorúságot,
Mig éltünk és félig éltünk."

Vál.versek, 257.old.

/"We understood the private catastrophe,
The personal loss, the general misery,
Living an partly living;"

MiC 83.old.

De ez minden szenvedésnél keserűbb, az egész világ hamis szemükben. Meg kell tisztítani, le kell mosni - a keret-mondatot idézik és hozzátessznek néhány még rémesebb képet.

Ezután a Lovagok próbálják magukat igazolni /Eliot maga is beismerte, hogy e szakasznál hatott rá G.B. Shaw Szent Johannája, melynek befejező részében szinte a darabtól kiemelten, hétköznapi beszédstílussal fordulnak a mai néző felé/; mindegyikük prózában hozakodik elő az indoklással. Ez a formai szakítás az előzőekkel tartalmi sullyal is bír. Nemcsak Thomas emberhez méltó kitartását tükrözi a bérencek közönségességével, szemben a költői és a prózai nyelvezet ellentéte, hanem itt válik legvilágosabbá a példázati elem: a hatalom szembefordulása a becsületes, emberséges emberrel, az erőszak elvetése /ami igen konkrét probléma volt a két világháború között/. Eliot ugyan nem nyíltan

tiltakozik, de elítél mindent, ami az emberiség és az emberiség ellen irányul.

A Papok verses formában szólalnak meg - siratják vezetőjüket, de Thomas halála számukra sem tragikus, hiszen az az egyház csak erősödik.

A drámát a Kórus kezdte - az is zárja. Ismét zenei aláfestés mellett szólalnak meg: ez a rész igen oratorikusan hat; a hallelujára emlékeztető részben Istent dicsőítik, s a mártírok érdemeit sorolják. Megköszönik Istennek, hogy ilyen áldást juttatott Canterburynek. Az utolsó sorokban - fokozásokat alkalmazva - könyörületért esedeznek.

4. A mű végén tulajdonképpen az történik, amit a helyzet ismertetése után az elején elképzelt a néző. A tragikus véget hiába próbálják lassítani /elkerülni csak a Kórus akarja/, hiszen a főhős maga nem ellenkezik. Ez lényegében azt jelenti, hogy nincs probléma, nincs konfliktus.¹ Ez a benyomás azért erősödhet meg a nézőben, mert az igazi ellenségek nem kerülnek szembe egymással, sőt a Király az egész darab folyamán egyszer sem jelenik meg. Becket és a Király nézetei ellentétesek, de akaratuk között nincs különbség.² A Király meg akar szabadulni Beckettől /még akár annak élete árán is/; Becket pedig fel akarja áldozni magát, hogy a jövő majd az

¹ Bergonzi erről szólva azt állapítja meg: Eliot ura a drámai nyelvnek anélkül, hogy egy megfelelő drámai cselekménynek mestere lenne. 146.old.

² Lényegében véve monodráma. Eliot maga elismerte, hogy a mű összes drámai konfliktusa a főhős gondolkodásán belül folyik le. /Bergonzi, 145.old.

egyház királytól való függésének ellenzőjeként tisztelje őt és esetleg szentjei közé sorolja. Nem akart aktív hős lenni, számára a szenvedés is "cselekvés". Ugy véljük, helytálló és ide is vonatkozik Lukács Györgynek az a megállapítása, hogy a dráma legalkalmasabb anyaga a tragikus ember - a vallásos ember azért nem megfelelő és nem drámai, mert halála nem lezárása valaminek,¹ hiszen azután várja a tulvilág és ez mindenért kárpótolja.

De a vallásos jelentésen túlmenően van a drámának egy általánosabb mondanivalója is. A király üldözése Thomast nem törli meg, elveiből, hitéből nem enged - s azokért bármi árat megfizet. Ez a kitartás pedig minden kor emberének - legyen az vallásos vagy nem vallásos - nyújt egy érzelmi és gondolati élményt. A mártir Becket Eliot számára a keresztényi /vagy egyáltalán a világnézettel bíró ember/ állhatatosság, a bátorság szimboluma volt a nyilvános kegyetlenség és a politikai korrupció korában.²

Többben felhívják a figyelmet Eliotnak korához, a két világháború közötti időszakhoz fűződő ilyen kritikai viszonyára. Samuel Hynes³ a 30-as évek haladó angol íróiban - mint pl. amilyen volt Auden és az oxfordi csoport tagjai - sorra kimutatja Eliot műveinek, ezek közül is legmélyrehatóbban "A puszta ország"-nak a hatását. Eliot költeménye a háború

¹ Lukács György: Művészet és társadalom, 2.kiad. Gondolat, Bp. 1969, 27.old.

² B. Bergonzi: T. S. Eliot, 133.old.

³ Hynes, Samuel: The Auden Generation.

által összetört világ képe,¹ s főként esztétikai és morális érdeklődésű kortársait kapta meg, akiknek nemcsak filozófiai alapot nyújtott Eliot, hanem műve szinte manifesztumként hatott közöttük.

Az első világháborút közvetlenül követő években Eliot - mint ahogy azt "A puszta ország" is tükrözi - a "kor történelmét alkotó értéknélküliség és anarchia hatalmas panorámáját"² adta. A Gyilkosság-ban ennél már valamelyest továbblép. Thomasban olyan jellemet formált, aki a kor és a környezet ellenségességén és morális alávalóságán felülkerekedik. De ez a kép sem optimista - s a kor ismeretében nem is lehet az -, mivel ezért az erkölcsi példamutatásért Thomas az életével fizet.

A "Gyilkosság a székesegyházban" tehát felmutatja a költői drámák elengedhetetlen tartozékait. Eliot olyan témát talál, mely alkalmas - a sokoldalú és igényes nyelvezet segítségével - olyan emberi, főleg gondolati értékeket nyújtani, olyan példát mutatni, hogy ennek ismeretében valóban többet tudunk az emberi helytállásról. A mű nyelvezete összhangban van a kivételes szituáció atmoszférájával, s nagyban hozzásegít, hogy a témát ne 12. századi problémának érezzük.

¹ A háború hatását a költeményre Hynes az alábbiakban összegzi: "... a vers módszerei - irónikus hangvétele, képzeletvilága, a hősök és a hősiesség hiánya, anti-retorikus stílusa - szintén a háború következményei, a háborús költészet alapelveinek alkalmazása a háború utáni viszonyokra." Hynes, Samuel: The Auden Generation, 25. old.

² Eliotot idézi Hynes a 25. oldalon.

Azonban mindeme pozitívumok ellenére azt is meg kell említeni, hogy - bár e mű igen nagy lökést adott a költői drámák angliai és nyugat-európai népszerűségéhez - ugyanígy megismételhetetlen, s így továbbra is fennmarad néhány olyan probléma, melyeket Eliot - véleményünk szerint - későbbi darabjaiban sem tudott leküzdeni.¹ Itt ugyan a nyelvezet és a téma összhangban van, de ugyanez a nyelvezet nem lehet megfelelő az 1930-as és 1940-es évek hétköznapijaiban játszódó darabjai számára. Ezzel magyarázható a törés, Eliot drámairói pályáján felfedezhető, s ez a Gyilkosság ... és az első kortárs környezetben játszódó /majd az ezt követő többi szinpad-i mű/ között húzható meg.

Eliot sem volt elégedett első teljes terjedelmű drámájával. Másfél évtizeddel később beismerte, hogy onnan közvetlenül nem lehetett továbblépni, változtatnia kellett akkori módszerein. "Csak amikor elszántam magam a gondolatra, hogy milyen fajta darabot akarok legközelebb írni, akkor jöttem rá, hogy a "Gyilkosság a székesegyházban" c. műben nem oldottam meg egyetlen általános problémát sem, és hogy az én szempon-

¹ Hasonló következtetésre jutott Arnold P. Hinchliffe is: "A verses drámairók, és különösen T.S. Eliot, tévesen abban a hiszemben éltek, hogy a problémákat meg lehet oldani azzal, hogy rátalálnak a megfelelő drámai versre, s figyelmen kívül hagyták azt a tényt, hogy egy darab elsősorban nem verbális közeg: cselekmény /action/, melyet a színész által előadott szavak és gesztusok jelölnek - és a figyelem középpontjában az észnek kell lenni, nem a kimondott szavaknak. Azaz a kimondott szavaknak egyenesen a jellemhez és a cselekményhez kell vezetni, és sohasem állhatnak meg, hogy önmagukban gyönyörködjenek." - Modern Verse Drama, 74.old.

tomból a darab zsácutca volt... A "Gyilkosság a székesegyházban" dialógusai verselésének csak egy negatív előnye volt: el sikerült kerülni, amit el kellett kerülni ... amennyiben azonban megoldotta a mai verses beszéd problémáját, csak ehhez a darabhoz oldotta meg."¹

¹ Eliotnak ezek az 1950-ben írt sorai a Toby Cole által kiadott Playwrights on Playwriting című kötetben jelentek meg, a 251-252. oldalon.

2. Federico Garcia Lorca: Várnász 1933-
a folklorista költői dráma típusa

A darab szokatlanul pontos alcíme elmondja, hogy tragédia következik 3 felvonásban és 7 képben.

A szereplők közül csak egynek van neve: Leonardonak, - a többiek csak a családban, illetve az ünnepi eseményekben játszott szerepük szerint ismertek. Ezzel tulajdonképpen már az első percekben az az érzésünk támad: nem egy meghatározott esemény játszódik le előttünk, hanem ilyesmi akárki-vel, akárhol és akármikor megtörténhetett. A "személytelen-ség", valamint a helyszín és az időpont pontos megállapításának hiánya /ami a szerzői utasításokra is áll/ az általá-nosságot hangsúlyozzák már a kezdetben.

A darab - az alcimnek megfelelően - három felvonásra, ezen belül hét képre tagolódik. Mindegyik felvonás egy-egy fontos lépcsőfokot képez - az elsőben megismerjük a helyzetet: esküvőre gondol egy fiatalember, anyja megbeszéli a lány apjával az események lebonyolítását, de közben kiderül, hogy a lánynak már volt vőlegénye, aki megnősült ugyan, de házassága boldogtalan. A második felvonás már az esküvő napjának előkészületeit mutatja, mindenki boldog, csak a Menyasszony száraz és ingerlékeny. Volt kedvese, Leonardo, az első vendég. A Menyasszony elgondolkodik sorsa felől és kétségessé válik számára, helyesen döntött-e az esküvőt illetően. Miközben mindenki vidáman szórakozik, a Menyasszony

és Leonardo megszűnik. Az utolsó felvonás az üldözést mutatja, a Halál készül újabb áldozatot szedni. A menekülők az erdőben rejtőznek, a Menyasszony e döntésének helyességében is kételkedik és legalább Leonardo életét meg akarja menteni. De rájuk találhatnak, s a Vőlegény és Leonardo életüket vesztik. A Menyasszony együtt akar gyászolni Leonardo feleségével és a Vőlegény anyjával, de rokonszenve és a közös szomorúság nem enyhíti bánatukat és gyűlöletüket.

A vázlatos és leegyszerűsített cselekmény bemutatása után vizsgáljuk meg jelenetről jelenetre, hogyan jut el a darab a tragikus befejezéshez, melyek a fő gondolatai, problémái és milyen eszközöket használ fel Garcia Lorca ezek részletes bemutatásához és érzékeltetéséhez.

Az első képben az egyik oldal - a Vőlegényé - kulcsszereplőivel ismerkedünk meg. Rövid párbeszédből /anya és fia között/ derül ki, hogy az Anya és a Vőlegény egyedül maradtak, mivel az Apa és a fivér haragosaik áldozata lett, késssel végeztek velük. Ezért az Anyán urrá lesznek érzelmei és a fájdalom, amikor fia kést kér /a gyilkos eszközt - a darabban többször előfordul mint az erőszakos halál szimbóluma/, hogy fűrtöt vágjon szőlőjében. Az Anyának egész életét az emlékezés tölti be, hiszen mint nő, nem hagyhatja el házáat, csak ott dolgozik, őrlődik és várja egyetlen még élő fiát haza. Férje emléke igen kedves számára, "... még a szava is olyan volt nekem, mint a szegfű..." /413.o./ /"... tu padre, que me olia a clavel ..." 345.o./, "... olyanok voltak, mint egy-egy cserép muskátli." 414.o./ "... dos hombres que eran dos geranics." 345/. A virág hasonlatok igen gyakoriak

a darabban - eleinte a boldogság kifejezésére szolgálnak, de az utolsó sorokban a temető virágairól esik szó. A hasonlításnak ez a módja - többek között - igen fontos kelléke az egyszerű, de kifejezőerőben gazdag nyelvezetnek. A népi nyelv eszköze, hasonlat vagy metafora gyakran tartalmaz viragra utalást a népdalokban.

Ezután Anya és fia a jövőbeliről kezdenek beszélni. Az Anya is tudja, hogy jóra való, kedves, dolgozó lány - de előző udvarlója a férj és a fivér gyilkosainak családjából származott, s a gyűlölet az anya szemében a Menyasszonyt is éri: "És mégis, valahányszor szóba ejtem, mintha követ vágának a szemem közé." 415.o. / "... sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente." 346.o. / Az Anya részéről a nemtetszés egyik oka tehát férje emléke, s a halál okozta fájdalom. Emellett a lány "előéletével" sem ért egyet, ő a konvencionális "Egy élet, egy férfi: az asszonynak ez a világ" /415.o./ / "Una mujer con un hombre, y ya está." 347.o. / nézetet vallja. Kétségeiben a Szomszédasszony megerősíti, mert elmondja, hogy a Menyasszony anyja szép volt ugyan, de nem szerette az urát. A harmadik kifogásolnivaló, hogy földjük messze van és nem a legjobb termő, vagyoni helyzetük nem kecsegtet olyan jó kilátásokkal, mint a sajátjuk. /Viszont a Menyasszony egy viszonylatban már "tul" vagyonosnak bizonyult: Leonardo később szemébe vágja, hogy azért nem esküdhettek meg, mert kevesebbje volt, mint a Menyasszonynak. /

A második kép új színteret és új embereket mutat be: Leonardo otthonában vagyunk, anyósa és felesége kisgyermekü-

ket igyekszik álomba ringatni, bölcsődalokat énekelve. Először úgy tűnik, itt valóban csak egy ártatlan ringató dalról van szó, melynek egyszerű a nyelvezete, képei, hasonlatai a természetből valók /itt is van virág-hasonlat/, egyes sorai kis változtatásokkal ismétlődnek és rimes versben íródott.

Anyós: Csicsija-csi, baba
jön a nagy paripa,
ki folyóból nem ihat...

Feleség: Aludj, szegfűszál
fekete paripa hadd ihatna már.

Anyós: Aludj, rózsaszál,
fekete paripa hadd ne sirna már. /419-420/

/Suegra: Nana, nino, nana
del caballo grande
que no quiso el agua...

Mujer: Duérmente, clavel,
que el caballo no quiere beber.

Suegra: Duérmente, rosal,
que el caballose pone a llorar. 351.o./

Az Anyós és a Feleség bölcsődalában - melyben a szakaszokat gyorsan, zaklatottan váltják, s ezzel a bölcsődal keltette nyugalmat megkérdőjelezzik - feltűnik egy újabb kép, mely az egész darabban végigvonul majd: a paripa. A magyar fordítás /Illyés Gyula/ itt igen kifejezően adja vissza, amit Garcia Lorca ki akar fejezni: nem egyszerűen lóról van szó, hanem egy erős, szinte féktelen állatról.

A dalbetétekben előforduló szimbólumok egységet képeznek, logikailag jól felépítettek és összekötő kapcsot alkotnak az események között. A Vőlegénnyel kapcsolatban a készsimbólum előfordulása gyakori, míg Leonardora a víz és a

paripa szimbólumok vonatkoznak.

Ezek első előfordulása az I.felv. 2. képében található. A bölcsődalban a paripa-szimbólum párja a víz, a folyó szimbóluma. A folyó az élet folyását, az idő múlását jelképezi. A paripa /mint kiderül: Leonardo/ nem ihat a folyóból. A folyó kérlelhetetlenségét a színekkel ábrázolja Lorca:

"Folyó feketén szaladt
Fekete fák között." /419.o./

/"El agua era negra
dentro de las ramas." 351.o./

De teljesen féktelenül nem rohanhat a folyó sem, feltartóztatja a híd lába, kitérőre lehet kényszeríteni. Néhány sorral később már a folyó és a paripa nem ellenségek, a folyót a lóhoz közelíti Garcia Lorca:

"Jaj, ki tudja, angyalom, mit visz az a <u>jó futó</u> , <u>hosszufarku</u> nagy folyó zöld palotájába." 419.o.	/"Quién dirán, mi niño, lo que tiene el agua con su <u>larga cola</u> por su verde sala." /351.o./
--	---

Egy pillanatig a zöld, a létezés és a szeretet színe veszi át a hatalmat, de ez nem tart sokáig, mert a következő képben a folyáshoz már nem a víz, hanem a vér kapcsolódik. E szakaszt az Anyós szó szerint ismétli, amikor Leonardo - ingerlékenységével és azzal, hogy otthagyja Feleségét - beisméri távoli utjait. A sorok stilisztikai jelentőségén túl így elmélyül a dráma strukturájában játszott szerepének fontossága is.

Anyós: A vér, a csobogó, jobban fut, mint a folyó. 419.o.	/Suegra: La sangre corria más fuerte que el agua. 351.o./
---	--

A paripa eléri az áhitott vizet, de a víz nem csak éltető,

hanem vesztét is okozhatja - a Feleség szájából ez szinte férje tragikus végének látomása /a lüktető élet-vágy így sodorhatja áldozatát a halálba/:

"... a gyilkos folyóvíz
már nyakát keríti.
Fekete paripa
iszol valahára!" 420.o.

"... el rio muerto
sobre la garganta.
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!" 352.o.

A Feleség megemlíti, hogy unokatestvérét /Leonardo volt menyasszonyát/ megkéri, esküvője egy hónap múlva lesz. Az Anyós csipősen megjegyzi, hogy Leonardo ismerheti a lányt, hiszen 3 évig a vőlegénye volt. Igen feszült a hangulat; az Anyós és a Feleség Leonardo ellen van. Mielőtt még bármi történhetne e három szereplő között, Lorca - visszatartva az események lendületét - egy fiatal lányt mutat be, aki beszámol a menyasszony ajándékáról. A harisnya finom, szép mintáját újból virág jelenti, az oldalán "Egy rózsza szirmostul, ágastul." 423.o. /¡Una rosa con las semillas y el tallo! 355.o./ Igen jellemző az Anyós reagálása e lelkes leírásra - egyben képviseli a konvencionális véleményt: "Két szép birtok kerül egybe." 423.o. /"Se van a juntar dos buenos capitales." 355.o./ Leonardo dühbe gurul, szerinte senkinek semmi köze ahhoz, hogy és mint lesz a Menyasszony esküvője. Felesége gyengéd tudakozódását az elhidegüléssel kapcsolatban durván letorkollja és elmegy.

Felébred a kisgyerek, az Anyós és a Feleség ugyanazzal a bölcsődallal nyugtatgatja. Most már érthető a paripa-hasonlat; konkrétan is Leonardohoz kötődik és szimbolikus értelemben is: Leonardo szilaj, életerőtől duzzadó férfi, aki a vágya hajt és azon nem tud urrá lenni.

A harmadik kép a Menyasszony házában játszódik - ez a lánykérés ceremóniája. A Vőlegény igyekszik jó benyomást kelteni, Anyja pontosan ellátja utmutatással és utasítással. Számára igen fontos vagyonuk fitogtatása, mielőtt találkoznak a leendő rokonokkal, megkérdi: "Föltetted az órát?" 426.o. /"¿Traes el reloj?" 357.o./. A "családias" ceremóniát az Öregek teljesen úgy intézik, mintha pusztá üzletről, vásárról lenne szó; a Menyasszony jó ideig jelen sincs.

Apa: Gazdagabb vagy nálam... Csak azt sajnálom, ... hogy a földjeink nem határosak...

Anya: A fiannak van valamije.

Apa: A lányomnak is. /427-428.o./

/Padre: Tú eres más rica que yo ... Lo que siento es que las tierras ... estén separadas ...

Madre: Mi hijo tiene y puede.

Padre: Mi hija también. /358-59.o./

Miután mindenben megegyeztek, beléphet a Menyasszony. Öröme nem tűnik meggyőzőnek a Vőlegény anyja számára, ezért az Apa rendre is utasítja. Az Anya ismerteti vele az alapvető tudni-valókat ezutáni életéről, ő természetesen hiszi és vallja is ezeket az erkölcsi elveket.

Anya: "Tudod, mi a házasság, gyermekem?...

Egy férfi, néhány gyerek, s egy vastag fal közted s a többi ember között." 429.o.

/Madre: "¿Tú sabes lo que es casarse, criatura? ...

Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás." 360.o.

Ez olyan törvénye az életnek, melynek megszegése révén a többiektől csak megvetést és kiközösítést lehet várni; függetlenül attól, milyen okból nem tartja be az ember.

A Vőlegény bucsuzik a Menyasszonytól; láthatjuk, hogy

érzései őszinték, a Menyasszony válaszából nem derül ki egyértelműen: hűvös, vagy csak nyugodt. Az előbbi feltevést látszik igazolni, hogy a Vőlegény nem érdekli, még az ajándékot sem bontja ki, hiába unszolja a Cselédasszony. A Menyasszony hozzáállását ő - aki jól ismerheti - is úgy látja, hogy "Olyan vagy, mintha nem is szívesen mennél férjhez." 430.o. /Parece como si no tuvieras ganas de casarte." 361.o./ A Menyasszony minden ajándéknál jobban szeretné viszont, ha ő is fiu lenne és így beleszólhatna saját életébe, nem lenne úgy kiszolgáltatva a tradícióknak.

A Cselédasszony nemcsak ismeri a Menyasszonyt, de annak titkáról is tud. Láttá, hogy éjjel ablaka alatt volt Leonardo lóháton. Nincs értelme a tagadásnak - a Menyasszony is ismeri, hogy ő volt ott.

Második felvonás

Miután megismerhettük a fő szereplőket és azok egymáshoz való alapviszonyát, az első képben az esküvő napi előkészületeket láthatjuk. A Cselédasszony igyekszik kitenni magát és szebbre akarja fésülni a Menyasszonyt, de az most is hűvösen fogadja, nem érdekli, mi történik aznap; csak az jut eszébe, hogy bármilyen jókedvű és szép is volt az édesanyja, a kietlen tájon és a magányban elsorvadt. A Cselédasszony számára ez az élet természetes útja, "Az volt rá megírva." 432.o. /"El sino." 363.o./, ő ebbe a sorsba belenyugodott és nem is gondol arra, hogy egy nő számára más út is lehetne. Vidáman készül az esküvőre, megpróbálja a Menyasszonyt meggyőzni jövődő élete szépségéről; szokatlanul szép lirai hasonlattal él itt Garcia Lorca.

Cseléda.: A legszebb az lesz, amikor majd fölébreds és
a válladon érzed a leheletét, oly édesen,
mintha fülemüle tollal simogatnának. /432.o./

/Criada: Y lo mejor es cuando te despiertes y los sientas
a lado y que él te roza los hombros con su
aliento, como con una plumilla de ruiseñor.

364.o./

A Menyasszony közönyössége, sőt elutasító reakciója miatt
azonban ez is célt nem érve hal el. Végig boldogtalannak
látszik, csak szűkszavuan válaszol, ha kell, és úgy tesz,
mintha nem is az ő esküvője közeledne. Párbeszédük az elő-
készületek alatt végig különböző szinteken, különböző tónus-
ban folyik.

Miután készen vannak az öltözködéssel, a Cselédasszony
népdalszerű mondókával köszönti a Menyasszonyt. A könnyed,
boldogságot sugárzó versszakok /melyekben szintén van virá-
gokkal alkotott kép/ szinte megfagynak a Menyasszony szótlan
elutasítása miatt.

Cseléda.: Kelj föl, menyasszony,
babérfa ága és virága,
dereka vár ma! 434.o.

/Criada: | Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!

365.o./

De már meg is jött az első vendég - s a Cselédasszony i-
gen megdöbben, mikor látja, hogy az Leonardo. Egyedül jött el-
sőnek, lovon; őt nem érdekli az sem, ha a vágatásba lova be-
lepusztul, egyedül az fontos számára, hogy a Menyasszony kö-
zelébe lehessen. Érti, hogy a lány öröme nem teljes.

Közben a távoli énekszó a násznép közeledtét jelzi. A vidám
menyasszonyhivogató az események közeledtét jelzi, s ezt szol-
gálják az ismétlések is. S ugyanaz a hivogató dal egészen más-

ként hat Leonardo szájából.

"Kelj föl, menyasszony, talpra, /"Despierte la novia,
itt az esküvő napja." /435.o./ la mañana de la boda."
366.o./

/A spanyol eredetiben ugyan van különbség a násznép hivogatója - felkiáltó mondat - és Leonardo rezignált ismétlése - kijelentő mondat - között./ Az, hogy Leonardo szó szerint ismételi, talán azt is magában hordozza, hogy ez számára is jeles nap, valami készül, bár nem egészen tudni, mi lesz az. Az esküvői kellékekkel kapcsolatos érdeklődése is csak arra szolgál, hogy elmondhassa az ő bánatát, azt ami tönkretette életét: annak idején a lány azért nem mehetett hozzá, mert a fiúnak nem volt elég vagyona. A Menyasszony eleinte nem hagyja magát és dühös Leonardora, amiért megzavarja az amugy sem egyértelműen boldog készülődést. Később annyit már elárul, hogy büszkeségből megy férjhez és inkább kiszolgálhatja magát a szokásnak és lemond a teljes boldogságról, mintsem egyedül maradjon lelkiismeretfurdalásával. Leonardo viszont ezt nem tartja elfogadható megoldásnak.

Leon.: ... Rosszabb kárhozat nem sujthat bennünket, mint szóttlanul égni ebben a tűzben ... Azt hiszed, az idő gyógyít, a fal megvéd? Tévedsz, tévedsz. 436.o.

/Leon.: Callar y quernarse es el castigo más grande que nos pomedos echar encima... Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad.. 368.o./

Most már a Menyasszony sem képes tovább játszani a kettős szerepet, reszket, érzelmei keritik hatalmukba - szinte meg-részegül.

Menya.: ... Nem bírom hallgatni a hangod. Mintha illatos, édes pálinkát innék, s álom kerülgetne rózsaszírommal töltött szalmazsákon. Huz a hangod; tudom, hogy örvénybe huz, mégis követem. 437.o.

Novia: ... No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me anastra y sé que me ahogo, pero voy detrás. 368.o.

Ismét hallani a násznép énekét, ami közeledtük bizonyítéka. De megérkezésük azt is jelenti, hogy Leonardo és a Menyasszony kapcsolata nem maradhat a holtponton. A vendégek érkezése, a vidámság betódulása e feszült légkörbe a helyzet érését vonja maga után. A darab most már egyre nyilvánvalóbban két szférában játszódik: fokozódik a násznép hangulata, jókedve, végig versben szólongatják egymást, majd tréfás köszöntőket mondanak. Ez az önfeledt jókedv azonban egyre mélyebb bánatba taszítja a tulajdonképpeni ünnepeltet: a Menyasszonyt. Így azok a versek, amik a boldogságot fejeznék ki szokásos esküvői hangulatban, itt csak kihangsúlyozzák a boldogtalanságot és a Menyasszony lehetetlen helyzetét.

Cseléda. /hejehujázva/:	Criada /Moviendo algazara/:	
Kelj föl zöld ággal,	Que despierte	a
kinyíló szerelem	con el ramo verde	a
ékes bimbájával. 437.o.	del amor florido.	369.o. b

Másodszor a folyó - vagy víz - szimbólum a II.felv. 1 képében tűnik fel a Cselédasszony vidám menyasszony-köszöntőjében. Itt a folyó is az esküvői boldogság hordozója:

"Ami folyó ide fut,	"Que los ríos del mundo
hoz gyöngykoszorút!" 434.o.	lleven tu corona!" /365.o./

A násznép hivatkozásában egyetlen utalás sincs vízre, folyóra - ők a virágokkal alkotott képeket használják. De az utolsó

köszöntő, a Feleség /és eddig is a Cselédasszony fenti sorai kivételével csak ő és az Anyós éltek ezzel a kifejezési eszközzel/ most újból előhossa, bár itt - mivel az nem Leonardora, hanem unokatestvérére, a Menyasszonyra vonatkozik - pozitív értelemben:

"Mint a mező a folyamnak,
örül a fény a hajadnak."

442.o.

"Para que el campo se alegre
con el agua de tu pelo!"

372.o.

A népdal-szerű versek mindig a dráma kulcspontjain fordulnak elő /pl. a bölcsődalok az első felvonásban/. Az egyszerű, folklor elemekben bővelkedő dalok, a sok ismétlés igen megkapóan bizonyítják be, hogy ami szó szerint felejthetetlen napot és a boldogságot fejezi ki, mit is takarhat valójában. Itt minden kedvesség, tréfálkozás visszájára fordul.

Megjelenik a Menyasszony, majd hamarosan megérkezik a Vőlegény is, de fogadtatása nem vidám, csak ennyiből áll:

Menya.: Miért ezt a cipőt huztad föl? 441.o.

Novia: ¿Por qué te pusiste esos zapatos? 372.o.

A prózai kérdés megtöri a násznép által képviselt vigsgot, s egyben érzékelteti, hogy a Menyasszony az esküvőt mint kivülálló éli át.

Leonardo láttán az Anyának balsejtelmei támadnak - az életét befolyásoló és végigkísérő tragédiát egy pillanatban sem képes elfeledni - legfeljebb csak hallgat róla.

Miközben indulni készül a menet a templomba a szertartásra, Leonardo és felesége között - eleinte csekélységnek látszó - nézeteltérés támad. A Feleség férjével együtt akar menni, szekéren. De Leonardo "nem szekérre termett ember", egyedül szeretne odalovagolni. A násznép még mindig a menyasszonyról

szóló énekeket dalol, de ez a kedves kis vers csak a keserűséget ébreszti a Feleségben, hiszen valamikor őt is úgy bucsuztatták a szülői háztól, mint "fényes csillag"-ot, s pár röpke év alatt az öröm bánattá vált.

A második kép azzal indul, hogy a Menyasszony szobájában a Cselédasszony serénykedik, terít, s közben vidáman énekel - láthatóan örül, hogy a lány férjhez megy, hiszen az ő szemében ez a természetes és egyetlen helyes megoldás. Dalában fellelhető Lorca egyik gyakran előforduló és a drámán belül is fontos jelentéssel bíró költői képe: a hold-metafora. Itt még pozitív értelemben szerepel /az üldözés során válik majd árulóvá/:

Cseléda.: ... süssön le a holdvilág,
szórja földre aranyát. /445.o./

/Criada: ... y la luna se adorne
por su blanca baranda. 375.o./

A jókívánságokkal teli dalba azonban - bizonyára nem véletlenül - bekerül néhány sor, mely nem általában az esküvőkre, hanem kimondottan arra az egyre vonatkozik - az ellentét a Cselédasszony egyszerű jóindulatát tükrözi:

Cseléda.: ... keserű vadmandula
mézizüre édesedjék. 445.o.

/Criada: ... y se llenen de miel
las almendras amargas. 375.o./

Az idő megállíthatatlanságát érzékelteti Lorca azzal, hogy a folyó forгатja a malmot - leállni, visszafordulni nem lehet, hiszen /és itt átvált a cselekmény-szférába/ jön a nászmenet.

Cseléda.:

A malom,
hogy forog a patakon,
patak vize hogy siet,
jön már, jön a nászmenet...
Angyalom,
világszépe csillagom,
nézd a vizet, hogy siet,
jön már, jön a nászmenet.

/445.o./

Criada:

Giraba,
giraba la rueda,
y el agua pasata,
porque llega la boda,...
Galana,
galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda.

/375. o./

A refrén-szerű ismétlés még jobban kihangsúlyozza, hogy az idő nem pihen, nem áll meg, hanem sodorja az eseményeket, s azt megerősíti a malom-szimbólum csaknem szó szerinti megismétlése, változás csak az utolsó sorban van.

"... jön már jön a nászmenet,
vizek, habok tündököljenek!"

446.o.

"¡Porque llega tu boda,
deja que relombre el agua!"

376.o.

Az Apa és az Anya azt hiszi, hogy ők érkeztek elsőként a lakodalmas házba, de kiderül, hogy Leonardo és felesége már ott van, s az Anyából előtör az indulat. A név hallatán csak saját tragédiájára gondol, s a bosszu élteti. Emellett már csak egy dolog érdekli: fia házasságából sok gyerek szülessen, s unokák népesítsék be a házat. Ebben teljes az egyetértés az Apával - kell a munkáskéz a földre.

Közeledik a násznép, elől az ifju pár. A fiatal férj lelkes, örül, hogy sokan vesznek részt az esküvőjükön, az ifju feleség még mindig letört és szinte szótlan. Hiába kedveskedik a Vőlegény, süket fülekre talál, amit az egyszavas válaszok érzékeltetnek.

Vőlegény /a Menyasszonyhoz/: Tetszik a mirtusz?

Menyasszony /mereven bámulva/: Tetszik.

Vőlegény: Tiszta viasz. Örökre eláll. Tetőtől talpig beborítottalak volna vele.

Menyasszony: Minek? /448.o./

/Novio /A la Novia/: ¿Te gustó el azahar?

Novia /Mirándole fija/: Sí.

Novio: Es todo de cera. Dura siempre. Me hubiera gustado que llevaras en todo el vestido.

Novia: No hace falta. 378-379.o./

A Menyasszony elmegy a nyoszolyólányokkal, hogy a hajtú-kiszedés szertartásos műveletét elvégezzék. Közben a vendégek szórakoznak, Leonardo felesége a Vőlegénnyel beszélget, többek között arról, hogy a Feleség milyen boldog lenne, ha rendezett körülmények között, anyagi biztonságban élhetnek, de férje csapongó természet és még annyi pénzük sincs, hogy a hegyekben vegyenek olcsón földet. Közben feltűnik neki, hogy Leonardo, a férje nincs sehol, pedig szinte mindenki a színen van. A Menyasszony a Vőlegényt megkéri, hagyja magára, kicsit pihenni akar. A Vőlegény valóban elégedett és boldog: békében, nyugalomban akar élni, nincs szándékában a családi háboruzást folytatni.

Anya: ... Tele a fejem mindenféle dologgal, emberrel, viadallal.

Vőlegény: Amiből már nem lesz viadal. /453.o./

/Madre: ... Que tengo la cabeza llena de casas y de hombres y de luchas.

Novio: Pero luchas que ya no son luchas. 383.o./

Az Anya kioktatja fiát a meghatározott családfő teendőiről - nézetei itt is a hagyományos felfogást tükrözik, szerinte látnia kell a nőnek, ki viseli a kalapot. A párbeszédet töb-

ben megzavarják, mert kezdődne a menyasszonytánc, de nem találják a Menyasszonyt. Átfésülik a házat, s nincs sehol. A keresgélést Leonardo felesége szakítja félbe, s bejelenti, hogy a Menyasszony és Leonardo megszöktek - lóháton, összeülve. E hír az Apa számára felfoghatatlan - az Anya viszont most is határozottan tud irányítani, azonnal az üldözésükre küldi fiát, bár tudja, hogy ez nem veszélytelen vállalkozás. Erősebb mozgatórugó benne a család hírnevének és becsületének megvédése, mint fia életének megóvása.

Anya /a fiához/: Rá! Utánuk!

/A Vőlegény kimegy a vőfélyekkel./

Ne, ne menj. Ezek kezében forog oly gyorsan és pontosan a kés ... De igen! Siess! Megyek én is!

Apa: Nem a lányom lesz. Ő ... hátha kutba ugrott? /454.o./

/Madre /Al HIJO/: ¡Anda! ¡Detrás! /Salen con dos mozos./

No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien ... ¡pero ¡si ¡corre, y yo detrás!

Padre: No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.

/385.o./

Az Apa szemében előnyösebb hír lenne, ha lánya kutba ugrott volna, minthogy esküvőjét otthagyja és saját érzelmeire hallgat.

Az Anya nagy pillanatait éli, szinte tombol. Számára már nem léteznek emberi lények - csak a saját rokonai vannak és csak az ellenség.

Anya: ... Két tábor van itt most már ... Eljött megint a vér nagy pillanatja. Két tábor. Te a tieddel, én az enyéimmal.

Utánuk! Utánuk!

/455.o./

/Madre: ... Aqui hay ya dos bandos... Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mio.

¡Atrás! ¡Atrás!

385.o./

Az Anya most titkon azt reméli, hogy az ő oldala győztesen kerül ki a hajszából, s meg van győződve arról, hogy a harcba bele kell menni, különben folt esne a nevére.

Az üldözésre biztató mondatokban utalás van a mű címének egyik elemére is - eddig a "nász"-részt láthattuk részletesen, szinte kizárólag azzal foglalkozott az író, most már a "vér" is belép. A vér itt a családi öröklöttséggel, a vérbosszuval kapcsolatos. Azért érkezett el "a vér nagy pillanatja", mert most vissza lehetne vágni, meg kell védeni a család becsületét - ez az utolsó alkalom, hiszen az Anyának csak ez az egy fia van már. E leszámolás ára mindenképpen emberélet - vér. Pusztán az a kérdés, melyik oldalról lesz ilyen áldozat.

Véleményünk szerint a darabból jobban következik a cím ilyen értelmezése - vagyis, hogy a vér násza: a természetes érzelmek, az ösztönök násza; s a szerelem felülkerekedésének ára: vér - mint amit Mész Lászlóné vet fel /74. old./; számára a spanyol cím "... szimbolikus jelentést sugall: a vér tartja itt nászát a tikkadt, szomjas földdel, amely időről időre megköveteli a maga áldozatát." Ebből a megállapításból hiányzik a szenvedélyesség, az érzelmek elhatalmasodásának hangsúlyozása, kiemelése, holott azok a dráma eseményeinek mozgatórugói.

A harmadik felvonás az események közvetlen folytatását adja. A felizgatott érzelmeket azonban az első kép elején

Lorca visszafogja, nem az üldözést látjuk közvetlenül, hanem megismertet a menekülés helyszínével, az erdővel. Az erdő rejtelmes és kétféleképpen viszonyulhat az emberhez - akár csak a hold - elrejtethet, de a neszek a csöndben jobban árulkodnak. Az erdei favágók - ők állnak nézeteik tekintetében legközelebb a szerzőhöz - tudják, mi történt az esküvőn. Ők nem ítélik el a fiatalok tettét, számukra elfogadható érv, ha valaki a házasság kérdésében pusztán érzelmeire hallgat. /"... végül erőt vett rajtuk a vér.", 456.o. - "... al fin la sangre pudo más.", 386.o.; ez az idézet is igazolja az itt említett cím-értelmezést./ Az ő értékrendjükben az elítélendő el, ha valaki nem őszintén, nem tisztán cselekszik. De hiába rokonszenvük, ők is tudják, hogy nem törhetnek ki a szerelmesek a gyűrüből, mindenhová eljutnak az üldözők, "Tíz mérföldre köröskörül minden csupa kés meg puska.", 457.o. - "Hay cuchillos y escopetas a diez leguas a la redonda.", 387.o.

A Hold /egy fiatal, fehér arcú favágó/ megjelenése után a favágók, majd a Hold is versben folytatják a társalgást. A második favágó soraiban már összekötik a Menyasszonnyal kapcsolatban említett jázmin a tragikumot sejtető "vér"-rel.

"Jázmin vére lobog benne!" /457.o./

/"¡Llena de jazmines la sangre!" 388.o./

A favágók megpróbálják a lehetetlent és a Holdat arra kérik, ne hagyja cserben a menekülőket.

A Hold fényesen ragyog /s ez itt csak rosszat jelenthet: a fiatal pár nem rejtőzhet el/, s költői képekben fejezi ki a pusztítás szomját. Megszemélyesítéseiben fellelhető a halálra utaló két korábbi elem is: a kés és a vér. Látható,



hogy a hold is a halál oldalán áll.

Hold: ... Hosszu pengét, csillogót
fen a hold a levegőben.
Lesi a kés, hol lehet
belőle véres fájdalom ...
Bár ma éjjel végre vérrel
festődnek képem pirosra..." 458.o.

/Luna: ... La luna deja un cuchillo a
abandonado en el aire, b
que siendo acecho de plomo a
quiere ser dolar de sangre... b
Pues esta noche tendrán c
mis mejillas roja sangre..." 389.o./ b

Ez utóbbi két sor később megismétlődik a Hold monológjával -
s hangsúlyozza a vérszomjat. Menekülésüket minden áron meg-
akarja akadályozni. A szokatlan képzettársítást felmutató
jelzős szerkezet egyik eleme általában pozitív, a másik ne-
gativ értelemben fordul elő. Összekapcsolásuk meghökkentő,
de érzékelteti a Hold kettős természetét.

Hold: Rajta! Meg ne szökjenek!
Csillogásul a lovukra
gyémánt lázat lövelek. 459. o.

/Luna: ¡No! ¡No podrán escaparse!
Yo hare lucir al caballo
una fiebre de diamante. 389.o./

A Hold véstjósoló eltűnése után az elsötétedett színre egy
koldusasszony lép be, sötétzöld rongyokba öltözve. A halál-
nak ő a másik megjelenési formája. A zöld - eddig az élet
színe, igaz, más árnyalatban - most a halál mellé áll. Mo-
nológjában a koldusasszony félelmetes, titokzatos, de egy-
értelműen a halált sejtető képek vannak, melyekben a vér do-
minál: "... némaságba fojt minden ... sikolyt", "... nehéz

tetemek..., melyekből vér csorog..." /459.o./ /"...aspagará ... el desparrado vuelo los gritos... cuerpos pesados con el cuello herido..." 390.o./

Közelednek az üldözők és az üldözöttek is. A Hold és a Koldusasszony egyaránt halált akar látni - e halálszomjat, a pusztítás élvezetét a Hold képszerűen tárja elénk.

Hold: Lassu halál legyen végük, hogy a vérük csöppre csöpp gyönyört adva csörgedezzen tiz halovány ujjam közt.
460.o.

/Luna: Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo."
390.o.

Ezt követően a Hold szavai hallatán tavaszra, megújulásra gondolnánk, de a "csobogó friss özőn" itt éppen nem újjászületést jelent, hanem a halált. A képek szó szerinti jelentése és valódi értelme közötti ellentét még jobban ráébereszt: szörnyű dolgok fognak történni.

Hold: Nézd csak, nézd, hogy ébredszik már a hamufödte völgy, boldog reszketéssel várja a csobogó friss özőnt.
460.o.

/Luna: ¡Mira que mis valles de ceniza despiertan el ansia de esta fuente de chorro estremecido!
390.o.

Megjelennek az üldözők - a Vőlegény most már valóban elszánt és nem ismer lehetetlent. Nemcsak saját sérelme hajtja, hanem egyuttal családjá becsületét akarja megmenteni, a megbecsülést visszanyerni.

Vőlegény: ... Látod ezt a kart? Nemcsak az enyém; bátyámé, apámé, minden holt atyámfiáé... 461.o.

/Novio: ... ¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta... 391.o./

Ő maga is beismeri, hogy embervadászat folyik, s annak sikerére érdekében hajlandó a Halál /a Koldusasszony/ szövetségese is lenni, aki elárulja neki a szökevények útját. Megszólal a két hegedű - a halál újabb képe -, de a favágók próbálják a Halált elriasztani.

A Menyasszony és Leonardo vitatkozva tűnnek fel: a nő egyedül akar tovább menni és azt szeretné, ha a férfi visszamenne és valahogy megmenekülne. Ugy tűnik a nő elhatározása nem egészen szilárd; olykor-olykor meginog, szinte megbánja tettét. A kétségbeesést egy pusztulást sugalló képpel fejezi ki Lorca - amit majd Leonardo is megismétel:

Menyasszony: Mennyi üvegszilánk szurja nyelvem! 463.o.

/Novia: ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! 393.o./

Leonardo tisztábban lát és tudatosabban cselekszik - tudja, hogy tettük visszavonhatatlan és végzetes, és azt is beismeri, hogy a kezdő lépést nem ő tette meg, hanem a nő. A Menyasszony szereti Leonardot, de ehhez a szerelemhez a szégyenérzet is társul /hiszen a hagyomány értelmében megvetéssel sújtják majd a tetteért/.

Leonardo beismeri, hogy megpróbált megszabadulni régi szerelmétől, de ösztönein ő nem tudott urrá lenni - természetes érzelmeinek jelképe, a ló, itt is fölűnik, mint az I. felv.

2. jelenetében.

Leonardo: S lovam, önként, mindenünnen
hozzád vitt, mihelyt fölültem. 464.o.

/Leonardo: Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta. 394.o./

Határt és lehetetlent nem ismerő szenvedélyét teljesen egyéni, de hatásos és nagyon kifejező metaforákkal érzékelteti a szerző.

Leonardo: Ezüst tükkel feketén
forgott szivemben a vér, ...
És a bűn mégsem enyém,
a föld a bűnös, az illat,
az, amely most is felémtör,
kebleidből, fürtjeidből... 465.o.

/Leonardo: Con alfileres de plata a
mi sangre se puso negra, ... a
Que yo no tengo la culpa, a
que la culpa es de la tierra a
y de ese olor que te sale b
de los pechos y las tranzas. 394.o./ c

Leonardo soraiban ugyan valóban előfordul a "föld" érzelmeinek leírása során, de itt a föld inkább az élet forrásaként, a természet megtestesítőjeként, s nem a paraszt-gazdaság alapjaként szerepel /tehát e sorokból sem indokolt azt a következtetést levonni, hogy a vér és a föld nászáról van szó a darabban/.

Leonardo természetesen nem hajlandó egyedül menekülni, hogy esetleg saját életét megmentse. Érti, hogy a hajnal, a pirkadat számukra végzetes lesz. A kedves, vidám hajnali kép után meghökkentő megszemélyesítése ezt fejezi ki. Mivel ugyanis elvesztek /legalábbis biztos, hogy együtt nem maradhatnak/, utolsó percüket boldoggá akarja tenni.

Leonardo: Ébredő kismadarak
verődnek az ág között.
Halódik az éjszaka
már a kövek élein.
Menjünk, a bokrok mögött
hadd szeresselek örökre.
Bánom is már a világ
mérget, amit szór reánk. 465.o.

/Leonardo: Pájaros de la mañana a
por los árboles se quirebran. b
La noche se está muriendo c
en el filo de la piedra. d
Vamos al rincón oscuro, c
donde yo siempre te quiera, d
que no me importa la gente, e
ni el veneno que nos echa. d
395.o./

A Menyasszony biztosítja Leonardot szerelméről, de az is kiderül, hogy tettét szégyenli, nem vállalja tudatosan, még nincs benne elég dac. A szökést csak érzelmei diktálták és nem értelme. Néha úgy tűnik, ha újból dönthetne, nem lenne ereje megszökni.

Menyasszony: Hurcolj piacról piacra,
hajadonok szégyenét... 466.o.

/Novia: Llévame de feria en feria,
dolor de mujer honrada ... 396.o./

Leonardo viszont szilárdan vallja együvé tartozásukat, a közös "bűn" még jobban összekapcsolja őket. De soraiból az is kitűnik, hogy az igazi abroncs: a halál /a holdfény!/:

Leonardo: Összeszögezi a holdfény
csipődet s derekamat. 467.o.

/Leonardo: Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas. 396.o./

Mint a szimbólumból is látható, Garcia Lorca ábrázolásában nagy szerepe van az érzelmek bemutatása mellett a finom erotikának, a testi szerelemre, a termékenységre utalásnak. Már hallani az üldözők lépteit. A Menyasszony még mindig úgy gondolja, hogy csak ő szolgál rá a büntetésre, büntudatát szavakkal is kifejezi:

Menyasszony: Mentsd magad!

En megérdemlem, hogy itten
így pusztuljak...

Sirasson majd a falomb,
rossz asszonyt, szüz hajadont. 467.o.

/Novia: ¡Huye!

Es justo que yo aquí muera ...

Y que me lloren las hojas,

mujer perdida y doncella. 396.o./

Leonardo természetesen nem hajlandó egyedül menekülni, mindketten megfogadják, hogy csak a halál választhatja el őket. A tragédiát G.Lorca nem mutatja be a színpadon, csak sajátos eszközeivel érzékelteti. A hegedűszó közben két fültépő sikoltás, majd a hegedűszó elnémul s megjelenik a Koldusasszony. A szin végén nem tudni, ki halt meg a végzetes találkozó során; titokzatos a kép befejezése.

Az utolsó kép színe egy igen egyszerű, hófehér szoba, két fiatal lány fonalat gombolyít. Lorca itt kézzelfoghatóan utal az élet fonalának klasszikus asszociációjára - amint azt Mész Lászlóné is megemlíti,¹ de ez a képzettársítás is szorosan kötődik a darabhoz, az előző cselekményhez és szimbólumrendszerhez. Gombolyítás közben a lányok verses "munkadalokat" mondogatnak. Itt felbukkannak a már korábban is előfordult képek, hasonlatok /jázminvirág, gyémánt, mirtusz/, megismétlésük nem magában való, hanem az új kontextusban továbbviszi a darabot és sejteti a szörnyű eseményeket.

Első lány: Fonalam, fonalam,
mit szőjnek belőled?

¹ i.m. 94.o.

Második lány: Jázmínvirág ruhát,
gyémántos levelet.
Hajnalra születést,
estére meghalást...

Második lány: Fonalam, fonalam,
mit dalolsz énnekem.

Első lány: Viaszpiros seben
szomorú mirtuszok ... /468-469.o./

/Muchacha 1^a: Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?

Muchacha: Jazmin de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
Morir a las diez...

Muchacha 2^a: Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?

Muchacha 1^a: Heridas de cera,
dolar de arrayán... 397-398.o./

Az utolsó két idézett sor már világosan utal a nász képei mellett a halálra is /viaszpiros seb/, ezután még pontosabban kirajzolódik a szomorú vég - előbb csak a fonál-szimbólum segítségével, majd konkrétan is.

Kislány: A fonál elakadt,
csomós lett, elszakadt ...

Második lány: Fonalam, fonalam
mit susogsz énnekem?

Első lány: Szótalan szerető
veres-szín vőlegény,
hőfehér lepedő,
ő hever közepén ... 469-470.o.

/Niña: El hilo tropieza
con el pedernal ...

Muchacha 2^a: Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?

Muchacha 1^a: Amante sin habla.
Novio carmesí.
Por la orilla muda
tendidos los vi. 398.o./

Lorca érzékletesen mutatja be itt a halált a fehér és veres színek ellentétével. A hófehér lepedő a szemfedő-asz-szociáció mellett utal a nászágyszta fehér lepedőjére is.

A lányok előjátéka után belép Leonardo felesége és anyósa. A feleség tele aggodalommal, nem tudja, mitévő legyen, hogyan folytassa életét. Anyja fagyos, mit sem törődik lánya érzelmeivel - ráparancsol, hogy férjét felejtse el, magába zártan élje végig életét. Koldusasszony hozza hírül, hogy hamarosan megérkeznek a tetemekkel. A két fiatal férfi halálát költőien írja le, hasonlatai megkapóak és kifejezőek; a virág szimbólum itt, ebben az értelemben is előfordul.

Koldusasszony: Szemük leszaggatott virág, foguk
két maroknyi csillogó zuzmara.

472.o.

/Mendiga: Flaros rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida. 400.o./

A patak, ami az előzőekben az élet folytonosságát is jelképezte, a halállal kapcsolatban is felbukkan, amint a kislány elsiratja a fiatalokat.

Kislány: Száll aranyvirágra, száll.
Hozzák őket patak mentén haza már.
Ennek arcán is halál,
annak arcán is halál.
Elsiratni ezt is azt is, micsoda madár
száll aranyvirágra, száll!

473.o.

/Nina: Sobre la flor del oro
traen a los novios del arroyo.
Morenito el uno,
morenito el otro.
¿Qué ruiseñor de sombra vuela y gime
sobre la flor del oro! 401.o./

A virág-szimbólumot az Anya folytatja a próza-részben:

Anyá: ... Az én fiam már csak egy nyaláb száraz virág.
473.o.

/Madre: ... mi hijo es ya un brazaldo de flores secas.
401.o./

A jelző pontosan leírja az élettelenséget; majd az Anya fáj-
dalmát szokatlan, de igen szuggesztív szóösszetételekkel ér-
zékelte. A halott hidegségét kétszer is hangsúlyozza, s a
"jégvirág" jelző a "kamélia" előtt nemcsak váratlan, hanem
arra is rávilágít: a virág nem pusztán örömteli alkalmakra
használatos, hanem a gyász kifejezőjeként a temetőbe is.

Anyá: ... Álmomban hideg elefántcsont-galambot csinállok,
azzal hordatok jégvirág kaméliát a temetőbe.
473.o.

/Madre: ... Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil
que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto.
401.o./

A gyász legközelebből az Anyát, Leonardo feleségét és a
Menyasszont érintette. Az előző kettő megjelenése után színre
lép a Menyasszony is. Az Anya vad dühvel fogadja a fiatal
nőt, úgy véli, ő nem tartozhat a gyászolók közé, hiszen fia
miatta halt meg. A Menyasszonynak lelkiismeretfurdalása van,
indokoltnak tartja az Anya gyűlöletét, s jöttének célja,
hogy "... végezzen velem, hogy vigyenek engem is oda, ahova
azt a másik kettőt." 474.o. /"... he venido para que me mate

y que me lleven con ellos." 402.o./ Életének ezután már nincs értelme, de még így is fontosnak tartja tisztázni, hogy a tisztességén nincs folt. Tisztaságát többször is hangsúlyozza, majd lírai hangvétellő - prózában írt - vallomással magyarázza tettét.

E sorokból kiderül, hogy leendő férje iránt is voltak érzelmei, ő jelentette számára az élet egyenes, bonyodalom és rög nélküli útját. De Leonardo hevessége ellenállhatatlan volt, szenvedélyessége őt is elragadta és a vonzalomtól szinte megbénult. Itt, úgy találjuk, ismét a cím már előzőekben részletezett értelmezésére találhatunk újabb bizonyítékot. Az ellentét /láng - hideg víz/ majd a vízzel kapcsolatos szimbólumrendszer továbbfolytatása hűen tükrözi az érzelmi állapotot s a két férfi között levő különbséget.

Menyasszony: Az, hogy elmentem a másikkal, igen elmentem.

/Gyötrődve./ Te is elmentél volna vele. Lánggal égett a belső részem, csupa seb voltam kívül-belül, és a te fiad volt nekem a hideg víz, tőle vártam az üdvösséget, gyereket, talajt, amin megállhatok; a másik sötét folyóvíz volt, az ágak alatt rohanó, a magában mormoló és daloló, a nádasai zizegését üzenő. Én a te fiaddal futottam, aki olyan friss-hűvös volt, mint egy kisgyerek, de a másik árasztotta rám csak százával a madarait, s azok utamat zárták, lábamat bénították, zuzmarát vertek sebeimbe, azokba, melyeket szegény megbélyegzett asszony, szegény lángmarta leány viseltem. Nem akartam, értsd meg, nem akartam, értsd meg, nem akartam! A fiad volt az üdvösségem, nem csaltam meg, csak elkapott a másiknak a karja, ahogy a tenger hulláma elkap, ahogy az öszvér feje fölthasít valakit, és elkapott volna mindig, mindig ...

474-475.o.

Novia: ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! /Con angustia./ Tú también te hubieras ido, Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que aceraba a mi el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un ninito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no yuería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre ...

/402-403.o./

Ez a szakasz ábrázolja legérthetőbben a Menyasszony jellemét is. Látható, hogy belső vívódásokkal teli; két malomkő között őrlődik: egyrészt a "tisztességes", esemény- és érzelem nélküli életet ígérő vőlegény iránti kötelező hűség, másrészt a heves, lendületes és merész férfi iránti ki nem alvó szerelme gyötri. Meglepő és hirtelen döntése - vagyis, hogy ő kezdeményezte a szökésüket - nem előre kitervelt, tudatos tett volt, de kifejezésre juttatta, hogy időnként a nőn is urrá lehetnek érzelmei. A következmények láttán azonban meghátrál és bánja amit tett. Az Anyától azt kéri, álljon rajta bosszút fiáért, de még most is hangoztatja tisztaságát. Az Anyának azonban nem vigasz, ha a lány is meghal.

Anyá: Mit nyerek én a te tisztességeddel? Mit nyerek az-
zal, ha meghalsz? 475.o.

/Madre: Pero ¿qué me importa a mí tu homadez? ¿Qué me
importa tu muerte? 403.o./

Bosszuját jobban kiteljesítheti, ha a Menyasszony is élete
végéig gyászra van kárhoztatva. Nem fogadja el a Menyasz-
szony együttérzését a gyászban, hiszen méltatlan arra, hogy
az ő fiát gyászolja, akit megszégyenített az esküvőn.

A Feleség és az Anya elsiratja halottait. A Feleség
lirai sorokkal jellemzi férjét, s egyben utal a szerelem, az
életvidámság és a halál ellentétére is:

Feleség: Szép volt, ó, be szép, lovon,
most fagyos hó-halom. 476.o.

/Mujer: Era hermoso jinete,
y ahora montán de nieve. 404.o./

A halál erejét a Menyasszony hangsúlyozza ki:

"Aj, micsoda négy legény
hozza a halált a vállán." 476.o.

/Novia: ¡Ay, qué cuatro muchachos
llegan con hombros cansados! 404.o./

Az Anya és a Menyasszony keserűségét és fájdalmát a darabot
végigkísérő kés-szimbólum újbóli felhasználásával fejezi ki,
mely tulajdonképpen a dráma keretét is képezi. Különösen
szép az Anya és a dráma utolsó sorait is jelentő metafora,
mely amellet, hogy a halál körülményeire utal, a halál fi-
ziológiai leírását is adja:

Anya: Szomszédasszonyok: egy késsel,
egy kicsi késsel,
két és három óra közt, mint megiratott, egy éjjel
két szerelemre való férfi meggyilkolta egymást.
Egy kicsi késsel,
oly kicsikével,
épp csak elfér a marokban,

mégis oly gyorsan besurran,
szalad a meghökkent husban
és leli meg azt a helyet,
ahol hallgat
bozótjában és remeg
sötét gyökere a jajnak. 477.o.

/Madre: Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raiz del grito. 405.o./

A Menyasszony folytatja a képzettársítást és hozzáveszi még
a folyószimbólumot is; a fosztóképző itt is sejteti, hogy a
folyó az életet jelentette.

Menyasszony: Egy kicsi késsel,
oly kicsikével,
épp csak elfér a marokban
mint egy hal, egy pikkelytelen és folyótlan,
két és három óra közt, mint megiratott, egy
éjjel,
egy ilyen kicsi késtől
két derék férfi mostan
szederjes szájjal fekszik holtan. 477.o.

/Novia: Y esto es un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que un día señalado, entre las dos y las tres,

con este cuchillo
su queden dos hombres duros
con los labios amarillos.

405.o./

A darab végén az Anya sorai maradandóvá teszik a tragikus hangvételt és a nő fájdalmát az értelmetlen pusztítás miatt.

Nyelvezet - stílus

A dráma elemzése során idézett sorok hűen tükrözik Lorca tudatos törekvését egy szépen hangzó és költői eszközökben gazdag nyelvezetre. A darabot átszövő vagy csak helyenként előforduló metaforák és szimbólumok mellett számos példát láthattunk a szokatlan szókapcsolásokra /meghökken, hus, gyémánt láz, stb./, az érzelmi állapotok pontos leírásához többször használt ismétlést /pl. a dalbetétek "refrénjei" - bár olykor árnyalatnyi módosulás van -; a Menyasszony bűnbánó magyarázata során: mindig, mindig, mindig, 403.o./.

A verses dalbetétekben rimek is találhatók, bár nem általánosan /pl. a Menyasszony-köszöntő során, 369.o.; a Hold is rimes versben beszél, 389.o./. Azonban a rimek alkalmazása, valamint a verssorok ritmikája eltér az általunk megszokottól. Fontosabbnak tűnik az a hangzásbeli különbség, ami egyes - a népdalok egyszerűségéig stilizált versszakok puha, lágy hangzása /pl. bölcsődalok, fonalas versek/ és más versszakok kemény határozottsága között van /utóbbira pl. a Hold monológja, 389.o./.

A versszakok között nemcsak olyanok vannak, melyek hangzása zenei, hanem többször énekelve adják elő a sorokat /pl. a bölcsődalok az I. felv.-ből, 419-421.o.; a Cselédasszony "hejehujázva" köszönti a Menyasszonyt a II. felv. elején, majd

a násznép éneke hangzik, 437-440.o./. Tehát a zeneiségnek és a zenének gyakori megnyilvánulásával találkozhatunk, s ez nemcsak hangzásbeli, hanem strukturális jelentőséggel is bírt a darabban. A zene igen alkalmas kifejezőeszközököt kínál, teljesebbé teszi a képet, szuggesztívebbé egyes jeleneteket. Pl. a bölcsődal finom nyugalma és a tulfeszített helyzet ellentéte így meggyőzőbb; kiemeli az ellentétet a Menyasszony esküvő előtti boldogtalansága és a szokásos esküvői hangulat között a násznép dalos menete.

A fenti eszközök általában hozzátartoznak a költői drámák "kelléktárához", hiszen részük van abban, hogy a nyelvezet valóban "költői" legyen. Garcia Lorca azonban nem pusztán ezekkel a "külsődleges" jegyekkel kapcsolódott a XIX.sz. második felében újából megerősödő költői dráma irányzatához, hanem témaválasztásával is.

Garcia Lorca drámáiban több van, mint a szimbolista elődökében, bár közös jellemzőjük a balladai jellegű téma és hangvétel. Ő már nem elégszik meg azzal, hogy darabjai csak líraiak legyenek, valamint azzal, hogy felhasználja a zenét, pszichológiai és festői elemeket /pl. az egyes jeleneteknél a szoba színének fontos szerepe van/, hanem drámájában valódi konfliktusokkal teli jelenetek vannak. A nyelvi gazdagság nem öncél, hanem a drámai fejlődés hordozója.

A költői dráma jellemzőinek együttes megléte - és arányos felhasználása - eredményezi azt, hogy a mű napjainkban sem hat elévültnek a színpadon. Garcia Lorca kimunkált egy olyan módszert, mely hozzásegítette, hogy - önismétlés nélkül - tragédiáiban^{x/} egyéni és jellegzetes típusu művekkel x/ /A Yermában, a Várnászban és a Bernarda Alba házában/

jelentkezzék. Ezek egyaránt a költői drámák körébe sorolhatók, s annak egy sajátos típusát képviselik, egyenlő erővel: a folklorista költői drámaét.

3. Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör - A moralista-filozofikus költői dráma típusa

A II. világháború befejezésekor még amerikai emigrációban élő Brecht írta a Krétakört /1944-45/. Ehhez a műhöz nem írt alcimet, nem határozta meg előre pontosan, műveinek mely csoportjába tartozik - ez csak a tartalom és a mondanivaló vizsgálata során derül ki.

A dráma hat, epizódyszerű részből áll, mindegyiknek önálló, és a tartalmat hűen kifejező alcíme van.

Az első rész: "Vita a völgyért", egy, a háború során szétlőtt kaukázusi falu romjai között játszódik - amolyan prologus ez, mely felveti a problémát: - vagyis, hogy a háború befejezése után ki lehet méltóbb gazdája a völgynek - eredeti lakói, akik kecskéket legeltettek itt, vagy a szomszédos kolhoz tagjai, akik a terület eredményesebb kihasználására már terveket készítettek. A döntés megkönnyítésére a két vélemény képviselőinek az Énekes és a színjátszócsoporthoz egy történetet mesél el, ill. mutat be.

A másodiktól a hatodik részig tehát "színház a színházban" játszódik le. A völgyért vetélkedő parasztokkal már nem is találkozunk többé, az eredeti problémára csak az utolsó sorokban utalnak a történet mesélői. A bemutatott mese Gruziában játszódik, pontosan meg nem határozott korban. Egy szolgálólányról és a kormányzó kis gyermekéről szól. Általános a politikai bizonytalanság és zűrzavar; egy lázadás során a kormányzót kivégzik, a kormányzónénak csak percei vannak a

menekülésre. Ezalatt ő - ruháit válogatva - megfélekedzik gyermekéről, aki a szolgálólány, Gruse, kezében marad. A lány megmenti a gyermeket, magával viszi az üldözők elől a hegyeken át, nélkülözések közepette, míg viszonylag nyugodt körülmények között élhetnek. Rejtekhelyükről csak a bíróság idézésére kerülnek elő, ugyanis a politikai libikókán újból a régi kormányzó pártja van fenn és a vér szerinti anya követeli gyermekét. A kérdésben Acdak, a bot-csinálta bíró tesz igazságot a krétakör-próbával.

1. Vita a völgyért

A kaukázusi falu romjai közt összegyűltek három csoportba oszthatók: a völgy eredeti tulajdonosai, a kecsketenyésztő kolhoz küldöttei; a szomszédos gyümölcstermelő kolhoz képviselői és az Állami Ujjáépítési Bizottság fővárosi szakértője. Mindkét kolhoz tagjai maguknak akarják a legelővel borított völgyet - a kecsketenyésztők a tulajdon, a tradíció jogán, a gyümölcstermesztők pedig tovább szeretnék fejleszteni. A szakértő megérti az idős paraszt ragaszkodását régi földjükhöz - felveti a darab egyik fő témáját: a hazához való ragaszkodás gondolatát.

A szakértő: ... miért szeretjük szülőföldünket? Izesebb ott a kenyér, magasabb a mennybolt, illatosabb a levegő ... /739.o./¹

/Der Delegierte: ... Genossen, warum liebt man die Heimat?
Deswegen: Das Brot schmeckt da besser, der Himmel ist höher, die Luft ist da würziger ... 9.old./

¹ A magyar nyelvű idézetek a darabból a köv. kötetből valók: Bertolt Brecht színművei, Magyar Helikon 1964.
A német nyelvű idézetek forrása: Brecht Versuche 31. Der kaukasische Kreidekreis. Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise. Buckower Elegien. 13. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1964.

De később - a politikai gazdaságtan terminusait is felhasználva - rávilágít, hogy a döntés attól függ, milyen terveik vannak a völgy további fejlesztését illetően. A gyümölcsstermesztők a nehéz háborús évek alatt is terveket készítettek, hogyan lehetne még termékenyebbé tenni a területet. A tervek fokozatosan meggyőzik a kecsketenyésztőket az átalakítás hasznosságáról, ők pedig új területükön állami segílyt kapnak egy méntelep létesítéséhez. Az egyezséget egy szindarab előadásával ünneplik meg; a szereplők: Arkadi Cseidze, az énekes; zeneszerek és "csaknem az egész kolhoz közreműködik" /742.old./ Az Énekes révén megtudjuk a kolhoztagoknak bemutatandó darab műfaját is:

Énekes: ... egy dalos szindarabot adunk elő ... Egy nagyon régi mondát. "A krétakör" a címe és a kínaiaktól származik... Reméljük, úgy érzitek majd, hogy a régi költő szava a szovjet traktorok árnyékában is szépen hangzik ... /742-743.o./

/Der Sänger: Diesmal ist es ein Stück mit Gesängen ... Eine sehr alte. Sie heisst "Der Kreidekreis" und stammt aus dem Chinesischen ... Wir hoffen, ihr werdet finden, dass die Stimme des alten Dichters auch im Schatten der Sowjet-traktoren klingt. 12.o./

Az Énekes itt nemcsak a történet eredetével ismerteti meg, hanem rávilágít, hogy azt példázatnak szánják a nézők számára.

Brecht már ebben az első részben néhány igen fontos kérdést érint:

I. felveti a darab létrehozását általában indokló problémát: ki érdekesebb egy adott dologra: aki régebben él, foglalkozik vele, vagy aki jobban, értelmesebben képes élni vele. Egyut-

tal elgondolkoztat a hazaszeretet igazi jelentéséről és értelméről.

II. Megtudjuk a következő öt részben bemutatásra kerülő történet eredetét és jellegét: régi történetet mesélnek el a mindenkori néző elgondolkoztatására, mondván: "... az ódon és az új bölcsesség nagyszerűen elegyedik" /743.o./.

III. Brecht itt is megemlíti egyik ismert és híres tételét, mely bizonyítéka hétköznapi materializmusának; annak, hogy az ő darabjaiban a szereplők testi és fizikai élete sincs elhanyagolva.¹

Énekes: Nos, remélem, mindnyájan enni kapunk még, mielőtt megkezdődik az előadás. Az ugyanis jót tesz a művészetnek. /743.old./²

/Der Sänger: "Nun, ich hoffe, wir alle bekommen erst zu essen, bevor der Vortrag beginnt. Das hilft nämlich." /12. old./

2. Az előkelő gyermek

Míg az első részben - a színhellyel és a témával összhangban - prózában folynak a párbeszéddek, a második rész nyitóképében az Énekes rimnélküli verse mutatja be a tanmese színhelyét és szereplőit. A "régmúltban" játszódó részekben gyakran előfordul, hogy az énekes verses formában beszámol egy eseménysorról és ezt követően ugyanazt az eseménysort adják elő a szereplők - az Énekes tehát így megszakítja az események lendületét s ezzel minduntalan figyelmeztet arra,

¹ Ezt hangsúlyozza Brechtől szóló rövid általános jellemzésében Ronald Gaskell is a Krétakör elemzése során. 139.old.

² Ugyanezt a gondolatot idézi - bár nem ebben a szó szerinti megfogalmazásban - Ernst Schumacher "He Will Remain" c. visszaemlékezésében: "First a full belly, and then come morals" - in: Brecht as They Knew Him. 228.old. Brechtnek ez a mondása a régi latin közmondást juttatja eszünkbe: "Primum vivere, deinde philosophare".

hogy előttünk "csak" egy mese játszódik le.¹ Ahogy Ronald Gaskell is mondja: "Az Énekes/Mesemondó és a zenészek kis kórusának eszköze a cselekményt kezdettől elbeszélő módba helyezi ... s úgy kapcsolja össze az epizódokat, hogy a kapcsolatok láthatóak. Ezzel lehetővé teszi, hogy a Kórus irányítsa figyelmünket, ... rokonszenvűnket, és hogy az Énekes magyarázza az okokat."²

Gruzia háborús időket él, s a Kormányzót kérvényezők serege várja amint az templomba indul husvéti misére. De nemcsak a megszorultak gyűlnek össze, hanem az előkelőségek is, hiszen most láthatják először az örököszt, a Kormányzó csöpp fiát, akit két orvos kíséretében, diszes babakocsiban tolnak végig a kíváncsi tömeg előtt. A herceg /kifejező jelzót talált rá Brecht: hájas/ nyájasan köszönti a kormányzói párt és a csecsemőt. Az ünnepnapra való tekintettel a Kormányzó nem hajlandó meghallgatni a futárt a katonai helyzet kedvetlen alakulásáról. Sokkal nagyobb riadalmat okoz, hogy a gyermek elköhintette magát. A Kormányzóné emiatt felháborodik, a két orvos egymást hibáztatja.

Közbelép az Énekes, békés életképet mesél el, a délelőtti csendben csak egy katona és egy konyhalány: Gruse vidám feleselése hallható. A hájas herceg lopva elhagyta a szer-

¹ Ezt az eljárásmódot Brecht tudatosan alkalmazta és elméleti írásaiban részletesen leírta és indokolta is. Az elidegenítés egyik eszköze ez, "Harmadik személyű rendezői utasítások együttmondása a szöveggel... Elidegenítővé válik továbbá azáltal is a játékmód, hogy mire sor kerül valójában a játékra, addigra már egyszer szóban leírták... A múlt időbe való áttétel olyan álláspontra helyezi a beszélőt, ahonnan a mondata visszatekint. Ezzel szintén elidegenül a mondat..." Szính. tan. 161-2. old.

² Gaskell, 141.o.

tartást és jelt ad a katonáknak. A Kormányzó nem akarja az e-
béd nyugalmát államügyekkel megzavarni; a katonai küldönc he-
lyett a palota újjáépítési terveit kidolgozó mestereket fo-
gadja. De máris hallatszik a palotaőrség lázadásának lármá-
ja s a sikolyok. Az építőmesterek még időben lelépnek.

A Kormányzó tragikus végét nem látjuk, csak az Énekes
emliti meg; a fekete humort árasztó sorok /1/ hallatán a né-
ző nem rendül meg, s ez a személyes tragédia nem tűnik je-
lentősnek. Sokkal fontosabb üzenetet hordoznak az Énekes ál-
talános megállapításokat, gondolatokat hordozó sorai /2/:

Az Énekes: Ó, nagyok vaksága! Örökkévalóként vonulnak

... az erőszak

Rendjében bizva, mely soká kitartott.

De mi soká tartott, még nem tart örökké.

Ó, idők változása! Te, reménysége a népnek!

⋮

Örökre ég veled, nagyur!...

Építőmester nem kell neked már, elég egy
asztalos.

Nem költözzöl új palotába, csak egy kicsiny
verembe

Még egyszer nézz körül, te vak!

⋮

Egy nagyur háza ha összeroskad

Agyonút sok kicsinyt is.

Kik nem részesültek uruk javából,

Bajából gyakran részesülnek. A szekér

Ha zuhan, a csapzott igásbarmokat is

A mélybe rántja.

/750-51./

/Der Sänger: O Blindheit der Grossen! Sie wandeln wie Ewige
Gross auf gebeugten Nacken,

... vertrauend

Der Gewalt, die so lang schon gedauert hat.

Aber lang ist nicht ewig.

O Wechsel der Zeiten! Du Hoffnung des Volks!

⋮

Auf immer, grosser Herr!...

Du brauchst keine Baumeister mehr, es genügt
ein Schreiner.

Du ziehst in keinen neuen Palast mehr, sondern
in ein kleines Erdloch.

Sie dich noch einmal um, Blinder!

⋮

Wenn das Haus eines Grossen zusammenbricht
Werden viele Kleine erschlagen.

Die das Glück der Mächtigen nicht teilten
Teilen oft ihr Unglück. Der stürzende Wagen
Reisst die schwitzenden Zugtiere
Mit in den Abgrund.

19-20.old./

Ez a rövid szakasz is bizonyítja Brecht költői eszköztárá-
nak gazdagságát. Visszatérő metafora a "vakság"; ennek el-
vontságát a kezdő felkiáltás érzékelteti, s később ezt már
csak megismétli, s egyben hangsúlyozza is /ó, nagyok vaksá-
ga! ... Nézz körül, te vak!/. Ellentétekkel mutat rá a vál-
tozások nagyságára és kihatásaira: soká ... nem örökké, /ezt
nyomatékosítja az elkészítés: örökre ég veled.../; építőmes-
ter /kifejezi, hogy főuri igények teljesítésére hivatott e-
gyénről van szó/ - asztalos /közönséges mesterember/; új
palota - kicsiny verem. A kiszolgáltatottak sorsának alaku-
lását két szimbólum és egy ellentét ábrázolja: az összedülő
ház és a zuhanó szekér képe, valamint az urak javai és a
sorscsapások ellentéte.

Ezután láthatjuk, hogy kapkod mindenki - bár teljes a
bizonytalanság a lázadás valódiságát és természetét illető-
en, igyekeznek biztonságosabb helyre menekülni. Az orvosok

is csak azon vesznek össze, kinek kellene az ájult kormányzónét életre kelteni, hisz mindketten mielőbb ott akarják hagyni a "pestises házat". A nagy sürgés-forgás közepette - ami lényegében nem az ő ügyük, nem rájuk tartozik - Gruse és Szimon, a katona saját és egyuttal egymás jövőjéről beszélnek. Két ellentétes szituáció játszódik le egyidőben: a külső, általános bizonytalanság, kapkodás, valamint Szimon lánykérése és az "eljegyzés". Közben megtudhatunk néhány dolgot Gruse gondolkodásmódjáról, mely egyszerű, de józan és látszik, mennyire ragaszkodik az élethez /hiszen neki csak ez van/:

Szimon: Az asszonysághoz semmi közöm, de parancsot kaptam, tehát megyek.

Gruse: Akkor hát a vitéz ur egy tökfej, mert semmiért, a nagy fekete semmiért vásárra viszi a bőrét.

/753. o./

/Simon: Die Frau geht mich nichts an, aber ich bin abkommandiert, und so reite ich.

Grusche: So ist der Herr Soldat ein dickköpfiger Mensch, weil er sich für nichts und wieder nichts in Gefahr begibt.

21. o./

De azért Gruse megvárja, s a bucsu fájdalmát és a lány hüségét lírai hasonlatokkal fejezi ki az egyszerű lány verse. Igéretét ismétlésekkel teszi meggyőzőbbé.

Gruse: Szimon Csacsava, várok majd reád.

⋮

Én várok majd reád, míg zöld lombos a szilfa

És várok majd reád, ha kopár lesz a szilfa

Én várok, míg a legutolsó harcos visszatér

S várok tovább is.

/753.o./

/Grusche: Simon Chachava, ich werde auf dich warten.

...

Ich werde warten auf dich unter der grünen Ulme

Ich werde warten auf dich unter der Kahlen Ulme

Ich werde warten, bis der Letzte zurückgekehrt
ist

Und danach.

22.o./

A vers nyelvezete, kifejezései egyszerűek, a természetből vett hasonlat a népdalokra emlékeztet /ott is igen gyakori az idő múlásának kifejezése az egyes évszakokban jellemző biológiai folyamatokkal/.

Eközben folytatódnak a menekülés előkészületei - az idő sürget, a Kormányzóné viszont kicsinyesen ragaszkodik személyes tárgyaihoz, ruháihoz, pedig nincs sok hely a kocsin. Időnként eszébe jut a gyermek is, de a ruhák sokkal fontosabbak számára. Végül semmit sem vihet magával, az életét is alig tudja megmenteni. A gyermek egy dajka kezében marad, aki gyorsan megszabadul tőle és Gruse kezébe nyomja. Gruse azt hiszi, jönnek majd a kis Micheillért. Közben elterjed a hír, hogy a Kormányzót kivégezték, de csak cselédjei siratják meg. Ez jó példa az énekes éles meglátására, hogy a cselédeknek kijut uruk bajából. A Kormányzóné érzelmvilágáról hű képet alkothatunk az egyik komorna és Gruse párbeszédéből:

Harmadik komorna: Nina jobban a szívére veszi a dolgot, mint maga a Kormányzóné. Ezek még a halottjait is mással sirattatják el...

A gyerek! Mit kezdesz vele?

Gruse: Itt maradt.

Harmadik komorna: Itt hagyta az anyja a földön? Miheilt, akit a szélről is óvni kellett.

/759.old./

/Eine Junge Frau: Nina minnt es sich mehr zu Herzen als
die Frau. Sogar das Beweinen müssen sie
von anderen machen lassen! ...
Das Kind! Was machst du damit?

Grusche: Es ist zurückgeblieben.

Die Junge Frau: Sie hat es liegen lassen? Michel, der
in keine Zugluft kommen durfte! 26.o./

Itt bukkan fel az a sor, mely a tanmese igazságszolgáltatásá-
nál döntő bizonyítékot jelent: a gyermeket az anyja cserben
hagyta.

A cselédek rájönnek, hogy a lázadók keresni fogják a
gyermeket és azt tanácsolják Grusénak, saját érdekében sza-
baduljon meg tőle. De a lánynak nincs szive sorsára hagyni
egy csecsemőt, hiszen "emberformája van" /759.o./ Már köze-
lednek a katonák, de Gruse még összeszed néhány ruhadarabot,
nehogy a kisgyerek fázzon, majd elmenekülnek. A hájas her-
ceg - aki oly nyájasan üdvözölte pár órával korábban a kor-
mányzót - a lázadók élén, a kormányzó fejét kitűzeti a kapu-
boltozatra és ezer piaszter jutalmat tűz ki Micheil előkeri-
téséért. Így tehát van tétje a gyermek felkutatásának. Gruse
nem hagyja el a kisfiút, e döntésének okára, az egyszerű
lány humanizmusára az énekes világít rá:

Az énekes: ... ki meg nem hallja a segélykiáltást,
Hanem tovább megy, siket fülekkel: az soha többé
Nem hallhatja a kedvese halk szavát... /761.o./

/Der Sänger: ... wer einen Hilferuf nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten ...

27.o./

Tejet szerez, éjjel takargatja, pihegését figyeli, majd - miután végképp kiderül, hogy nem jelentkezik senki a csöppségért - szinte kilopja, s indul vele kalandos útjára.

3. Bujdosás az északi hegyvidéken

Nem tudjuk, pontosan mennyi idő telt el az első mozgalmas nap és a harmadik rész színe előtt, az énekes és a zenészek verses sorai csak azt említik, hogy Gruse a hegyekbe menekült, utközben énekelt "s tejet vett a gyerekeknek". Egyrészt csak az általános sikon mozog az énekes elbeszélése /"elhagyta a várost", másrészt konkrét dolgot említ /"Tejet vett a gyerekeknek"/ /762.o./.

Gruse dala a négy hadvezérről arra utal, hogy nehéz helyzetekben a dolog nehezebbik részét kell vállalni, s ez sikerrel járhat. Ez példa az ő eltökéltségére és keménységére is.

Egy ideig most elkísérjük Grusét és a kisgyermeket keresves vándorlásukon. A lány a kevésből is kész aránytalanul sokat kiadni tejért, csakhogy Micheil ne éhezzen. A helyzet visszásságára jellemző Gruse megállapítása: "Ezer piaszttert ér ez a brokátköpnöyeg, de nincs egy árva piaszterünk tejre." /765.o./ /"... Ein Brokatmantel für tausend Piaster und keinen Piaster für Milch." 30.o./ De nem adja fel a harcot - gazdag utasokkal próbál barátságot kötni, hátha azoknál menedéket találnak a fogadó szobájában, majd a kocsiban. A fogadónál nagyon érdekes helyzetet teremt Brecht. A menekülők /két elegáns hölgy és Gruse a gyermekkel/ teljes bizonytalanságban vannak, mindenképpen szállásra lenne szükségük. A vendég-fogadós mentegetődzik megvárakoztatásukért s egy lírai



és békés eseményt mesél el; érzékletes ellentétet teremtve a hallgatóság zaklatott lelkiállapota és az ő biztos helyzete között.

A vendégfogadás: ... A kisunokám egy virágzó Őszibarackfát mutatott nekem, ott a hegyoldalban... Látniok kellene a virágzó barackfát - fenomenális az a rózsaszín... /765.o./

/Der Wirt: ... Mein kleiner Enkel zeigte mir einen Pfirsichbaum in Blüte, dort am Hang... Sie müssten die Pfirsichblüte sehnen, das Rosa ist exquisit. 31.old./

De a fogadás korántsem tájékoztatlan a közelmúlt eseményeit illetően, tudja, hogy a menekülők bármilyen árat megadnak egy kényelmetlen szobáért is. Gruse meglehetősen ügyesen és serényen rendez el a hálólhelyeket - ezzel viszont elárulja, hogy nem előkelő származású és a hölgyek így kikergetik a gyermekkel együtt, tolvajnak nevezik, a sorsközösség sem ébreszt bennük részvétet.

Gruse így éjjel is kénytelen továbbmenni, az énekestől és a zenészekről megtudjuk, hogy a kacbeki /hájas/ herceg vértesei nyomában vannak. A vándorlás egyre nehezebb, nemcsak az éhség és fáradtság gyötri Grusét, hanem most már a hideg is, s így nem lehet fogékony a napfelkelte természeti szépségére sem. A két dolog ellentétét szépen fejezik ki a zenészek sorai: "Annak, ki tengeriföldön éjszakázik

Csak hideget hoz a rózsaujjú hajnal..." /771.o./

/Die Musiker: In den Maisfeldern die rosige Frühe
Ist dem Übernächtigen nichts als kalt."

36.o./

A gyermek nélkülözéseinek úgy akar véget vetni a lány, hogy egy parasztház küszöbén hagyja a csecsemőt, ahol lát-

hatóan jól el tudnák látni, ő pedig mehetne vissza kedvesét várni. A gazda ugyan hallani sem akar a gyermek befogadásáról, de a vitában a felesége győz. Visszafelé uton Gruse a vértésekkel találkozik, azok faggatják, a gyerek felől érdeklődnek. Gruse elszalad tőlük, vissza a parasztházba, hogy megmentse a kicsit. A vértések követik, s a parasztháznál reménytelében bevallja, nem az övé a gyerek, hanem Gruse tette le az ajtaja elé. A vértések megörülnek, hiszen a vérdíj ezer piaster. Gruse sajátjának vallja a gyermeket, de ezt természetesen nem hiszik el - ekkor a lány erőszakhoz folyamodik, leüti az őrvezetőt, mivel az a gyermek életét veszélyeztette, így együtt menekülnek tovább. Az énekes elmondja, hogy 22 napi vándorlás után Gruse a fiút fiává fogadta, majd ez a kis "szertartás" látható. Gruse rimes versben meséli el, hogyan jutottak eddig.

Gruse:

Mert nem vállalt senki sem
Vállallak én téged
Mert más senki sem akadt...
Velem kell beérned
Mert cipeltelek sokat
S a lábam sebes lett
S mert oly drága volt a tej
Megszerettelek. /777.o./

/Gr.:

Da dich keiner nehmen will
Muss nun ich dich nehmen
Musst dich, da kein andrer war
Halt mit mir beguemen.
Weil ich dich zu lang
geschleppt
Und mit wunden Füßen
Weil die Milch so tener war
Wurdest du mir lieb. 41.o./

Folytatják kalandos utjukat - egy gleccser felett a félig leszakadt hidon át - s a vértések most még nagyobb bosszuvággal üldözik őket. Grusénak sikerül egérutat nyernie, a katonák már nem jutnak át a hidon. Hősesében vándorol tovább a lány - a gyerek valóban közel áll hozzá, a nehézségeket is jókedvűen magyarázza el neki:

Gruse: És a hó, Micheil, az sem a legrosszabb. Csak a kis fenyőfacsemetéket kell betakargatnia, hogy el ne pusztuljanak a téli hidegben.

/781.o./

/Grusche: Und der Schnee, Michel, ist nicht der schlimmste. Er muss nur die kleinen Föhren zudecken, dass sie ihm nicht umkommen im Winter. 44.o./

A megszemélyesítés emberibbé, melegebbé teszi a tájat. Gruse a kisfiúnak sorsáról énekel; itt is látható a jövőbe vetett hite.

"Az apád utonálló	"Dein Vater ist ein Räuber
Mindenki lotyója anyád	Deine Mutter ist eine Hur
S előtted a legnemesebb is	Und vor dir wird sich verbeugen
Meghajtja még magát."	Der Ehrlichste Mann." /44.o./

/781.o./

4. Az északi hegyvidéken

Még hét napig ment Gruse a gyerekekkel hegyen-völgyön át. Eközben nem feledte hitét, optimizmusát.

Az énekes: Majd ha belépek a házba - vélte ő -
Főlkél és átkarol fivérem.
"Hát megjöttél, hugocskám - így beszél majd. -
Régóta várlak már. Ez az én kedves feleségem..."
Úlj gyermekeddel együtt asztalunkhoz és egyél..."

/781-2.o./

/Der Sänger: Wenn ich eintrete im Haus, meines Bruders,
dachte sie
Wird er aufstehen und mich umarmen.
'Bist du da, Schwester?' wird er sagen.
'Ich erwarte dich schon lang. Dies hier ist
meine liebe Frau'
/44.o./

Gruse jóhiszemősége azonban nem egészen indokolt. Bár fivére

és annak felesége teljes nyugalomban és viszonylagos jómódban élnek, önzőek és előítéletek rabjai. Gruse kimerült, beteg, de a sógornőjét csak az érdekli, van-e a gyermeknek apja /Micheil valódi kilétét nem vallja be/, van-e birtokuk. Csak annyit érnek el, hogy "A gyáva fivér kelletlen befogadta." /784.o./ és tavaszig náluk maradhatnak egy hideg kamrában. /"Der feige Bruder Musste sie beherbergen." 46.o./

A fivér és a sógornő nagyon aggódik Gruse katonájáért - nehogy a kelleténél tovább maradjanak náluk -, majd, hogy megszabaduljanak tőlük, a fivér megegyezik egy parasztasszonnyal, hogy annak halálos beteg fiát pénzért összeesketik Gruséval, így a lánynak lesz hová mennie és a frigy sem tart hat soká. Azonban hamarosan híre jön, hogy befejeződtek a harcok, a katonák hazatérhetnek, s a haldokló férfi egyből teljes egészségnek örvend, sőt férji jogait ki akarja használni.

A váratlan fordulat letöri Grusét - mindenütt csak kedvesére gondol. Mulik az idő, a gyerek megnő. Pajtásaival lefejezősdi játszanak. Bemutatják, hogyan zajlott le a kormányzó elleni lázadás.

Brecht itt háromszoros "színház a színházban"-t alkalmaz: a kolhoztagoknak bemutatják a gruz históriát, melynek során ismét előadják a véres eseményeket.

Váratlanul megérkezik Szimon s értetlenül áll Gruse új, problémás helyzete előtt. Hisz a látszatnak - hogy Gruse megszegte ígéretét. Gruse és Szimon gondolatait, érzéseit nem megjelenítve, eljátszva látjuk most sem, hanem az énekes verse közli /tehát itt ismét az elidegenítés egy példáját látjuk/. A lány egyszerű lelkivilágát, érzelmeinek tisztasá-

gát az énekes egyszerű, de kifejező sorai mutatják be. Itt is van a természetből vett szimbólum, ami a népdalok egyik jellemzője.

Az énekes: ...

Valakinek segítenie kell

Mert öntözést kíván az ifju fa. /800.old./

/Der Sänger: Einer muss der Helfer sein.

Denn sein Wasser braucht der kleine Baum.

61.old./

Szimon már-már csalódottan otthagyja Grusét, amikor váratlanul kiderül, ki is a gyermek valójában. Két vértess birói idézettel elvezeti Micheilt, mivel már gyanítják valódi származását. Az énekes közli, miért vezetik elő a kisfiút.

Az énekes: Gyermekét követeli vissza a szülőanya. Biróság
elé kerül a nevelőanya. /801.old./

/Der Sänger: Die leibliche Mutter verlaugte das Kind zurück.
Die Ziemutter stand vor Gericht; 61.o./

5. A biró története

Az Ügyben Acdak dönt - az ötödik rész azt meséli el, hogyan lett a város birája. Az, hogy Brecht ennek a történetnek egy egész és külön részt szentel a darabban már maga jelzi, hogy számára ez különlegesen fontos momentum. E történet kedvéért megszakítja az előző három rész összefüggő menetét, ismét visszakanyarodik a múltba és részletesen megismerteti ezzel az ellentmondásos, a társadalom bevett szokásainak fittyet hányó figurával. Ennek az "elfogultságnak" fő oka az lehet, hogy Acdak a darabiró "képmása", bemutatása kitárulkozás Brecht részéről. Acdak nem a város megbecsült polgárainak egyike /mint az egy birótól elvárható volna/, szereti az italt, s a husvéti lázadás napján, részegen, befogad kunyhó-

jába egy koldusnak álcázott menekültet, akiről sejti, hogy nem közrendű ember, de a rendőrnek nem adja föl. Kiderül, hogy maga a nagyherceg kért menedéket nála - ezért aztán saját magát bevádolja és ítéletet akar hozatni maga ellen. Azonban a bírót már korábban felakasztották. Így Acdakot senki sem vallatja ki, sőt ő énekel a vértéseknek a háborúról és a békéről. Acdak látja az indítékokat.

Acdak: Uj tartomány kell a királynak, a parasztnak tej-
pénzét kell odaadnia érte.

Hogy betetőzzék a viláгурalmat, elhordják a kunyhó-
tőtetőket.

Férfiainkat elhurcolják négy szél iránt, hogy a
felüllevők otthon nyugton lakomázzanak. /807.o./

/Acdak: Der Grosskönig muss eine neue Provinz haben
Der Bauer muss sein Milch geld hergeben.
Damit das Dach der Welt erobert wird
Werden die Hüttendächer abgetragen.
Unsere Männer werden in alle Himmelsrichtungen
verschleppt
Damit die Oberen zu Hause tafeln können.

66-67.old./

Dala nem nagy sikert arat a vértések körében, akik pár órája verték le a takácsok felkelését, s álltak azokon véres boszszut. A felkelők ölték meg a város bíráját, de a hájas herceg máris talált utódot: unokaöccsét akarja megválasztatni. Acdak azonban javasolja, tegyék próbára, s megtudjuk, hogyan vélekedik Acdak az igazságszolgáltatásról:

Acdak: ... Lehet az akármilyen nagy ökör, de kinevezés nélkül nem ítélhet, különben sérelmet szenved a jog, az pedig nagyon kényes jószág, olyanféle, mint a lép, amit sohasem szabad ököllel ütni... Inkább mondhat ítéletet egy üres bírói talár meg kalap, mint egy ember talár meg kalap nélkül...

/810-811.o./

/Azdak: ... Er kann ein Ochse sein, aber er muss bestellt sein, sonst wird das Recht verletzt, das ein sehr empfindliches Wesen ist, etwa wie die Milz, die niemals mit Fäusten geschlagen werden darf ... Eher noch könnte eine Richter-robe und ein Richterhut ein Urteil sprechen als ein Mensch ohne das alles... 70.old./

A rövid beszédből megtudhatunk néhány dolgot Acdak jelleméről. Acdak szabadszáju, de egyszerű nyelvezete, gondolat-társításai, hasonlatai pontosan kifejezik, hogyan vélekedik az eseményekről. Nagyon leleményes figura - a próbatétel perben ő játssza a nagyherceget, a vád ellene: háboru indítása. A megjátszott per során /Brecht igen kedvelte a tárgyalásjeleneteket, melyek lehetőséget nyújtottak arra, hogy egyes eseményeket többoldaluan, fejlődésükben, mellettük és ellenük szóló érvekkel együtt, dialektikájukban ismerjünk meg - e darabban is két hosszabb tárgyalásjelenet van/ ítéletet mond az egész "vezérkar" felett: nem jól vezették a háborut; kigunyolja a hájas herceget. Acdak a vádlott, vádló lesz - érvei igazak és nyomósak.

Unokaöccs: Ön tehát azt a szörnyűséges állítást merészeli megkockáztatni, hogy a hon hercegei nem harcoltak?

Acdak: Dehogynem. A hercegek harcoltak. Harcoltak a hadiszállítási szerződésekért.

∴ az ítéletet tudomásul veszem. Indoklás: a háboru elveszett - de nem a hercegek számára. A hercegek megnyerték a maguk háboruját. 3863000 piaszt zsebeltek be olyan lovakért, amelyeket nem szállítottak le. /813-814.o./

/Der Neffe: Wollen Sie die ungeheuerliche Behauptung aufstellen, dass die Fürsten dieses Landes nicht gekämpft haben?

Azdak: Nein. Fürsten kämpften. Kämpften um Kriegslieferungskontrakte.

∴
Kassiere übrigens Urteil. Grund: Krieg verloren, aber nicht für Fürsten. Fürsten haben ihren Krieg gewonnen. Haben sich 3863000 Piaster für Pferde bezahlen lassen, die nicht geliefert.

A vértések nem választják meg az unoköccsöt, mondván, Acdak jobb lesz, mert "Minden időben zsiványkodott a bíró, most hadd bíraskodjon a zsivány." /814.o./ A helyzet visszáságát az énekes és a zenészek kommentálják; az ellentétek ezt nagyon jól kihangsúlyozzák:

"Böllér őrizte a portát,
Pogány törölte az oltárt
És birói talárt viselt akkor Acdak." /815.o./

/"Vor dem Schlosstor stand ein Schlächter, am Altar ein Gottverächter

Und es sass im Rock des Richters der Azdak." /73.o./

Acdak nem lesz feddhetetlen bíró - egyszerre két ügyet is tárgyal /igy azok komolysága kétséges/, őt is le lehet pénzelni, de ítéletei szellemesek, bár a várttal általában ellentétesek. /Pl. a műhibát elkövető orvost felmenti, stb./ Ő is hajlandó szemet hunyni bizonyos látható hazugságok felett, mint a valódi bírák; pl. elfogadja a hírhedt rabló ilyen bemutatkozását: "Vándor remete vagyok, kegyelmes uram ..." /820.o./ /Der Bandit: Ich bin ein wandernder Eremit, Euer Gnaden... 78.o./ A megrövidített nagygazdákat pedig súlyos pénzbüntetésre ítéli, majd együtt iszik a rablóval. A lezárt ügyek közt az énekes jelenik meg, s jellemzi Acdak tevékenységét:

Az énekes és a zenészek: S mintha csak kenyeret szelne
A törvényt úgy törte-szegte
Népét partra vitte rossz révén a
jognak.

⋮

Cinkos igazát eképp osztotta Acdak.
/822.o./

/Der Sänger mit seinen Musikern:

Und so brach er die Gesetze wie ein Brot, dass es sie letzte
Bracht das Volk ans Ufer auf des Rechtes Wrack.

⋮

Teilte sein gezinktes Recht aus der Azdak. /79-80.o./

A politikai események új fordulatot vesznek - visszatér a nagyherceg és a kormányzóné, most a hájas herceg feje a dárda-hegyen. Acdak attól tart, leáldozott birói pályájának, bár szolgálatait felajánlja.

6. A krétakör

Az Acdak pályáját bemutató epizód után a darab lényegét képező tárgyalás zajlik le, melynek során eldől, kit illet meg a fiu: a vér szerinti vagy a nevelőanyát. A kérdésben Acdak dönt, róla mindenki tudja, hogy "Nagy korhely, és nem ért semmihez ... És mert mindentösszekavar, és a gazdagok sohasem vesztegetik meg eléggé, a magunkfajta néha egészen jól jár vele." /826.o./ Gruse ragaszkodik a gyermekhez - bár a kívülállók ezt nem értik -; a Szakácsné és Szimon kész tanúsítani, hogy ő az anyja, sőt Szimon még az apaságot is vállalja.

Acdakot megkötözve hozzák be, ütik-verik a vértések /a Kormányzóné heves tetszésnyilvánításaközepette/, mert a nagyzadák feljelentették. Azonban a nagyherceg újból őt nevezte

ki bírónak.

Acadak a "kenési" művelet után munkához lát, Gruse és a Kormányzóné perét tárgyalja először. A Kormányzóné első ügyvédje közhelyekkel teli ékes szónoklatot intéz a bíróhoz az anyaságról. A helyzet ismeretében a beszéd nagyon visszásan hat, hiszen az anya a nehéz időkben nem kereste gyermekét.

Első ügyvéd: ... A vérségi kötelék minden más köteléknél erősebb. Anya és gyermeke - lehet-e meghittebb viszony a világon, mint az övék? El lehet-e szakítani egy anyától a gyermekét? /832.o./

/Der Anwalt: Die Bande des Blutes sind die stärksten aller Bande. Mutter und Kind, gibt es ein innigeres Verhältnis? Kann man einer Mutter ihr Kind entreissen?
87.o./

Az ügyvéd költői kérdéseire ez esetben sorra nemleges válasz adható, így a szándékával ellentétes hatást vált ki. Gruse őszintén bevallja, miért érzi sajátjának a gyermeket. Nem tuloz, nem játssza meg érzelmeit.

Gruse: Én neveltem föl a legjobb tudásom s lelkiismeretem szerint; mindig keritettem neki ennivalót. Többnyire tető is volt a feje felett, s én mindenféle viszontagságot vállaltam a kedvéért, költségekbe vertem magam. Nem törődtem a magam kényelmével ...
/832.o./

/Grusche: Ich hab's aufgezogen nach bestem Wissen und Gewissen, ihm immer was zum Essen gefunden. Es hat meistens ein Dach überm Kopf gehabt, und ich hab allerlei Ungemach auf mich genommen seiner wegen, mir auch Ausgaben gemacht. Ich hab nicht auf meine Bequemlichkeit geschaut... /88.o./

Ezzel ellentétes a Kormányzóné vallomása - hiába fejezi ki magát választékosan, szavai semmit sem takarnak:

A kormányzóné: Iszonyu sorsom kényszerít arra, Uram, hogy

szeretett gyermekemet Öntől visszakérjem. Nem az én dolgom, hogy lefessem Önnek egy megrabolt anya szív-fájdalmát, rettegéseit, álmatlan éjszakáit és ...

/833.o./

/Die Gouverneursfrau: Ein höchst grausames Schicksal, mein Herr, zwingt mich, von Ihnen mein geliebtes Kind zurückzuerbitten. Es ist nicht an mir, Ihnen die Seelenqualen einer beraubten Mutter zu schildern, die Ängste, die schlaflosen Nächte, die... 88.o./

Az érzelemduz sorokat a második ügyvéd szakítja félbe, aki elárulja a gyermek visszaszerzésének valódi okát:

Második ügyvéd: Felháborító, hogy bánnak ezzel az asszonnyal. Megtiltják neki, hogy férje palotájába belépjen, zárolják a birtokok jövedelmét, azt mondják hidegvérrel, hogy minden jövedelem az örököszt illeti, s így az asszony a gyermek nélkül semmiféle vállalkozásba nem foghat, nincs miből fizesse az ügyvédek ... /833.o./

/Zweiter Anwalt: Es ist unerhört, wie man diese Frau behandelt. Man verwehrt ihr den Eintritt in den Palast ihres Mannes, man sperrt ihr die Einkünfte aus den Gütern, man sagt ihr kaltblütig, sie seinen an den Erben gebunden, sie kann nichts unternehmen ohne das Kind, sie kann ihre Anwälte nicht bezahlen! 88.o./

Acdakot ez a ragaszkodás meggyőzi, nagyon tanulságos következtetést von le: "A bíróság a vagyon-kérdés említését az emberiség tanubizonyságának tekinti." /833.o./ /Den Gerichtshof berührt die Erwähnung der Güter als ein Beweis der Menschlichkeit. 89.o./

A tanuvallomások során kiderül, hogy viselkedett a kormányzó a kritikus napon, s hogy Gruse csak azért ment férjhez, hogy a gyereket biztonságban tudhassa. Acdak egy idő után meggondolja magát, megelégedi a kihallgatásokat - Gruse szavait hazugságnak bélyegezi -, még összeszólalkozik Szimon-

nal, majd szemmel láthatóan be akarja fejezni az ügyet.

Gruse kitör, nem tudja, milyen döntésre készül Acdak, sértegeti, de a bírót ez nem zavarja. Felfüggeszti ügyüket s a szünetben egy válóperes házaspárral foglalkozik.

Folytatódik Gruse pere - a kormányzóné már győztesnek érzi magát. Acdak kéretli a gyereket is - s úgy tűnik nem érti, Gruse miért nem örülne, ha az jobb anyagi körülmények közé kerül. Gruse véleményéről az énekestől tudunk meg valamit:

Viselvén arany-cipőt	/Ginge es in goldnen Schuhn
A gyöngékre háгна menten	Träte es mir auf die Schwachen.
Gonosszá tenné a gög	Und es müsste Böses tun
S kigunyolna engem.	Und könnte mir lachen.
/838.o./	92.o./

Acdak a tanuvallomások alapján nem tud dönteni, ki a gyermek igazi anyja - a krétakör próba segít neki. A körben álló gyermeket kell magához huzni az anyának. De Gruse nem erőlködik - még a második, döntő próbán sem, hanem kifakad:

"Az én nevelésem! Kettészakitsam?" /840.o./ /"Ich hab's aufgezozen! Soll ich's zerreißen?" 94.o./

Acdak ítéletet hirdet - a gyermek Grusénál marad, a vagyon a városra száll. Acdak meghivja Gruséékat egy kis táncmulatságra és készül befejezni bírói ténykedését. Már csak kapkodva bontja fel a házasságot - de nem a két öregét, hanem Gruséét a paraszttal, így valóban egybekelhetnek Szimonnal, aki örömmel vállalja a gyereket is.

Boldog tánc kezdődik - Acdak lassan eltávolodik a párok között, s megjelenik az énekes, aki befejezi a történetet és levonja a tanulságot, de csak utolsó sora utal az eredeti völgy-vitára:

Az énekes: Vessétek eszetekbe a régiek tanácsát:

Hogy minden azoké legyen itt, akik bánni tudnak
véle

A gyermek az anya-szívűeké, hogy fölnevelődjön
A kocsi a derék kocsisoké, hogy sebesen szaladjon
S a völgy azoké, akik öntözik, hogy gyümölcsöt
teremjen.

/Die Sänger: Nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten

Dass da gehören soll, was da ist, denen, die
für es gut sind, also

Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen
Die Wagen den guten Fahren, damit gut gefahren
wird

Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht
bringt. 95.o./

Ez a mese-szerű igazságszolgáltatás képezi a darab optimista, derűs befejezését, ami tükrözi Brecht bizakodását a jövőt illetően.

A dráma szerkezete

Brecht e darabját hat, önálló címmel ellátott részre osztotta. Az egyes részek lazán kapcsolódnak egymáshoz, mintegy epizód-füzért alkotván, melynek egyes tagjai nem közvetlenül az előző folytatását adják. Az egyes részek függetlenségét hangsúlyozzák a rész tartalmát fedő címek is - az epizódok nem minden esetben szolgálják közvetlenül a mű végső mondanivalóját, hanem bizonyos jellembeli vonásokat vagy a körülményeket teszik világosabbá. A végső példázatot nem egyenlő mértékben szolgálják a különböző fejezetek, melyek a dráma struktúrájában eltérő fontossággal bírnak.

A "Vita a völgyért" látszólag csak ürügyet szolgáltat a "mese" bemutatásra, nem kapcsolódik szervesen a dráma "törzanyagához", s az ebben felvetett problémára majd csak a mű

utolsó sora utal. Maga a mesecselekmény, annak tanulsága, a példázat a kezdő probléma bemutatása nélkül is érthető egész lenne,¹ de a drámai technika szempontjából elengedhetetlen.

Az első rész technikai jelentőségét az adja, hogy ennek segítségével Brecht először térben távolítja el a történetet a nézőtől, s azt az érzést kelti, hogy a "tanmese" ott mesz-sze, a Kaukázus völgyeiben hat /a nézőnek a későbbiek során magának kell rájönnie, hogy ez a távolság a valóságban nem érvényes/, majd a következő öt részben a térbeli eltávolodáshoz még az időbeli distancia is kapcsolódik. A két típusú eltávolítás célja, hogy a néző teljesen kivülállóként szemlélhesse a történetet s alkothasson ítéletet. Ugyanakkor a drámbeli nézőközönség /jelen esetben a kolhoz tagok/ megléte aláhuzza a mű példázat-jellegét is, és egyértelművé teszi az író szándékát arra vonatkozóan, hogy meséjével példát akar adni hasonló helyzetek megoldására.

A következő öt rész - a "színház (a) színházban" -: a krétakör történetének előzményei és a próba homogén jellegű. Mind az öt epizódnak az eseményei és szereplői kapcsolódnak a fő mondanivalót képező problémához. Azonban ezek sem olyan mértékben járulnak hozzá a tanulság levonásához. A leghangsúlyosabb a második /Az előkelő gyermek/ és a hatodik rész /A krétakör/: itt merül fel, illetve oldódik meg a mű fő problémája. A végső ítélet helyességére jobban rávilágít még a har-

¹ Voltak olyan kísérletek is, hogy ezt az indítójelentet elhagyták az előadáson. /Czimer József ír erről, Színház 1978. jun. 36.o. Brecht maga a Krétakör kapcsán - bár éppen egy másik jelenetre vonatkozóan kifejti, hogy a lerövidítés nem minden esetben előnyös, sőt a rövidebb ut néha hosszabb.

madik és a negyedik rész /Bujdosás az északi hegyekben és Az északi hegyvidéken/. Külön történetet mond el és az előbb említetteknél lazábban kapcsolódik a tulajdonképpeni eseménysorhoz, az ötödik rész, A bíró története. Ez ugyan nem szerkesztés része a darab strukturájának - de nem is öncélú. Ugyanis emellett, hogy Acdakban Brecht önmagát formálta meg, itt az igazságszolgáltatás ellentmondásaira is rávilágít. Ez az epizód viszont fontos annyiban, hogy segít rávezetni, miként lehet igazságosként elfogadni a magában nézve nem "igazságos", és emellett a várttal és a hagyománnyal ellenkező döntést is.

A mű formája és technikája

A darab eseményeinek folyamatát prózai szövegből ismerhetjük meg, de a prózai részek közé versek és dalbetétek ékelődnek. Az első rész csak próza- a kolhoztagok vitájához nem illik a vers. A mese-részek azonban időről-időre félbeszakadnak, mivel az énekes /néhol a zenészek is/ megismerteti a helyszínnel, az előzményekkel, kommentálja az eseményeket vagy éppen előre "elárulja", mi következik. A verses és prózai részek alkalmankénti "egymást fedése" nem okoz törést a darabban, inkább hangsúlyoz, kiemel - és mindenképpen kizökkenti a nézőt, mintegy eszmélésre, értékelésre bírja. Brecht eredetileg a "kivülálló-kommentátort" arra használta, hogy a nézőben felébressze a tudatot: színházban van, ahol csak egy történetet játszanak el, ami nem egyezik a való élettel.¹

¹ Amint Vajda György Mihály rámutat, a "song beiktatása egymagában még nem idegenít el, csak részekre bontja a cselekményt. Az elidegenítés eszköze a narrátor." in: Hagyomány és újítás, 271-2. old.

Ez alkotta elidegenítési módszerének egyik alkotóelemét - a másikat pedig az, hogy olyan jellemeket dolgozott ki, amelyekkel a néző nem érthetett egyet minden ponton /pl. Kurázs mama "visszás" anyasága/. A Krétakörben azonban e ponton bizonyos módosulás van Gruse cselekedetei rokonszenvet váltanak ki, s e rokonszenv az énekes oldaláról is megnyilvánul.

A zenészek: Az emberséges miképp menekülhet

A véredek, a törvetoők elől? /762.o./

Az énekes: Fuss, jószívű, jönnek a gyilkosok!

Segítsd meg, védtelen, a védtelent. - S ő elszalad.

:

A zenészek: Véres időkben is élnek

Jószívű teremtmények. /774.o./

/Die Musiker: Wie will die Menschliche entkommen
Den Blutlunden, den Fallenstellern?

28.o.

Der Sänger: Lauf, Freundliche, die Töter kommen!

Hilf dem Hilflösen, Hilflöse! Und so läuft sie.

:

Die Musiker: In den blutigsten Zeiten

Leben freundliche Menschen 38.o./

Az énekes szerepe nem korlátozódik az események értékelésére, illetve előrebecsátására. Olykor segít levonni az események mögött meghúzódó általános következtetéseket, mint például az alábbi sorokban.

Az énekes: Ó, nagyok vaksága! Örökkévalókként vonulnak

Hatalmasan, görbedt hátakra lépve, bérelt

Öklök őrizetében, az erőszak

Rendjében bizva, mely soká kitartott.

De mi soká tart, még nem tart örökké. /750.o./

/Der Sänger: O Blindheit der Grossen! Sie wandeln wie Ewige
Gross auf gebeugten Nacken, sicher
Der gemieteten Fäuste, vertrauend
Der Gewalt, die so lang schon gedauert hat.
Aber lang ist nicht ewig.

19.o./

Az énekes kommentáló szerepe mellett rá kell még mutat-
ni arra is, hogy mivel Brecht nem használta a direkt lélek-
tani jellemzést, de a jellem indítékaira rá akart világítani,
az énekesre bízta a pszichológiai motívum közlését¹ - pl.
Gruse hallani véli, hogy a csecsemő tőle kér segítséget; vagy
- szintén Gruseről szólva:

Az énekes:

Tul sokáig figyelte
Csöndes pihegését, apró ökleit
Mig hajnaltájt úgy rátört a kísértés
Hogy fölkelte a leány, lehajolt, sóhajtvá magához emelte
S elvitte a gyermeket.

762.o./

/Der Sänger: Zu lange sah sie -

Das stille Atmen, die kleinen Fäuste
Bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu
Und sie aufstand, sich bückte und seufzend das Kind nahm
Und es wegtrug.

28.o./

Verses betétek nem kizárólag csak az énekes és a zenészek
részéről hangzanak el - olykor a vértések is énekelnek, s
Gruse is mond illetve énekel ilyeneket, de a lány verssorai
különböznek az énekesétől. Gruse egyszerű világát tükrözik a
dal-szerű dalok a gyermekhez vagy kedveséhez /pl. a szilfa-ha-
sonlatot bemutató dal Szimonhoz, "keresztelő" dala a gyermek-
hez/, és akkor is amikor általános megfigyeléseit mondja el.

¹ Más kiindulópontból, de hasonló következtetésre jut Ruby
Cohn is, 207. 209. old.

Gruse: Az elsők mindig elesnek
Az utolsókat is levágják
De hazatérnek a középsők. /785.o./

/Grusche: Die ersten sterben immer
Die letzten werden auch getroffen
Die in der Mitten, kommen nach Haus. 47.o./

Ez a megfigyelés helyesnek bizonyult - egyuttal rávilágít a lány józan és humánus jellemére is. Megfigyeléseinek pontosságát igazolja az énekes is.

Az énekes: ... Előttem esett el az első, a második mögöttem, mellettem a harmadik. /800.o./

A verses betétek technikájának alkalmazása fontos strukturális szerepet is játszik. Brecht így kiemel fontos gondolatokat, az egyes verses motívumok ismétlése, illetve az ezekre való visszautalás révén hangsúlyoz gondolatokat. Az előző, prózai részekről való eltérés így biztosabban hat a nézőkre, nem monoton a darab.¹ /Pl. többször fordul elő a verses illetve dalos betétekben az a gondolat, hogy a gazdag csak bajában engedi osztozni a szegényt /már idézett sorok a 751, 824-825. oldalakról/. Az előbbieken már idézett sor a zenészek szájából újból elhangzik /az énekes a 762. oldalon mondta ezeket/:

A zenészek: Hogy fusson el a mezitlábás a vértések elől?
A véredek, a törvetők elől? /77.o./

/Die Musiker: Wie kann die Barfüssige den Panzerreitern
endaufen?

Den Bluthunden, den Fallenstellern? /35.o./

Brecht Arisztotelesz-ellenes elméletének sarkalatos tételei a beleélés és a katarzis "tiltása", s ezt tándrámaiban

¹ R.Gaskell kiemeli a vers használatának funkcionális szerepét, s Garcia Lorcával rokonítja Brechtet abban, hogy felfedezte, a vers többet mond, ha csak időnként használják. - 143.o.

érvényre is juttatta. Ezt a nézetét azonban később módosította,¹ s épp a Krétakör az egyik legismertebb példa arra, hogy alkotott olyan jellemeket is, akik iránt rokonszenv támad a nézőben, s a mű mese-szerű - az igaz ember elnyeri méltó jutalmát, diadalmaskodik - befejezése katartikus érzést ébreszt.² A meseszerűség éppen az optimista befejezéssel dombozódik ki.

Első látásra talán önellentmondásnak tűnhet az a két észrevétel, hogy egyrészt a költői dráma /s a Krétakört is annak tartjuk/ az emberi érzelmekeket ábrázolja, másrészt Brecht darabjaiban igyekszik kiküszöbölni a beleélést. E kérdést Brecht maga is tárgyalja a Sárgarézvásár-ban és rámutat, hogy e két vonás nem ugyanazt a dolgot fedi, de nem is zárják ki egymást.

"A színész: Az átélés kikapcsolása egyet jelent-e az érzelmi momentumok kikapcsolásával?

A filozófus: Nem, nem! Sem a közönség, sem a színész érzelmi részvételét nem szabad akadályozni. Csak a sok lehetséges érzelemforrás egyikét, az átélést nem kell felhasználni, vagy legalábbis mellékforrássá kell tenni."³

A probléma körültekintő megközelítése tehát elvezet olyan megoldáshoz, ami nem kategórikus, hanem bizonyítja, hogy az elmélet és a gyakorlat viszonylatában Brecht számára a gyakorlat - a színház - volt elsődlegesen fontos.

¹ Amint Czimer József írja: "Brechtben csodálatos volt a hajlékonyság, hogy eszközeit és módszereit új és új viszonyokhoz igazítsa." Színház 1978. jun. 41.o.

² Erre mutat rá pl. Hermann István A giccs c. könyvében /238.o./, valamint A polgári dekadencia problémái c. művében /464.o./.

³ Színházi tanulmányok, 318.o.

Jellemek, stílus

Brecht a darab elején 64 szereplőt jelöl meg külön, a társadalom széles körét mutatva be; ezek egy része név szerint szerepel, másokat csak foglalkozásuk alapján említ meg - ezenkívül 12 csoport /pl. parasztok, cselédek, katonák, koldusok, stb./ is megjelenik a színen. Természetesen a közel száz szereplő nem azonos fontossággal vesz részt a cselekményben, de az árnyalt ábrázolás nem korlátozódik a főbb szereplőkre. Brecht drámáinak alakjait csak azokból a szempontokból mutatja be, melyek lényegesek az események alakulásához, s ez érvényes a főbb szereplőkre is. A kormányzó né pl. a legapróbb kellemetlenség miatt is migrént kap /a második és a hatodik részben/, Gruse bátyjának feleségét csak az érdekli, jóllakhasson, szegényen ne érje a házat és valaki meg ne rövidítse, Gruse bátyja pedig "gyáván" megadja magát előtte.

Legtöbbet Gruse és Acdak egyéniségéről tudunk meg. Gruse négy részben jelenik meg, láthatjuk, hogyan dönt különböző nehéz helyzetekben /pl. a parasztházban leüti a vértessét, s így nyer egérutat, a kalmárok intését semmibe véve kel át a rozoga hídon/, s így kialakul az őt leginkább jellemző kép: önfeláldozó lány, a saját maga által vállalt feladatot minden áron teljesíti, s ennek saját boldogságát is alárendeli. Grusében van egyfoku naivság, mely személyiségét megnyerővé teszi.¹ Sok nehézsége támad a gyermek miatt, de azok össze is kovácsolják őket, szereti a gyermeket és ragaszkodik hozzá.²

¹ Brecht tudatosan alakította így, mondván, hogy a művészetben a szépséghez naivitás is tartozik. - Brecht as They Knew Him, 149, 164.o.

² Itt is érvényes, amit Engels Lassale Sickingenjével kapcsolatban megállapít: "... egy személyre nemcsak az jellemző, amit tesz, hanem az is, hogyan teszi..." Marx-Engels Válogatott Művek. II. Kossuth, 1963, 423.o.

Ezt tartja szem előtt Acdak, az 5. és a 6. rész másik főszereplője, a laikus bíró, aki a törvénykönyvet csak ülőalkalmatossággént használja. Gruse és Acdak tulajdonképpen ellentétes jellemek. A lány "jó" eszközökkel, önmagát megfeszítve és feláldozva menti meg a gyermeket és körülveszi azt szeretetével. A vértést is csak önvédelemből üti le. Acdak a dolgokat mindig a pillanatnyi helyzet értelmében magyarázza - önmagát vádolja a nagyherceg rejtegetéséért, majd a politikai fordulat után ebből huz hasznót. Bírói tevékenysége végig a betű szerinti jog ellentéte. Fondorlatos eszközökkel bár, de igazságot szolgáltat. Végül is az ellentétes jellemek, ellentétes eszközök révén pozitív eredményt érnek el.

Ez a parabolikus forma tartozéka, hiszen az segíti hozzá, hogy könnyedén rámutasson, milyen ingatag és rossz az a társadalom, melyben az ember csak úgy lehet jó és "tisztességes", ha rendszeresen rossz. "Direkt realista" módszerrel ez csak nehezen ábrázolható, s az ilyen darab nehézkes is egy parabolikus műhöz képest, a parabolában ugyanis olyan elegánsan lehet bemutatni az igazságot.¹

A dráma mellékszereplői kitágítják a képet, az események megértéséhez és sokoldalú szemléléséhez hozzájárulnak, s bár némelyek csak pár percig vannak a színen, sikeresen képviselnek bizonyos személyiségvonásokat. /Pl. a paraszttasszony a vértés belépése után megriad, elfelejti ígéretét és kérdés nélkül bevallja, hogy nem az övé a csecsemő; a szakácsnő igyekszik Grusét lebeszélni a gyerek megtartásáról, hiszen az sok vesződséggel és áldozattal jár, stb./

¹ Brecht eme mondását Ernst Schumacher idézi 1956-os "He Will Remain" c. esszéjében - in: Brecht as They Knew Him, 224.o.

x

A Krétakör összetettségében átmenetet képez Brecht két alkotói periódusa és módszere között. Bár felmutat az epikus színházra érvényes jegyeket - az énekes előre elmondja az eseményeket, vagy kommentál és megszakítja azok sorát; döntésre kényszeríti a nézőt; érveket sorakoztat fel; pika-reszk-szerű jelenetsorok a 3. és a 4. részben -, de már nem egyértelműen csak saját magukért vannak az egyes jelenetek, hanem egy-egy lépcsőfokot képeznek a végkifejlethez, míg az epikus színházban feszültséget nem létesít, itt az előfordul /a gyermek sorsának alakulása izgalmat kelt/. A nézőnek nem elsősorban ismereteket közvetít.

Brecht ekkortájt fejlesztette tovább drámaelméleti munkásságát a dialektikus színház irányába, s e munkának nyomai fellelhetők a Krétakörben is. A színház számára új praktikusabb megvilágításba dolgozta át elképzeléseit. Számára a dialektika alkalmazása azt jelentette, hogy az eseményeket élőként mutatta be.¹ Ezt szolgálja a kemény, pontos, szókimondó nyelvezet. Mint rámutattunk, nem vetette meg az epikus ábrázolásmód egyes fogásait, de itt már nem kizárólag tanítani akar, hanem szórakoztatni is. /Pl. az Acdak életéből vett egyes komikus jelenetekkel/ A helyzeteket sokoldalúan mutatja be - amihez a találó jellemzés nagyban hozzájárul - és tudatosan törekszik a szépre. A szépet sajátosan értelmezte. "Amikor valamit szépnek nevezett, ezt a szót nagyon széles ér-

¹ Brecht as They Knew Him, 147.o.

telemben használta, s felfogásába beleértette, hogy az a dolog helyes."¹

A jellemek és a nyelv egyre tisztább, egyszerűbb lett /ennek része a tudatos törekvés a nem rossz értelemben vett naivságra/ ez a letisztulás azonban előremutató, s így e darab a már továbbfejlődött történelmi helyzetben is aktuális lehet és érdemes hozzá visszanyulni.²

¹ Wieland Herzfelde: "On Bertolt Brecht", 1956 - in: Brecht as ... 103.o.

² Amint az meg is történik - legutóbb az 1978. aug.-ban rendezett Beogradi Színházi Fesztiválon adták elő /Magyar Nemzet, 1978. aug. 10./, valamint 1978. augusztusában még az Avignoni Fesztivál, majd a Taorminai Fesztivál keretében s a l'Unità Fesztiválon Genovában /l'Unità, 1978. aug. 6. 6.old./ - az utóbbi három esetben a rendező Benno Besson.

III. Költői drámairók a drámaelméletről

Az előző két fejezetben tehát egyrészt megkíséreltük körvonalazni - az ismertebb drámaelméletek segítségével - a költői dráma fogalmát, főbb jellemzőit, röviden megvizsgáltuk közvetlen elődjét, a szimbolista drámát, majd a már így körülhatárolt költői drámát három csoportra osztottuk: a vallásos-intellektuális, a folklorista és a moralista-filozófikus költői dráma-típusokra. Ezt követően a három költői dráma-típus egy-egy példáját /T.S. Eliot: Gyilkosság a székesegyházban, F. Garcia Lorca: Vénász és B. Brecht: A kaukázusi krétakör c. darabját/ taglaltuk, mint konkrét megnyilvánulási formákat.

A továbbiakban arra kívánunk rávilágítani, hogyan épülnek be az említett művek az egyes drámairók drámaelméleti rendszerébe. Megnézzük, melyek voltak azok a kulcsproblémák, amelyeket a drámairás során szem előtt kívántak tartani és művészetükben hol jelölték ki a dráma helyét. E kutatáshoz a három drámairó: T.S. Eliot, F. Garcia Lorca és B. Brecht esszéi és tanulmányai nyújtanak segítséget.

1. A tradíció, a konvenció és a 20. századi költői dráma

Eliot esszéinek tükrében

1. Eliot elméleti műveiről

T. S. Eliot a 20. századi angol irodalomnak nem pusztán versei és drámái révén kiemelkedő alakja, hanem irodalomelmé-

leti munkássága, esszéi, kritikái is szerves részét képezik oeuvre-jének, és e területen éppoly sokoldalú és gazdag tevékenységet fejtett ki, mint saját alkotásaival. Közismert az a felfogás, hogy nemcsak versei /s főként A pusztai ország/ nyitottak új kort az angol költészet történetében, hanem esszéi is éppilyen fordulópontot képeznek - főként az angol irodalom újraértékelésével: a romantikus költők háttérbeszorításával és a 17.sz. eleji irodalom, főként a metafizikus költők /John Donne, George Herbert, stb./ felfedezésével, előtérbe állításával.¹ A régi angol irodalmat, valamint a világirodalom korábbi és kortárs nagy alakjait tárgyaló tanulmányok /Christopher Marlowe, Ben Jonson, Shakespeare and the Stoicism of Seneca, Dante, Baudelaire, Joyce, stb./ azonban irodalomelméleti munkásságának csak egyik csoportját képezik. Többször érint filozófiai problémákat, költészetelméleti kérdéseket² is és jelen dolgozatunk szempontjából nem utolsósorban drámaelméleti elképzeléseit is részletesen kidolgozta.

A drámaelmélettel - s ezen belül is legrészletesebben a költői drámával foglalkozó írásai nemcsak drámái könnyebb megértését teszik lehetővé, hanem fejlődésükben tükrözik Eliot nézeteinek alakulását, módosulását. T.S. Eliot gondolkodásának komplexitására és olykor ellentmondásos voltára Takács Ferenc is utal.³ A drámaelmélet vonatkozásában különö-

¹ Ez utóbbi vonatkozásban írt az egész csoportról tanulmányt /The Metaphysical Poets/ valamint George Herbertről is egy terjedelmesebb dolgozatot.

² Ezekről vallott nézeteit igen alaposan, a kortárs angol és világirodalom és gondolkodás összefüggéseit szem előtt tartva tárgyalja Takács Ferenc: T.S. Eliot a költői nyelvhasználatról c. tanulmányában.

³ Takács F.: 27.old.

sen fontos az esszék megírásának kronológiai rendje, hiszen így nyomon követhetjük egyrészt hogyan változott, fejlődött Eliotnak a drámáról és a drámaírásról alkotott véleménye, másrészt azt is kideríthetjük, Eliot mennyiben követte és mennyiben maradt hű darabjaiban a már előzetesen felállított teóriákhoz - illetve a konkrét drámaírói tapasztalatok során mennyiben módosított az elméleten. T.S. Eliot drámaelméleti írásainak vizsgálatát e szempontok alapján kíséreljük meg a későbbiekben, elsősorban a költői drámáról vallott nézeteire koncentrálni.¹

E rövid fejezet során nem kísérelünk meg általános képet nyújtani Eliot irodalomelméleti munkásságáról, azonban néhány olyan fogalom elioti értelmezésével meg kell ismerkednünk, melyek a drámákkal kapcsolatban is felmerülnek írásai-ban követelményként vagy óhajként.

1.1. A hagyomány gyakran visszatérő fogalom Eliot írásai-ban. Először talán paradoxonként hat, hogy a hagyomány-fogalom épp annak a költőnek egyik legközpontibb problémája, aki-nek nagy része volt a 20. századi költészet új, jellegzetes arcának kialakításában. Azonban már verseiben is úgy hozott újat Eliot, hogy nem vetette el a korábbi költészet eredményeit: sőt arra törekedett, hogy az egyes - és nemcsak a legismertebb - alkotásokat szervesen beépítse /akár idézetekkel is/ költészetébe, s ezáltal megőrizze azokat korunkban is.

"... a történelmi érzék arra ösztönzi az embert, hogy ne pusztán saját generációjával a csontjaiban írjon, hanem

¹ Eliot drámaelméletét és gyakorlatát - az egyes darabok részletes áttekintésével - Carol H. Smith elemezte T.S. Eliot's Dramatic Theory and Practice c. könyvében.

azzal az érzéssel, hogy Európa irodalmának összessége - Homérosztól, és azon belül saját hazája irodalmának összessége - egyidejűleg létezik benne és szimultán rendet alkot. Ez a történelmi érzék ... az, ami egy író hagyományossá /traditional/ tesz."^{1, 2}

A hagyomány tartalmi követelmény volt Eliot számára - ezt nem pusztán magától, de más íróktól, költőktől is számonkérte. Éppígy hangsúlyozta a kérdés formai oldalát, a konvenciót is, amit nem talál meg kellő mértékben sem az Erzsébet-kori sem a modern drámában,³ s szerinte ez akadályozza kora költői drámájának kibontakozását.⁴

1.2. Az érzelmek. Amint Eliot komolyan kezdett foglalkozni a drámával, majd specifikusan a költői drámával elméleti síkon, rádöbbsent arra is, hogy e téma kapcsán mindenképpen érintenie kell az érzelmek kérdését. Már az irodalomról általában szólva is kitér erre és az irodalom tárgyának megfogalmazását a következőképpen adja:

"A maradandó irodalom mindig felemás: vagy egy gondolat megmutatása vagy egy érzés bemutatása, emberi cselekvés eseményeinek vagy a külső világ tárgyainak megállapítása révén."⁵

A pályakezdő Eliot a költői drámáról, annak követelményeiről is határozott - egyben sokoldalú, s jórészt ma is helytálló - elképzelésekkel rendelkezett, holott drámairói ta-

¹ Tradition and the ... - in The Sacred Wood, p.49.

² Eliot esszéiből valamennyi idézet saját fordításban olvasható /K.K./

³ Four Elizabethan ... - Sel. Essays, 111.old.

⁴ A Dialogue ... - Sel. E., 54.o.

⁵ The Possibility... - Sacr. Wood, 64-65.old.

pasztalata ekkor még egyáltalán nem volt /töredék vonatkozásban sem/. Már 1919-ben úgy vélte, hogy a költői drámának "Őszinte és fontos emberi érzelmekkel kell foglalkoznia ... tipikus érzelmekkel és ezeknek művészi formát kell adni; az absztrakció¹ mértéke az egyes írók módszerétől függ."² Eliot tehát mindent gondosan mérlegel, nem tesz megalapozatlan kijelentéseket, de mindenképpen hangsúlyozza, hogy a költői drámához - vagy a dráma költőivé tételéhez - szükség van arra, hogy abban mély emberi érzelmeket ábrázoljanak.

Az ábrázolás tárgyát képező érzelmeknek őszintéknek kell lenniük, el kell kerülni a mesterkéeltség és a felszínesség látszatát. "A költő feladata nem az, hogy új érzelmeket keressen, hanem hogy a hétköznapiakat használja fel és költészetté formálva ezeket³ olyan érzéseket fejezzen ki, melyek egyáltalán nem időhöz kötött érzelmek."⁴ Eliot vizsgálatakor az érzelmek jellegéről tudni kell, hogy számára azok "személytelenek" /impersonal/⁵. E megfogalmazás Eliot esetében nagyon találó akár verseit, akár drámáit vesszük alapul. Mindkét műfajban a gondolati elem dominanciája jellemzi. Drámáinak karakterei inkább gondolati beállított-

¹ Az absztrakció nem szorul háttérbe Eliotnál, hiszen másutt kiemeli, hogy "Alapvetően fontos, hogy egy mű következetes legyen, hogy a művész - tudatosan vagy nem tudatosan - kijelöljön egy kört, melyen nem lép túl: egyrészt a mindenkori élet mindig a nyersanyag, másrészt a mű létrehozásához szükséges feltétel a mindenkori élettől való elvonatkoztatás." - Four Elizabethan ... - in: Sel. Essays, 111. old.

² Rhetoric and... /1919/ - in: Sel. Essays, 41. old.

³ Eliot nemcsak az érzelemlátás vonatkozásában támaszkodott a mindennapi tapasztalatra. Drámáinak nyelvében is a hétköznapi angol beszélt nyelvre támaszkodott, ezt akarta költőivé formálni.

⁴ Tradition and ... - in: The Sacred Wood, 58. old.

⁵ Ibid., 59. old.

ságuak, meditativ típusok /amint az előzőekben Becket Tamás esetében is látható volt; vagy A családi összejövétel Harry-jét vizsgálva is megállapítható, hogy habár érzelmileg is megrázta felesége elvesztése ez főként gondolkodásra és lelkiismeretfurdalásra ad neki alkalmat/.

1.3. A tánc /balett/. Míg a szimbolista dráma esetében a társzművészetek közül elsősorban a zene és a festészet hatása érződik a színpadra írt művekben - s e darabok előadásával egyben zenei és képi élményt is akartak nyújtani a nézőnek -, a 20. század elején a zene mellett igen erősen hat a drámai művészetre a tánc. A mozgás, a tánc kifejezőerejének felfedezésében nagy része volt a japán no-színház nyugat-európai népszerűségének - s a no-előadások, a kifejezőeszközök sokszínűsége és összehangoltsága olyan, merőben más típusu, drámaírókat kapott meg mint W.B. Yeats és B. Brecht.

Eliot esetében a no-dráma hatását felülmultha az orosz balett /Gyagilev együttese/ magával ragadó előadásmódja; olyannyira, hogy e balett révén "fedezte fel" Eliot a mozgás kifejező erejét. Ugy érezte, hogy az mindent tartalmaz, amit a drámában szükségesnek érez, "kivéve a költészetet".¹ A balett Eliot nézetei szerint egyenesen mutatott előre a költői dráma irányába. "Ha van a drámának, és különösképpen a költői drámának, jövője, az nem a balett által jelölt irányban lesz?"²

1.4. Igen érdekes Eliot gondolatmenetének követése e kérdés kapcsán. A fenti mondatot a következőkkel folytatja:

¹ A Dialogue on ... /1928/ - in: Sel.Essays, 46. old.

² Ibid., 46. old.

"Ez nem inkább a forma kérdése, mint az etikáé? És a verses dráma verses prózai dráma kérdése nem a forma mértékének kérdése?"¹ Ez az Eliot tanulmány 1928-ban jelent meg /A Sweeney Agonistes, Eliot első drámai próbálkozását már korábban, 1926-27-ben publikálta a Criterionban/, s ez a költői dráma egyik alapvető problémáját is érinti: azt, hogy vajon a költői dráma valóban csak a sorok hosszúsága alapján különbözik a prózai drámától, tehát a formai jegyek döntőek, vagy létezik olyan mélyebb, immár tartalmi kritériumokat is hordozó eltérés, ami választóvonalat képez a két drámai típus között. Eliot ekkor, 1928-ban még nem ad határozott választ. Erre csak évekkel később, a Gyilkosság a székesegyházban keletkezésének idején kerül sor - ekkor kezdi Eliot hangsúlyozni az irodalom vonatkozásában a "morális követelményeket" /moral standards/.² Eliot teljes terjedelmű színpadi művei /Murder in the Cathedral - Gyilkosság a székesegyházban; The Family Reunion - /Családi összejövetel/; The Cocktail Party - Koktél hatkor; The Confidential Clerk - /A bizalmas titkár/; The Elder Statesman - /Az idős államférfi/ valóban szem előtt tartják e morális kívánalmakat s egy meghatározott etikai álláspontot tükröznek.

A drámák morális jellege nemcsak Eliotnál jut hangsúlyozottan szerephez, hanem Brechtnél is - de a világnézeti különbségek ezáltal nem mosódnak el, hiszen az erkölcsi kívánalmak is generációk, sőt az azonos generáción belül is világnézet és szemléletmód függvényei. A konkrét művekben megjele-

¹ Ibid., 46. old.

² Religion and Literature /1935/ - in: Sel.Essays, 388.old.

nő morális különbségek azonban nem zárják ki, hogy jelen esetben mind T.S. Eliot, mind B. Brecht /utóbbi esetben egyes/ drámáit egyaránt morális jellegűeknek tartsuk és egyazon nagy csoportba: a költői drámák körébe soroljuk.

2. A dráma és a költészet kapcsolata, e kapcsolat jellege és problémái számtalanszor felbukkannak Eliot esszéiben. Eliot nézetei azért érdemelnek meg ilyen nagy figyelmet, mert korábban igen nagy hatást gyakorolt a pályatársakra, s e hatás¹ nem pusztán verseinek majd drámáinak tudható be, hanem tanulmányait is figyelemmel kísérték s nem egyszer mérvadónak tekintették.

Eliot a vers helyét a drámában nem elszigetelten vizsgálta, hanem kitért e formai elemnek a költői dráma más elemeihez való viszonyára is. Itt szintén előkerül az érzelmek problémája, de Eliot úgy látja, a vers és az érzelmek pontos ábrázolása nem mond ellent egymásnak.

"Az emberek hajlamosak azt hinni, hogy a vers leszűkíti a drámát ... Ugy vélik, hogy a dráma érzelmi skáláját és realisztikus igazságát a vers korlátozza és csökkenti... Az emberi lélek, mély érzelmi állapotban, arra törekszik, hogy versben fejeződjék ki... A prózai dráma ... tendenciája, hogy a múlt és a felszíni jelenségeket hangsúlyozza; ha a maradandóhoz és az általánoshoz akarunk eljutni, igyekezzünk versben kifejezni magunkat."²

Habár ez a vélemény kissé elfogult a prózában írt drámák

¹ Ebben az esetben nem arra kell gondolni, hogy Eliot hatását nyíltan vallották volna kortársai, noha műveikben az kimutatható /pl. C.Fry levelében vonakodott nyilatkozni e kérdésről, drámáiban azonban néhol kézzelfoghatóan felfedezhető Eliot hatása, főleg első drámáinak kórusalkalmazásában /pl. The Boy with a Cart/.

² A Dialogue on ... /1928/ - in: Sel.Essays, 46. old.



ellenében,¹ helyesen mutat rá arra a tényre, hogy a vers /és a költői elemek/ nem "rontják el" a drámát. Természetesen ez akkor érvényes, ha ezen elemek megfelelő mélységű drámai cselekvéssel párosulnak. A drámai és a költői elemek szoros összetartozását, egymásra utaltságát Eliot is hangsúlyozza ugyanabban a tanulmányában. "... tévedés azt ... feltételezni, hogy egy drámai mű drámai értékeit felbecsülhetjük anélkül, hogy utalnánk annak költői értékeire is."²

Eliot korában az általános nézet azt vallotta, hogy a költészet és a dráma két külön dolog, melyeket csak egy kivételes zsenialitással rendelkező író "egyesíthet".³ Eliot elméleti munkáinak és gyakorlati drámairói tevékenységének legfőbb célja, hogy bebizonyítsa a költői és a drámai elemek ilyen elhatárolásának tarthatatlanságát.

Eliot pontosan körvonalazza, mit jelent számára a "költői dráma" kifejezés. A drámát egészében véve a számos költői forma egyikének vallja.

Korának drámáját két csoportra osztja fel:

1. "költői" dráma /'Poetic' drama/:

görög utánzatu

Erzsébet-kori utánzatu

modern filozofikus

2. az "eszmék" komédiája /comedy of 'ideas'/:

Shaw - Galsworthy drámák

hétköznapi társadalmi komédia.

¹ Ez az "elfogultság" azonban részben magyarázható azzal, hogy a 20-as - 30-as években még nem volt széles körben népszerű és elfogadott irányzat a költői dráma /amint azt Yeats kapcsán Eliot is kiemeli /Yeats esszé, 2635.old.//; fellendülését jórészt éppen a dolgozatban tárgyalt szerzők műveinek köszönhetjük.

² A Dialogue on ... - Sel. Essays, 50.old.;

³ Four Elizabethan - Sel. Essays 110.old.

A két csoport Eliot értelmezésében nem pusztán formai jegyeiben különbözik. Számára nem egyedül az a fontos, hogy a drámát versben írják.

"A lényeg az, hogy az életről olyan pontos megállapításokat állítsanak a színpadra, melyek egyuttal egy szemléletmódot/világnézetet, egy világot tükröznek - olyan világot, melyet az író gondolkodása egy teljes leegyszerűsítési folyamatnak vetett alá."¹

Tehát a dráma tartalmát illetően eddig már fény derült két igen lényeges elvárásra: maradandó, mély, őszinte érzelmeket ábrázoljon és egy meghatározott szemléletmódot, filozófiát képviseljen. A szűkebb értelemben költőiség /mely a kifejező eszközökre - rimes sorok, emelkedett, választékos nyelvezet - korlátozódik/ a drámai jellemzés alárendeltjei. Olyan esetekre, ahol az öncélu nyelvi bőség uralkodik, s nem jön létre a nyelvi szépség és a tartalmi mélység összhangja /mint pl. a már említett C. Fry és Ch. Williams esetében is/ Eliot nem a "költői" jelzót alkalmazza, hanem a "retorikus" /rhetoric/ elnevezést, s az ilyen darabokat nem is sorolja a költői drámák közé.

Az igazi költői drámában a sorok költőiségét az illető helyzet, jelenet fejlődésének indokolnia kell. Drámai jellemet pedig nem drámai monológ segítségével lehet létrehozni, hanem csak a cselekvés, a képzelt emberek közötti kommunikáció révén válhat az valódivá.²

A nyelvezetet illetően a költőiség mellett Eliot másik

¹ The Possibility of ... in: The Sacred Wood, 67.old.

² The Three Voices ... - in: On Poets and ... 104.old.

elképzelése az volt, hogy a 20. századi költői drámában a mindennapi élet beszélt nyelvét¹ kell a dráma nyelvévé tenni² /drámái verssoraiban is a mindennapi beszéd lüktetését kívánta szolgálni a caesura áthelyezésével/. Végső célja egy olyan új versforma megalkotása volt, mely "olyan kielégítő eszköz lenne számunkra, mint a blank verse volt az Erzsébet-koriaknak".³

Tehát e téren is a konvenció szükségességét vallja - s ismét az Erzsébet-korra hivatkozik példaként.

Azt az utat, hogyan jutott el Eliot a "blank verse"-től az élő beszéd alkalmazásának hangsúlyozásához, Yeats-szel kapcsolatos megjegyzéseiből tudjuk. Mint írja, Yeats korai darabjainak idején a költői dráma alatt "blank verse"-ben írt műveket értettek. Azonban a "blank verse" ma már anakronisztikusan hat - hiszen ritmusa eltér a mai beszélt angolétól - mivel az élő gyakorlatban hosszu ideje nem alkalmazzák. Ha egy drámairó Shakespeare-i modorban ír, ez a hasonlóság nyomasztó - ha másmilyen költői drámát ír, az is zavaró.⁴ A nyelvezet tehát mind az író korabeli téma feldolgozása,

¹ A beszélt nyelv előretörésére már 1919-es tanulmányában is utal: "Jelenleg szemelláthatóan jobban kedveli a beszélt-nyelviséget /conversational/ a költészetben - a "direkt beszéd" stílusát az "oratorikus" és a "retorikus" ellenében." Rhetoric and... - in Sel. Essays, 38.old.

² E ponton különleges helyet foglal el a Gyilkosság, mivel itt a téma jó 700 évvel vissz a történelembe. Eliot itt külön ügyelt arra, hogy a mű nyelve sem archaikus sem kihívóan modern ne legyen. Erről ő maga részletesen beszél a Poetry and Drama c. esszében - in On Poetry ... 75-95.old.

³ A Dialogue on ... - in Sel Essays, 57.old.

⁴ Yeats, 2633.old.

mind a történelmi téma esetén gondolkodás és állásfoglalás tárgyát képezi. E kérdésben Eliot a korában igen széles körben elterjedt véleményhez csatlakozott /a dolgozatban tárgyalt másik két drámairóhoz hasonlóan/, amit így fogalmazott meg: "Jelenleg szemmel láthatóan jobban kedvelik a költészetben a beszélt nyelvet - az egyenes beszéd stílusát az 'oratorikussal' és a 'retorikussal' szemben."¹

A drámai nyelv megformálásakor nemcsak arra kellett ügyelnie Eliotnak, hogy az - a Gyilkosság ... esetében - se túl archaikus, se szélsőségesen modern ne legyen; ugyanakkor ne távolodjék el a hétköznapi beszélt nyelvtől, szorosan kapcsolódjék a jellem fejlődéséhez, a cselekményhez, tükrözze az érzelmi és gondolati mélységet, hanem még külön feladatot és problémát jelentett a kórus is. A kórus nyelvezete ugyanis - s ezt Eliot is világosan látta - nem lehetett ugyanolyan, mint az egyedi jellemeké. Nemcsak azért, mert a kórust egyszerű canterbury-i öregasszonyok alkották, akiknek egyénisége, gondolatvilága, érzelmi reakciói nem voltak azonosak pl. Tamáséival, hanem azért is, mert itt nem egy emberről, hanem emberek csoportjáról van szó, s ezt a nyelvnek is érzékelnie kell.

"... a kórus által elmondott versnek különböznie kell az egy személy által elmondott verstől... minél több hang van a kórusban, annál egyszerűbbnek és közvetlenebbnek kell lennie a szókincsnek, a szintakszisnak és a sorok tartalmának."²

^{1/} Rhetoric ... Sel. Essays, 38. old.

^{2/} The Three Voices ... - On Poetry and Poets, 99. old.

3. Egy huszadik század eleji költő-drámaíró elemzése Eliotnál: Yeats

Az Eliot-esszék másik csoportját azok a tanulmányok képezik, melyek a világirodalom egy-egy kiemelkedő képviselőjével, csoportjával foglalkoznak. Ezek pontos és körültekintő jellemzése, művészetük elemzése mellett azonban Eliot mindig mond valamit saját korának vagy saját magának az elemzett korhoz való viszonyáról is. Az angol metafizikus költők értékelése mellett megfogalmazza az intellektuális költészetről vallott elveit /s ő maga is eleget óhajtott tenni ezen elveknek/.

A dolgozat témáját tekintve különösen ideillőnek és reprezentatívnak tűnik Eliot Yeats-ről írott tanulmánya.¹ Aktualitását a következőképpen indokolhatjuk:

I. Yeats igen jelentős költő és drámaíró a 20. század első felében, aki különös figyelmet szentelt a francia irodalomnak, az ottani irányzatoknak. Legszorosabb szálak a szimbolistákhoz kötötték /akik szintén hívei voltak a költői elemek bevezetésének a drámába/, s a szimbolista eszméket Yeats közvetítette a szigetország felé. Eliot szintén élénken érdeklődött korának francia irodalma iránt és annak hatását nyíltan be is vallotta.²

¹ T.S. Eliot: Yeats, 1940, 1957 - eredetileg az első évenkénti Yeats előadás volt, s 1940-ben a dublini Abbey Theatre-ben /melynek egyik megalapítója éppen Yeats volt/ hangzott el az Ir Akadémia Barátai előtt.

² "Az a fajta költészet, melyre szükségem volt, hogy a saját hangom használatára megtanítson, egyáltalán nem létezett az angolban, ezt csak a franciában találhattam meg." - Yeats, 2626-27. old.

II. Yeats nemcsak jelentős költő, hanem elméleti és gyakorlati szinten foglalkozott a drámaírással is.

Amellett, hogy a költészet területén közvetítette Angliába a szimbolizmus újításait, ezt kiterjesztette a drámaírás területére is, s így Eliot az általa már megkezdett utat folytatta.

E találkozási pontok és megfelelések /de korántsem azonosságok! /kiemelése az életműből azért lényeges, mert így érthetjük meg, hogy Yeats értékelése és elemzése során Eliot saját magáról, saját nézeteiről is nyilatkozik, sőt a konkrét példa elemzése révén saját törekvései, elképzelései is tisztábban állnak előttünk. Ez remélhetőleg ahhoz is hozzásegít, hogy Eliottal kapcsolatban néhány félreértést vagy pontatlan értelmezést eloszlassunk.

Yeats egyik fő érdemének Eliot azt tartja, hogy erős lökést adott az ír színház megújításához, a modern ír dráma megteremtéséhez; "... a színházat inkább a nép öntudata kifejezése egyik szócsövének tartotta, mint saját hírneve vagy eredményei eszközének".¹ Yeats hosszú pályája során láthatta a l'art pour l'art diadalát, majd azt a kort is, "... melyben a művészekről elvárták, hogy a társadalmi célok eszköze legyen",² de mindvégig szilárdan kitartott a "helyes nézethez, mely ezek között van".³

Yeats drámaírói tevékenységének vizsgálata nagyban hozzájárul ahhoz, hogy tisztán lássuk, Eliot milyennek képzelte el a jó költői drámát. Yeats késői drámaírói megállapítja,

^{1, 2} Eliot: Yeats, 2635. old.

³ Eliot: Yeats, 2636. old.

hogyan ezekből

"... fokozatosan kiirtotta a költői diszitményeket. Ez talán a munka legfájdalmasabb része a verstechnika terén a modern költő számára, aki versben próbál darabot írni ... Az öncélú szép sor luxus ... Amire szükség van, az olyan szépség, mely nem a sorban vagy az elszigetelhető szakaszban rejlik, hanem beágyazódik magába a drámai texturába, úgy hogy az ember alig tudja megmondani, vajon a sorok adják a dráma nagyságát, vagy a dráma az, ami a szavakat költőivé teszi."¹

E szakasz újabb bizonyítéka annak, hogy Eliot elutasítja a költői eszközök öncélú alkalmazását, azt idegennek tartja a költői drámától, viszont hangsúlyozza a költői drámában a költői és a drámai elemek egymásrautaltságát, egymást kiegészítő voltát. Ez a felfogás változást jelent Eliot korábbi - még saját drámairói tapasztalatok híján írt - véleményéhez képest. A 20-as évek végén ugyanis Eliot még nem hangsúlyozta ennyire a költői dráma kérdésében a drámai elem fontosságát.² A költői és drámai elemek helyes arányának, viszonyának felismeréséhez minden bizonnyal nagyban hozzájárult az a tény, hogy közben Eliot maga is aktív drámairóvá lett és így saját gyakorlatából ismerte fel, milyen összetevők alkotják a jó drámát.

Yeats elemzése során - nagy ir drámairóra vonatkozóan - Eliot a költői dráma átfogóbb fogalmán belül is újabb megnevezést alkalmaz. Yeats-et mint költőt lirikusnak tartja - abban az értelemben, amiben önmagát nem: "... inkább az érzelmek egyfajta szelekciója, mint sajátos egyéni metrikus for-

¹ Eliot: Yeats, 2633.old.

² Pl. az A Dialogue on... c. esszében.

mák"¹ - s a dráma tekintetében a "lirikus drámaíró" elnevezést használja. Rámutat, hogy Yeats darabjai nem mozgalmak, viszont mesterien ábrázolja az érzelmeket.

E tanulmány ilyen kiemelt fontosságát tehát az a körülmény adja, hogy Eliot itt kortárs drámaíró munkásságának vizsgálata során jut el olyan problémafelvetésekhez és következtetésekhez, melyek kihatottak saját drámai munkáira is és hűen tükrözik a költői dráma értelmezésében vallott nézeteit.

4. Az esszékből kirajzolódó Eliot-portré

Eliot esszéiről összességében feltétlenül meg kell jegyezni, hogy egyrészt igen nagy témakört ölelnek fel - az irodalomtörténet egyes fejezetei és alakjai, filozófiai problémák, a humanitás, a vallás; polémikus írások, stb. -, másrészt jellemzi az adott problémák elmélyült és alapos tanulmányozása, s a véleményalkotásban a műgond.

Eliotnak a valláshoz való viszonya külön figyelmet érdemel. Ő maga sosem tagadta vallásosságát, de szokás a vallásos beállítottságnak túl nagy jelentőséget tulajdonítani - s ehhez a /véleményünk szerint aránytalanul túlhangsúlyozott/ vallási szempontu megítéléshez első látásra a Gyilkosság ... is alapot nyújt. Ezért nem tűnik feleslegesnek, hogy ha röviden is, de megkíséreljük kideríteni, Eliot maga mit értett a valláson?

A vallás problémája számos tanulmányában felmerül, s ezek áttekintéséből már pontosabban megismerhetjük a vallás

¹ Eliot: Yeats, 2633. old.

elioti értelmezését. A dráma és a vallás kapcsolatát a görög időkig visszamenőleg áttekintette. "Arisztotelésznek nem kellett aggódnia a drámának a valláshoz való kapcsolata, a hellének hagyományos moralitása, a művészetnek a politikához való viszonya miatt."¹ A 20. században viszont a fenti fogalmak önálló és különálló jelenségeket fednek, s ezek egymáshoz való viszonya elmosódott. "A mi irodalmunk a vallást helyettesíti és viszont."¹ Ez azonban így nem maradhat, mivel "Az irodalom nem helyettesítheti a vallást, nemcsak azért, mert szükségünk van a vallásra, hanem azért is, mert az irodalomra éppugy szükségünk van, mint a vallásra."² A kettő közötti határ pontatlan megvonása avagy összemosódása Eliot szerint a vallási és etikai nézetek zűrzavarát tükrözi, s ilyen esetekben válik a dráma a liturgiához hasonlatossá, mivel "minél határozottabbak a vallási és erkölcsi alapelvek, annál szabadabban mozog a dráma a most fotográfiának nevezett jelenség felé."³

A vallási és etikai elvek egymás melletti említése igen jelentős a későbbiek tekintetében is. A hit és a vallás sajátos felfogásával találkozunk Eliotnál - melynek értelmében ezek a gondolkodás és a világnézet "szinonimájaként" szerepelnek. Eliot nem elvakult hitre buzdít, hanem az emberi művelődés magunkévá tételét és hasznos továbbfejlesztését szorgalmazza.⁴ Az irodalomkritika területén pedig szükségesnek tart-

¹ A Dialogue on ... in: Sel. Essays, p.44.

² Ibid., 48.old.

³ Ibid., 49.old.

⁴ Ezt bizonyítja a következő idézet is: "... a nem hívő ember nem ... nagyon nyugtalan amiatt, hogy a világot megmagyarázza magának, s nem nagyon nyomasztja a világ zűrzavara; általában az 'értékek megőrzése' sem érdekli." Pascal... - in Sel. Essays, 408.old.

ja, hogy azt "meghatározott etikai és teológiai álláspont-ról"¹ is vizsgálják. Az irodalom megítélésénél ugyanis szükségesnek látja bizonyos erkölcsi kívánalmak /moral standards/ figyelembevételét.

E vonatkozásban említést érdemel, hogy Eliot ezt a gondolatot /a Religion and Literature c. esszében/ éppen 1935-ben fejtette ki, s ez a Gyilkosság ... megírásának éve is. A Gyilkosság ... pedig éppen egy ilyen határozott morális nézetet képvisel - az ember hűségét saját elveihez s az ezek melletti, végsőkéig tartó kitartás elvét. Ezzel Eliot a gyakorlatban bizonyítja be idevonatkozó elméleti elvárását; "... az irodalmi művek morális megítélését csak az egyes generációk által elfogadott erkölcsi kódex szerint végezhetjük el."²

A morális elemnek a drámában való érvényesülése nincs valóságos beállítottsághoz kötve - hiszen a morál kérdése foglalkoztatja F. Garcia Lorcát és B. Brechtet is.

Eliot vallásosságáról összefoglalóan tehát megállapíthatjuk, hogy az egy sajátosan értelmezett vallásosság, melyben igen erősen érvényesülnek a humanitás, az emberi kultúra eredményeihez való ragaszkodás, a morális tisztaság elemei, s ezeket pontosan meghatározza elméleti írásaiban, s meggyőzően mutatja be drámáiban is.

¹ Religion and Lit. - in: Sel. Essays, 388. old.

² Ibid., 388. old.

2. A folklór és a líraiság Federico Garcia Lorca írásaiban

Garcia Lorca prózairói tevékenységének gyümölcse három nagyobb csoportba sorolható: az elbeszélések, az utazások során tapasztalt élményekről szóló beszámolók, valamint a tanulmányok, előadások, cikkek csoportjába. Dolgozatunk tárgyának alaposabb vizsgálatához az utóbbiak segítenek hozzá. Igyekeztünk Garcia Lorcának az irodalommal foglalkozó írásai-
ban is felfedezni azokat a kulcs-fogalmakat, melyek a drámák-
ban előfordulnak és a tanulmányok ezek pontosabb értelmezé-
sét teszik lehetővé.

Az írónak az irodalmat vagy az irodalomelméletet érintő írásai kapcsán mindenképp ki kell hangsúlyozni, hogy azok igen sokrétűek, szerteágazóak - az elméleti és a gyakorlati szférát egyaránt érintők - de nem lezárt munkáról van szó, hiszen alkotókedve, lendülete teljében végezték ki. Ezt a tényt szem előtt kell tartani akkor, amikor azt vizsgáljuk, egy-egy ötletét mennyire vitte véghez, bizonyos témákat milyen mértékben tudott elmélyülten tárgyalni. Nem szabad elfeledni, hogy egyes elgondolások, tervek, nem a kitartás hiánya miatt maradtak csorbák.

A drámáról vallott nézeteinek vizsgálatakor rá kell még mutatni arra a tényre is, hogy a Garcia Lorca a dráma minden területével aktívan foglalkozott: írt drámát, elméletileg is magyarázta saját törekvéseit és ő maga is rendezett, saját darabokat éppugy, mint spanyol klasszikusokat /ez utóbbi te-

vékenység Eliotnál nem fordul elő s ezzel magyarázható, hogy Garcia Lorca, noha csak vázlatosan érint egyes kérdéseket, a gyakorlatra, az előadás módozataira jobban rávilágít/. E momentum még inkább indokolja, hogy szükség van Garcia Lorca dráma- és színházelmélettel foglalkozó írásainak áttekintésére is.

2.1. Társadalmiság - műveltség - népiség

Garcia Lorca tanulmányaiban lépten-nyomon felfedezhetők az író társadalmi érdeklődésének nyomai. Ez a vonás pl. Eliotnál nem domborodott ki ilyen mértékben, nála a fő hangsúly az emberire és a kulturális örökség megőrzésére tevődött. A 20. század eleji Spanyolország szellemi arculatának igen fontos vonása az az erős társadalmi és politikai érdeklődés, melyet a 98-asoknál /a múlt század végén született íróköltség-művész nemzedék tagjai mint pl. Rafael Alberti, Federico Garcia Lorca/ néhány évvel idősebb spanyol értelmiségiek - főleg a racionalizmus ellenzéseképpen - tanusítottak. Gondolkodók /Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu/ éppugy mint írók /Unamuno, Pérez de Ayala/ jelentős politikai tevékenységet fejtettek ki s céljuk a közvélemény és a politikai események megváltoztatása volt.

Ezt a közéleti érdeklődést folytatták a 20-as években az irodalom területére lépő művészek is, a harmincas évek eleje pedig különösen kedvező volt az újító szándék számára, hiszen "a köztársasági kormányzás öt éve biztató időszak volt a spanyol irodalomban,"¹ s azt csak a reakciós erők

¹ G. G. Brown, 4. old.

felülkerekedése birta megsemmisíteni, illetve kiűzni. Ez a pezsgő és fordulatokkal teli történelmi helyzet különösen érdekes körülményeket nyújtott Garcia Lorcának, aki valóban közéleti ember volt, a színházat illetően pedig "a társadalmi cselekményű színház szenvedélyes szerelmese".¹

Garcia Lorca elméleti írásaiból kiderül, hogy - sok más kortársához hiven - a modern irányzatok figyelemmel kísérése mellett műveinek alapjáért a régi korokhoz fordult. E multba fordulás során két szinten talált elődökre. Egyrészt a klasszikus spanyol irodalom azon alakjainál, akik alkotásaikkal a népi világhoz álltak közel /pl. Lope de Vega/ illetve a nyelvi igényességről voltak ismertek /Góngora/.²

Garcia Lorca művészetének másik forrása a népdalok és a népköltészet, melynek tradícióját szervesen beépítette műveibe.³ Ez nem népieskedést jelentett az ő esetében, nem utánózni akarta a népköltészetet és a népdal-betéteknek is strukturális szerepet adott pl. a Várnászban. E problémát maga is említi, mondván, hogy "A népdalokat író költők zavarossá teszik az igazi szív tiszta forrásvizét ... A néptől csak a legvégző lényegét és itt-ott egy-egy színező csengést szabad átvenni, de tilos hiven utánózni kedves modulációit, mert csak összezavarjuk őket."⁴

¹ Federico Garcia Lorca összes művei, 801.o.

² Garcia Lorca Góngoráról szóló tanulmánya éppoly fordulópontnak tekinthető spanyol vonatkozásban, mint Eliotnak a metafizikus költőkről írt tanulmányai - mindkét esetben a korábbi irodalmi alakok újraértékeléséről van szó.

³ "... nekiálltam, hogy felkutassam azokat az élő, időtálló elemeket, amelyekben nem fagy meg a perc és tovább él a lüktető jelen ..." - a folytonosságot a népi művészet biztosítja. /758.old./

⁴ FGL. összes, 718. old.

E tanulmányok abból a szempontból is jelentősek, hogy bepillantást engednek az író "műhelytitkaiba". A bölcsődalokat bemutató, azokat elemző írásában például felfedezhetjük annak az altatónak egy variánsát, amely a Várnász I. felv. 2. képében fordul elő.

A granadai bölcsődal egyik változata: Várnász I.felv.2.kép
Tente baba, tente, tente, Csicsija-csi, baba,
aluszik a kisgyerek, jön a nagy paripa,
ki a lovat vizre vitte, ki folyóból nem ihat.
s itatatlan hozta meg. /419.o./
/766.o./

A népdal-gyűjtő körut - amint azt a tanulmányból megtudhatjuk - nem pusztán a dallamvonalak és szövegváltozatok pontos lejegyzetelésének a munkáját jelentette. Felfigyelt Garcia Lorca eközben arra, hogy milyen rétegek alkotják, terjesztik e dalokat. Megfigyelései pontosak, több irányra kiterjednek és közelebb juthatunk általuk Garcia Lorca alkotási módszereihez is:

"Sokszor megfigyeltem már: a mi bölcsődalaink vadul szomorúak ... Nem szabad elfelejtenünk, hogy a bölcsődalt - amint szövegük is kifejezi - azok a szegény asszonyok találták ki, akiknek teher a gyermek, súlyos kereszt ... az anyák... életük kiábrándultságát is beledalolják dalukba."¹

Ez az atmoszféra pontosan érezhető a Várnász jelentben is: a bölcsődal nem feledtet, hanem éppen a vad sejtést juttatja a Feleség eszébe. Tehát igen pontos átfedés van az elméleti írás és a dráma között.

A népdalok jellemzése és bemutatása mellett Garcia Lorca

¹ FGL összes, 760-761. old.

arra is sort kerit, hogy kihangsúlyozza a népi kultúra és a nép jelentőségét a spanyol kultúra egészében.

"... a dajkák, a cselédlányok, szegénysorsu szolgálók hallatlanul fontos munkát végeznek már hosszú ideje. Ők plántálják át a románcot, a dalt és a mesét az arisztokraták és a polgárok házába."¹

Igy válik tehát a népi kultúra az egész ország kulturájának részévé. S kortársait is aszerint ítéli meg, mennyiben tették magukévá a nép kulturáját, milyen szervesen építik azt be saját műveikbe. Jó példa erre egyik kortársáról adott tömör jellemzése: "Unamuno ... mindent megalkot és mindent tud. Mert oly mélyen benne gyökerezik talajunkban."² A népi kultúrához való viszony másoknál is a kritika momentuma lett, s így nem meglepő, hogy Garcia Lorcáról szólva kortársa és barátja, Rafael Alberti is szem előtt tartja ezt.

"... az utolsó cseppig magába szivta, ujjáteremtette... a spanyol folklórt, hiven átvéve és ugyanakkor gazdagítva azt, ahogyan a nép teszi ... Federico Garcia Lorca maga volt ... a népi jelleg és a műveltség összefonódása."³

Ismételten hangsúlyozni kell tehát, hogy Garcia Lorca nem a népieskedés szintjén használta fel a spanyol folklórt művészetében, hanem azt a maga sokoldaluan művelt gondolatvilágának szerves részévé tette. A népi kultúra szintetizálása nem öncélú, hanem ez az eszköz egyrészt arra szolgált, hogy a tömegekhez közelebb vigye a művészetet, másrészt a

¹ FGL összes, 762.o.

² FGL összes, 817.o.

³ Béke és szocializmus, 131, 133. old.

folklor ilyen mértékű alkalmazása a művészetben azt is elősegítette, hogy a figyelem a spanyol társadalom problémái felé terelődjék. Garcia Lorca munkássága éppen a népiesség e kétoldalu felhasználása miatt olyan átütő erejű - s lett ilyen népszerű más /főleg hasonló társadalmi adottságokkal és problémákkal rendelkező/ országokban is.

2.2. Garcia Lorca dráma-fogalma - dráma és költészet

Garcia Lorca tanulmányaiban őszintén elmondja, milyen nehézségekkel találta magát szemben egy-egy mű megírása során. Az alábbiakban főleg a drámaírással kapcsolatos gondjait vesszük sorra, s így kísérelünk meg képet adni a Garcia Lorca-féle dráma ideálról, s utalunk arra, meddig jutott el ilyenirányu elképzeléseinek megvalósításában.

Először is megemlítjük Garcia Lorca kissé szokatlan, de rá jellemző drámadefinícióját. E meghatározás tartalmazza azt is, hogyan vélekedett az író a dráma és a költészet viszonyáról. "A dráma a könyvből kilépő és emberivé váló költészet."¹ vagy "... azért nem hagyom abba a tiszta költészetet sem, bárha ez a színpadi műben éppugy benne lehet, mint a költeményben."² - mindezek a sorok bizonyítják, hogy a költészetet semmiképpen sem tartja idegennek a dráma természetétől.

E felfogáshoz tudatosan és fokozatosan jutott el Garcia Lorca. Eliottal ellentétben, Garcia Lorca nem drámai tárgyú elméleti írásokkal kezdte, hanem darabokat írt először, me-

¹ FGLösszes, 823. o.

² FGLösszes, 819. o.

lyeket - ha nem is mindig sikerrel, mint pl. A halálthozó pillangó esetében - be is mutattak. Csak az első darabok megírása után több évvel foglalkozik tanulmányaiban a drámaírással és a drámaelméleti nézetekkel. Ezek az írások nem önkritika mentesek. A Mariana Pinedáról szólva pl. beismeri, hogy az "... még ha magán hordozza is költői vérmérsékletem vonásait, már semmiben nem felel meg a színházról vallott felfogásomnak."¹

Nézzük meg ezek után, milyen színházat akart Garcia Lorca. Az új színházra vonatkozó első elképzeléseit New York című utibeszámolójában fogalmazza meg. Amerikai útja kitágította látókörét, a nyüzsgés, a sokszínűség magával ragadta. De itt, ahol "nem marad más, mint gépiesség és automatizmus", megerősödik benne az a törekvés, hogy a művészet emberközelségét hangsúlyozza, s igénnyé formálódjon benne az emberi érzelmek, a pátoasz ábrázolása. New York-i útja előtt főleg a költészet területére tartozó művei domináltak, bár már ekkor megvolt néhány darabja is. Hazatérte után viszont egyre nagyobb energiát fordít a színházra és a drámaírásra.

Törekvéseiről a következőket írja:

"Legnagyobb gondom az új, formájában és elméletében haladó színház. New York páratlan hely arra, hogy az új színpadi művészet érverését kitapintsuk ... Több liraiságot akarok kifejezni a drámaiságon belül, nagyobb pátoaszt akarok adni a témának. De hideg és pontos, teljességgel tárgyilagos pátoaszt."²

¹ FGL összes, 791.o. - Ugyanerről a kérdéssről másutt így ír: "En a színházban határozott utat követtem. Első darabjaim bemutatathatatlanok... /az öt év múltánál kapcsolatban/... E lehetetlen darabban rejlik igazi célom. De hogy megmutassam, mit érek az irodalomban, és jogot szerezzek arra, hogy becsüljenek, mást is irok." - 824.o.

² FGL összes, 806-807.o.

E néhány sor tartalmazza Garcia Lorca három fő alapelvét a drámával kapcsolatban:

1. Az addigitól különböző, formáját és elméletét tekintve is új és haladó színházművészet létrehozása.
2. A költészet eszközeinek /liraiság, pátosz/ alkalmazása a drámában is.
3. Az öncéluság kerülése¹ - az érzelmeket kontrollálni akarja, és saját célja szolgálatába kívánja állítani.

Miután körvonalaztuk, milyen színházat akart Garcia Lorca, vessünk egy pillantást arra, mivel szemben volt ez új és haladó? Ezt a színházklubokról szólva fejtette ki az író, s utolsó mondatában a változtatás eszközére - a közönség tudatos megnyerésére is utal.

"Főként azokkal a csupán szórakoztató szándéku társaságokkal fordulunk szembe,² amelyek a legfontosabb létcélja a tánc meg a szinpadias spanyolkodás. Annyi kárt okoznak, mint a színház általában, ez a mai egyrészt nyafka és giccses, másrészt durva és otromba színház ...

¹ Ezt aláhuzza következő kijelentése is: "Már egyetlen igaz ember sem hisz a tiszta művészet, az önmagáért való művészet halandzságában." 825.o.

² Az üres szórakoztatást Eliot sem vallotta a színház céljának - annál többet akart nyújtani. "... a drámának más feladata is van, minthogy csak szórakoztasson." /A Dialogue on ... - in Sel. Essays, 44.o./

Brecht ugyancsak hevesen ellenezte a pusztán szórakoztató színházat. Arra törekedett, hogy műveiben a szórakoztatáson kívül még mást is nyújtson nézőinek. "... tanulás és szórakozás között az ellentétnek nem kell természettől fogva törvényszerűnek lennie... Színház marad a színház akkor is, ha tanító célzatu színház, és ha jó színháznak, akkor szórakoztató." /Szin. tanulmányok, 128-9.o./ vagy másutt: "Merném remélni, hogy szórakoztatóak némileg a Koldusopera moralizáló részei és tanítószándéku songjai, mégsem férhet hozzá kétség, hogy ez másfajta szórakozás, mint amelyet a játékos-cselekményes jelenetek nyújtanak." /Szin. tan. 148.o./

Pontosan annyi színházklubot akarunk létesíteni, amennyi szükséges ahhoz, hogy a már létező jó házból való társaságokat kibillentjük a helyükről. De a kibillentést az emberek meggyőzésével akarjuk végrehajtani."¹

Az első szakasz elitélő véleménye főként a verses drámára, a történelmi műfajra és az ugynevezett spanyol népi daljátéokra vonatkozott, melyeknek színvonala meglehetősen elmaradt a kívánalmaktól. S itt valóban lényegi újításokra volt szükség. Garcia Lorca következtetése nem volt több, mint hogy a színház átvegye "népe szívének társadalmi, történelmi lüktetését", kifejezze "népe drámáját, tájainak és szellemének valódi színeit."²

Mint említettük, Garcia Lorca drámáiban az emberi érzelmeket igyekezett bemutatni. Ezzel szorosan összefügg a morál kérdése. A jellemek érzelmeinek ábrázolásán ugyanis nem érzegősséget értett - hanem az adott helyzetben a jellem érzelemdu s /illetve érzelemszegény/ reakciója példaként szolgált, jól körvonalazható³ morális álláspontot képviselt /pl. a Várnászban az Anya, még egyetlen élő fia élete árán is, a bosszút választja; Bernarda Alba csökönyös kitartása/, s e tekintetben is újítani akart.

"... olyan témákat és kérdéseket szeretnék színpadra vinni, amiket más fél megpendíteni. Nálunk az a nagy baj, hogy a színházba járó emberek nem szeretik, ha erkölcsi

¹ FGL összes, 812.o.

² FGL összes, 801.o.

³ Ide is vonatkoztatható Garcia Lorcának 1928-ban a Romancero Gitano-val kapcsolatos megjegyzése, melyben rámutat, hogy az igazi érzelmek költői normái az álmok világában találhatók, de ha csak itt találják meg, az a probléma kikerülése. Ő maga /s a latinok/ szeretik a világos körvonalakat. - Idézi András László, Actes ... 182. old.

kérdésekkel ejtik gondolkodóba őket."¹

Olyan fórummá óhajtotta tenni a színházat, ahol az embert teljességében szemlélhetjük.

"A színház a sirás és a nevetés iskolája. Szabad ítélőszék, ahol az emberek ósdi és téves erkölcsi tételeket tehetnek nyilvánvalóvá, ám élő példákkal állíthatják a nézők elé az emberi szív és az érzelmek örök normáit."²

2.3. Színházról, közönségről

Az eddigiek is bizonyíthatják, milyen sokoldalú változásokat tartott Garcia Lorca szükségesnek ahhoz, hogy a spanyol színház gondolataiban, tartalmában, valamint kifejezőeszközeiben modern legyen és képes legyen "egy ország építésére", hiszen "A finom érzékenységu és minden ágában jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát."³

Tehát igen sok volt a tennivaló, de ez nem csüggesztette Garcia Lorcát. Hallatlan lendülettel, kitartással és optimizmussal fogott e munkába, ami nem pusztán drámaírást, drámaelméleti tanulmányokat, hanem folyóirat indítást, előadóesteket, s főként a La Barracca nevű együttes létrehozását, művészeti vezetését és rendezéseket is jelentett. E szerteágazó tevékenységhez minden bizonnyal sok erőt nyújtott lelkesedése,⁴ hite, munkájában, annak értelmében; az a bizakodás, amivel a jövő felé fordult, a 'holnap',⁵ színházának is akart nyújtani valamit.

¹ FGL összes, 821-822.o.

² FGL összes, 801.o.

³ FGL összes, 801.o.

⁴ A lelkesedést maga így definiálta: "A lelkesedés maga a megtűzesített hit, a vörösre izzított bizakodás abban, hogy szebb napok fognak ránk virradni." - FGL összes, 794.o.

⁵ FGL összes 803.o.

Az oda vezető utat nem egyedül szándékozott végigjárni. Nemcsak magának dolgozott, hanem az új színházhoz új közönséget igyekezett megnyerni. A La Barracca vidéki előadásain spanyol klasszikusokat és saját műveket mutatott be olyan emberek előtt, akik korábban még nem láttak színi előadást. Így közvetlen kapcsolat létesülhetett a drámaíró és rendező és közönsége között. Ez a közönség a legkülönbözőbb néprétegekből került ki, s az, hogy az író meg volt elégedve vele, rámutat, kiket akart művészetével megnyerni.

/A La Barracca/ "A közönségnek ... tetszik. Annak a közönségnek, amelyik nekem is tetszik: munkásoknak, egyszerű falusiaknak,¹ a legkisebb gyerekeknek is és az egyetemi hallgatóknak, a dolgozóknak és a tanulóknak. A ficsuroknak meg az üres lelkű elegáns közönségnek nem nagyon tetszik. De mi nem is nagyon törődünk velük."²

Ez az optimizmus, ami az elméleti jellegű írásokból kisugárzik, nem fedezhető fel a velük egyidőben írt drámákban. Utolsó három darabja tragédia - még halvány reménysugár sem tűnik ezekben elő. Itt már nem csak a népet általában jellemző³ szomorúság van jelen, hanem a mozdulatlanság, a tehetetlenség - s ennek jóvátehetetlen következményei. Utolsó darabjaiban a spanyol társadalom e meghatározó problémáit dolgozza

¹ Tévedés lenne viszont azt a következtetést levonni, hogy mivel Garcia Lorca a nép életéből meríti témáit és a nép széles rétegeihez kíván szólni - proletárköltő. Erre figyelmeztet Rafael Alberti /Béke és szoc. 134.o./ és András László is /Valóság 1978/8/. András László e kérdésben Garcia Lorcát idézi: "... tudni kell hevesen elutasítani minden kisértést arra, hogy elkötelezzük magunkat.", "En soha nem lennék politikus ember ... Forradalmár vagyok, mert nem igazi költő az, aki nem forradalmár." /Valóság, 1978/8, 61.o./

² FGL összes, 817.o.

³ FGL összes, 716.o.

fel, a tragikus befejezések felhívják ezek komolyságára és arra is, hogy szükség van a változásokra és a továbblépésre.

A halál Spanyolországban a hétköznapiak "tartozéka" /többek között éppen a nemzeti jellegzetesség: a bikaviadal és a vérbosszu miatt/, "nemzeti látványosság".¹ Garcia Lorca tragédiáit ezért érezhetjük annyira igazaknak és az életből fakadóaknak. A tragédiákban egybeötvözi a tragédia formai hagyományait a spanyol nép életéből vett témával² - ez az egymáshoz kapcsolás igen sikeres, mert a spanyol hétköznapi történetei olyan témakincset kínálnak, melyek alkalmasak a tragédia magjai lenni - s Garcia Lorca feldolgozásaiban ezt olyan általános szintre emeli, hogy nem pusztán saját népéhez szól vele.

¹ Ibid., 786.o.

² A Vermáról szólva /még annak befejezése előtt/ jelentette ki a következőket: "Tragédia lesz, négy főszereplővel és kórusokkal, mint amilyennek a tragédiának lennie kell. Vissza kell térni a tragédiához."
FGL összes, 815.o.

3. A költői dráma és annak kategóriái Bertolt Brecht drámaelméleti munkásságában

3.1. Brecht drámaelméletéről

Bertolt Brecht-ről szólva elsőként említést kell tenni arról a közismert tényről, hogy ő az irodalmon belül több dologgal foglalkozott: amellett, hogy igen jelentős lírai költő, elismert és sokat vitatott drámaíró, jelentős drámaelméleti munkásságot is végzett. A dráma és a drámaelmélet terén nevével leginkább a következő fogalmak párosulnak: a színház epikus formája, az elidegenítési effektus a színházban, a didaktikus és az agit. propos színház, valamint a dialektikus színház. E kérdések megjelenésüktől fogva élénk vita tárgyai a dráma- és színházkritikusok körében. E rövid áttekintésben nem tartjuk célunknak Brecht színházról és drámáról vallott nézeteinek átfogó ismertetését és elemzését. Pusztán arra szorítkozunk, hogy megkíséreljük kideríteni egyrészt: Brecht elméleti munkásságának mely pontjai vonatkoznak az előzőekben már tárgyalt "A kaukázusi krétakör"-re, másrészt: mi adja a költőiséget az említett darabban és a költőiségnek e megléte milyen mértékben volt elméletileg előkészítve Brecht részéről.

Az elemzés tárgyát képező esszék a Színházi tanulmányok, a Művészetről és irodalomról és az Epikus dráma - epikus színház című kötetekben találhatók. Az ide vonatkozó tanulmányok legtöbbike konkrét drámákhoz, illetve drámák csoportjához kapcsolódik, melyeket Brecht az adott drámák előtt, kidolgo-

zásuk közben vagy a színpadra állítás során írt. A tanulmányok is bizonyítják: Brecht esetében a színházzal kapcsolatos tevékenység-formák - a darabírás, az átirások, a rendezés-előadás folyamata, az elméleti megjegyzések, az elemzés és az önálló elmélet kidolgozása - szerves egységet alkottak.

Brecht drámaelméletének fontos vonása, hogy az író azt folyton formálta, alakította, fejlesztette az új igények és a változó szituációk hatására. Tehát - mint ahogy a korábbi hagyományokat - saját gondolatait sem kánonszerűen értelmezte és alkalmazta. Az elméletnek ez a dialektikus felfogása a magyarázat arra, hogy több esetben egymáshoz korban közelálló tanulmányok is eltérő mozzanatokot hangsúlyoznak. A többévtizedes elméleti és gyakorlati munkásság szükségyszerű velejárója a saját gondolatok helyesbitése és fejlesztése is. Brecht drámaelméleti tanulmányainak e rövid áttekintése során igyekszünk rámutatni, az adott javaslatok mily mértékben vonatkoznak a külsődleges, formai megoldásokra és mennyiben a művek mondanivalójára, tartalmára.

3.2. "A színház epikus formája"

Az epikus színház fogalmát tézisszerűen a "Megjegyzések a Mahagonny városának tündöklése és bukása című operához" /1930/ c. tanulmányában fogalmazta meg Brecht, de ez nem jelenti a probléma lezárását, hiszen azt követően is számos írásában visszatér arra, annak néhány részletkérdésére. Az egyes problémák ismételt felvetése Brecht részéről egyrészt azt jelzi, hogy azok újból és újból foglalkoztatták, másrészt azt is láthatjuk, hogy az egyes újítások megvalósítása során nyert tapasztalatok felhasználásával fejlesztette tovább el-

méletét s mivel azt nem önmagáért dolgozta ki, hanem elképzeléseinek sikeres megvalósítása érdekében, így a kiinduló elmélet lényeges módosításaival is találkozhatunk. Ez megfigyelhető az epikus színház megfogalmazásának néhány tételével kapcsolatban is.

A Krétakör és a Mahagonny operához írt megjegyzések között csaknem másfél évtized telt el /az első 1944-45-ben, a második 1930. körül íródott/. A Krétakörben is érvényesek az epikus színház gerincét alkotó elvek: a darab egy folyamatot mond el, az ember a vizsgálat tárgya, a figyelem a darab menetére irányul, mindegyik jelenet önmagáért van, az események kanyarognak, de a darab cselekménye és megoldása nem mond el- lent a színház epikus formájának ellentétéként leírt "drámai" forma jellemzőinek sem. Ez főként az érzelmek és az érzések vonatkozásában igaz, hiszen a Krétakör során érzelmeket is közvetít és az érzések nem feltétlenül válnak megismeréssé - a Krétakör tehát Brecht művészi fejlődésének egy későbbi korszakából származik, azt tükrözi s nem nevezhető kizárólagosan az epikus drámák egyikének.

Igaz, az érzelmeket nem akarta Brecht elvitatni az epikus színházról, pusztán nem helyezett hangsúlyt akkor azok bemutatására.¹ Ez már egy korábbi írásból is világossá válik:

"Az epikus színház lényege talán az, hogy nem annyira az érzelemre apellál, mint inkább a néző értelmére, a nézőnek nem a beleélés a feladata, hanem a vitába szállás. Mindemellett teljesen helytelen lenne elvitatni az érzelmet ettől a színházról."²

¹ Amikor Brecht a színház érzelmi hatása ellen hadakozott, elsősorban az expresszionizmus neoszentimentalizmusát utasította el, mint arra Hermann István rámutat Az elidegenített Brecht c. cikkében. Nagyvilág 1966/8, 1239.old.

² Elmélkedés az epikus színház nehézségeiről /1927.nov./ - Szinh. tan. 63.

Az epikus színház elveinek kidolgozása kezdetén Brecht főként a formai megoldásokkal foglalkozott, szemmel láthatóvá akarta tenni az eltérést a hagyományos és az új színház és dráma között. A legalapvetőbb formai újításokkal a későbbiek során sem szakított. Egy ilyen alapelv alakulását példázza az alábbi összehasonlítás. A Mahagonny operához írt megjegyzések egyik tétele, hogy mindegyik jelenet önmagáért van. E gondolatot a Kis Organonban is érinti Brecht - de itt már a továbbfejlesztett eljárás tükröződik, s inkább ez utóbbi /valamint a Sárgarézvásár/ kapcsolódik szorosan a Krétakörhöz, mivel keletkezési idejük is közel áll egymáshoz. A Kis Organonban a probléma megoldási javaslata a következő:

"... az egyes történéseket úgy kell összekötni, hogy feltűnőek legyenek a csomók. Ne észrevétlenül kövessék egymást az események, hanem lehetővé kell tenni, hogy ítéletünkkel közérjük kerülhessünk. A mese részeit tehát gondosan szembe kell állítani egymással, mégpedig úgy, hogy megkapják saját strukturájukat, vagyis kis darabok legyenek a darabon belül. ... A címek tartalmazzák a társadalmi poént, de egyuttal áruljanak el valamint a kívánt ábrázolási módról is..."¹

Amint az a Krétakör tárgyalása során is kiderült, a darabban a különböző részek valóban nagyfoku önállósággal bírnak, s egy-egy momentum teljes áttekintését adják. Mint rámutattunk, a részeknek ez az önállósága nem jelentheti azt, hogy esetleg elhagyható belőlük valamelyik, mivel mindegyik rész beépül a dráma strukturájába is és bármelyik elhagyása csökkentené a mű hatását és módosítaná mondanivalóját is. Eppen a Krétakörrel kapcsolatban vetették fel Brechtnek, hogy nem

¹ Kis Organon - /1949/ Színházi tanulmányok, 438.o.

feltétlenül szükséges Gruse vándorlásának olyan részletes bemutatása és elmaradhatna a "Bujdosás az északi hegyvidéken" című rész. Brecht válasza erre egyértelmű 'nem' volt és ezután kifejtette, miért szükséges az ilyen "kerülőutak" bemutatása is és miért nem mindig rövidebb ut, ha rövidebbé tesszük a művet, illetve mennyiben veszít az hatásából és mondanivalójából; "Könnyen lehet, hogy hatásában a lerövidített ut látszik majd hosszabbnak."¹ Brecht itt arra is rávilágít, hogy a dráma egészének mondanivalója szempontjából mennyit jelent az ilyen - talán első látásra feleslegesnek tűnő - jelenetek érintése is.

"... a perben nem a lánynak a gyermekre való igénye a fontos, hanem a gyermek igénye a jobb anyára; márpedig a lánynak az anyai rangra való rátermettségét, megbízhatóságát éppen az a jogos és ésszerű habozás bizonyítja, amelyet a gyermek átvételekor tanusít."²

A részek önállósága tehát semmiképpen sem lehet egyenlő azok öncélúságával és ezt a gondolatot a Sárgarézvásárban is hangsúlyozza Brecht.

"A dramaturg: Ugy gondolod, hogy minden jelenetet más lehetséges jelenetekre való tekintettel kell játszani?

A filozófus: Ugy gondolom."³

3.3. A beleélés kérdése és az elidegenítés

A 20-as évek végén és a 30-as évek elején írt tanulmányok egyik kulcs-szava a beleélés. A hagyományos előadások a

¹ Egy kitérőről. A Kauk. krétakör /1955/ - Epikus dráma, epikus szính. 88.o.

² Ibid. 88.o.

³ A Sárgarézvásárból; - Színházi tanulmányok, 344.o.

jó színvonal egyik feltételének azt tartották, a színész mennyire tudja előadása, játéka révén elhíttetni a nézővel a történetet, s mennyire azonosul szerepével.

Ezt az eljárást leplezte le Brecht amikor a következőket írta:

"A naturalista előadások azt az illuziót keltették, mintha valóságbeli helyen lett volna az ember... ... Hogy csak illuzióról volt szó, azt a naturalista darabok még szemléletesebben mutatták, mint a naturalista előadások. A darabírók persze éppugy serénykedtek az események elrendezésében, mint a nem naturalisták. Éppugy kombináltak, éppugy kihagytak, összehoztak személyeket valószínűtlen helyeken ... De mindjárt megtorpantak, ha felmerült az a veszély, hogy megsértik a realitás illuzióját. ...

Azt hiszem, annak az illúziónak a fokozati különbségéről van szó, hogy a realitással van dolgunk, és hasznát hajtóbbnak tartom ennek az illúziónak a feláldozását, ha cserében olyan ábrázoláshoz juthatunk, amely többet ad magából a realitásból."¹

Ezzel az illúziókeltéssel gyökeresen szakít Brecht, mivel úgy látja /és szeretné/, hogy

"... a színházban az emberek sorsa és magatartása az érdeklődés tárgya. A modern néző ... nem kívánja, hogy valamilyen szuggesztiónak legyen akarata nélküli áldozata, és elveszítse tulajdon értelmes eszét, miközben belerántják az összes lehetséges érzelmi állapotba."²

A kérdésre vonatkozó nézeteit pontosabban megismerhetjük az alábbi idézet segítségével, mely szintén azt hangsúlyozza, hogy Brecht színházának célja a néző gondolkodására való hatás.

¹ A Sárgarézvásárból - Színházi tanulmányok, 276.o.

² A dialektikus drámai művészet /1931/ - Színházi tanulm., 113.o.



"A filozófus: A mi céljainkat a képzelet mozditja elő;
a nézőben is képzetet akarunk keltetni va-
lamely eseményről, nem pedig illuziót."¹

Hangsúlyozni kell azonban, hogy a beleélés nem egyenlő
az érzések művészi ábrázolásával és nem zárja ki azt, hogy
a drámában emberi érzelmeket mutassanak be.² Ezt azért kell
nyomatékosan leszögezni, mert a költői dráma egyik jellem-
zője éppen az, hogy mély és őszinte emberi érzelmeket ábrá-
zol, s a Kaukázusi krétakör tanmeséjének központi problémája
éppen az igazi anyaság megragadása, ami a műben az érzelmek
tettek által való megnyilvánulása révén valósul meg.

A beleélés az előadás módja - tehát külsődleges jellem-
ző -, míg az érzések ábrázolása a drámán belül is megvan.
A beleélés mellőzése nem zárja ki, hogy érzelmeket vigyen a
szinpadra, amint ezt Brecht is kifejti.³

"Az epikus színház nem küzd az emóciók ellen, hanem meg-
vizsgálja őket, és létrehozásuknál nem áll meg. Értelem
és érzelem szétválasztásának bűnét az átlagos színház kö-
veti el, mivel gyakorlatilag kiirtja az értelmet."⁴

¹ A Sárgarézvásárból/1937-51/-Színházi tanulm., 316.o.

² Az érzelmeknek a dráma egészében játszott feladatát sajátó-
san értelmezi Brecht: "Olyan színházra van szükségünk, mely
nem csak azokat az érzéseket, felismeréseket és impulzus-
okat teszi lehetővé, amelyeket az emberi viszonylatoknak az
a mindenkor történelmi terepe megenged, ahol a cselekmények
mindenkor lejátszódnak, hanem olyan gondolatokat és érzése-
ket alkalmaz és hoz létre, amelyek magának a terepnek a meg-
változtatásában is szerepet játszanak." Kis Organon ... -
Színházi tan. 420.old.

³ Tézisek a beleélés feladatáról /1934-40 között/ - Színházi
tanulm., 123.o.

⁴ Banális tévedések ... /1934-40. között/ - Színházi tanulm.,
136.o.

Brecht célja tulajdonképpen az, hogy a nézőt olyan helyzetbe juttassa, ahol lehetősége van a cselekményen való elgondolkodásra, állásfoglalásra.

A Sárgarézvásár-ban írottak ismerete igen fontos ahhoz, hogy világosabban lássuk Brecht elméletének fejlődését. Több más kérdéshez hasonlóan az érzelmek esetében is érvényes ez, s e műben felismerhetően kijelöli Brecht azt az utat, mely a 40-es években írt nagy drámái - így a Krétakör - felé vezet. A már idézett sorok nem tükröznék merev, görcsös ragaszkodást saját tételeihez - itt pedig már olyan megengedés mutatható ki, aminek gyakorlati megvalósítása mindenképpen hozzájárul a késői drámák /mint például A kaukázusi krétakör és A sze-csuáni jólélek/ letisztultságához, "klasszikus" értékeihez. Mennyiben részei tehát az érzelmek a valóságbeli eseményeknek? A filozófus /mint a Krétakörben Acdak, a Sárgarézvásárban a filozófus Brecht "követe", illetve megfelelője/ válasza a következő:

"Nekem igazán nincs kifogásom az érzelmek ellen. Elismerem, hogy az emberi együttélés eseményeinek ábrázolása, utánzása nélkülük nem jöhet létre, és hogy az utánzatoknak érzelmeket kell kelteniük."¹

Brecht korábbi írásaiban sem utasította el az érzelmek jelenlétét a cselekmény fonalában. Uj vonás viszont a fenti idézetben, hogy nem utasítja már el azt sem, hogy az előadás a nézőben érzelmeket keltsen. Itt már Brecht is úgy véli, hogy a gondolkodást nem feltétlenül akadályozzák az érzések,

¹ A Sárgarézvásárból /1937-51/ - Színházi tanulm., 267.o.

érzelmek.¹ Ehhez hasonlóan nem tartja kizártnak azt sem, hogy bizonyos esetekben az átélés nem rontja el a kívánt hatást.

"A filozófus: ... különbséget tettem az átélés és a gondolati belehelyezkedés között ... valóban azt gondolom, hogy az érzelmi átélés teljesen szükségtelen ... El tudom képzelni, hogy az átélés mint határeset nem jár káros következményekkel."²

Az érzelmek jelenléte, az átélés és a nézőben érzelmek keltése igen bonyolult problémát képeznek. Az érzelmek ábrázolását a drámában helyesli Brecht is - fenntartásai pusztán a színész részéről való átélés /a szerepbe való teljes belehelyezkedés és ezáltal az illuziókeltés/, illetve a nézőben az érzelmek keltése ellen volt, de - mint láthatjuk - e két momentumot sem kategorikusan tagadja, hanem csak mint bizonyos kivételes, határesetet tartotta hasznosnak. A kérdés komplexitását érzékelteti a Sárgarézvásár következő párbeszéde.³

"A színész: Az átélés és kikapcsolása egyet jelent-e az érzelmi momentumok kikapcsolásával?

A filozófus: Nem, nem! Sem a közönség, sem a színész érzelmi részvételét nem szabad akadályozni ... csak a sok lehetséges érzelemforrás egyikét, az átélést nem kell felhasználni, vagy legalábbis mellékforrássá kell tenni."⁴

¹ Ibid. 357.o.;

² Ibid. 317.o.

³ A Sárgarézvásár problémafelvetése, a kérdések kezelése és a formai megoldás hasonló T.S. Eliot: Dialogue on Dramatic Poetry c. esszéjéhez - bár a két dolgozat tartalma /és terjedelme/ lényegesen különbözik.

⁴ A Sárgarézvásárból. - Szinh. tan. 318.o.

Az érzelmek és a gondolkodás ábrázolásának és készítésének kettősségéből eddig az érzelmek oldalát vizsgáltuk. Ezek után térjünk rá a gondolkodás kérdésére. Mit tart Brecht e vonatkozásban a színház feladatának? A Mahagonnyhoz írt jegyzetek már vázolják a problémát, vagyis, hogy a színház ismereteket közvetít a nézőnek, érvekkel dolgozik, az érzések pedig megismeréssé válnak. Ezek után felmerül a kérdés: a színház kizárólag ilyen "komoly" feladatokkal bír és kivész belőle a szórakozás? Vagy a szórakozás fogalmát kell módosítani?

3.4. Szórakoz/tat/ás vagy tanítás?

Az eddig említett ujitások nem kizárólag az előadókra és a drámaíróra vonatkoztak, hanem közvetlenül érintik a közönséget is, hiszen éppen arra irányulnak /mint például az epikus színháznak az a törekvése, hogy felébreszti a néző aktivitását, ismereteket közvetít neki/. A nézőre, a közönségre vonatkoznak Brechtnek színháza igazi célja tekintetében kidolgozott elképzelései is. A színház a közönségnek vagy szórakozóhelye vagy "továbbképzésének" fóruma lehet. Brechtnek a kérdésre adott válasza nem azonos különböző alkotói periódusaiban, de sohasem állt szándékában a kétféle hatás egymást teljesen kizáró alkalmazása.¹

A színháznak mint a szórakoztatás és a tanítás együttes színhelyének a kialakítása nem Brecht nevéhez fűződik. Csu-

¹ Egyes kritikusok olykor meglehetősen mereven fogalmaznak e kérdésben - John Willet például úgy látja, hogy az epikuság brechti értelmezése teljesen kizárja a szórakozás lehetőségét. /The Theatre of B.B. - 174.o./

pán a felvilágosodáskori esztétika törekvéseit elevenítette fel. Ezek főként Diderot és Lessing nevéhez fűződnek, s e két vonást nem egymást kizárónak tételezték fel. Brecht szóhasználatában viszont a "szórakozás - szórakoztatás" fogalmak korának általános értelmezéséhez képest jelentésváltozáson mentek át. Nem jelenthetnek semmiképp sem ürességet és a gondolatoktól, felismerésektől mentes tehetetlen, passzív szemlélést.

"Merném remélni, hogy szórakoztatóak némileg a Koldus-opera moralizáló részei és tanítószándéku songjai, mégsem férhet hozzá kétség, hogy ez másfajta szórakozás, mint amelyet a játékos-cselekményes jelenetek nyújtanak."¹

Brecht nem értett egyet a tanulás és a szórakoztatás közötti újkeletű ellentét létesítésével. Ehelyett darabjaiban olyan komplexitásra törekedett, melynek eredményeként a néző "észrevétlenül", erőfeszítés nélkül szerez ismereteket, illetve jut bizonyos felismerésekhez. E problémát az epikus színház általános jellemzése során is érinti az író.

"... az epikus színház nagyon is művészi ügy, el sem képzelhető művészek és artisztikum, fantázia, humor, együttérzés nélkül; mindez és még sok minden más szükséges gyakorlati megvalósításához. Szórakoztatónak kell lennie, tanulságosnak kell lennie."²

A brechti színház tehát sokoldalú élményt kíván a nézőnek nyújtani, de ezért elvárásokat is támaszt a nézővel szemben. A beleélés és a nézőre gyakorolt érzelmi hatás kiiktatásával, illetve nagyfoku csökkentésével elérte, hogy a néző

¹ A kísérleti színházról - Színházi tanulmányok, 145.o.

² A Sárgarézvásárból - Színházi tanulm., 380.old.

objektívabb látásmódra tett szert. Brecht jellemei szándékosan rendelkeznek a nézőétől idegen tulajdonságokkal, s így a néző mint külső szemlélő elgondolkodhat a színpadi események előtte lejátszódó és más lehetséges lefolyása fölött. Így Brecht rávezeti a nézőt, hogy a problémáknak nemcsak egy lehetséges megoldása van, hanem a szokványos dolgokon változtatni is lehet, s így hasznosítja a színház számára

"az új társadalomtudományok, a materialista dialektika módszerét".¹

A színpadon

"Emberek mutatkoznak meg, olyanok, akik tudják, mit tesznek, és olyanok, akik nem tudják. A színház filozófusok ügyévé lett, olyan filozófusoké persze, akik nemcsak magyarázni óhajtották a világot, hanem megváltoztatni is."²

A néző feleszméltetése, gondolkodásra bírása, figyelmének a cselekedetek összefüggéseire való ráirányítása mind egy célt szolgált, a színház funkciójának mint társadalmi intézmények megváltoztatását.

3.5. Morál - példázat

A nézőre való hatás, gondolkodásra bírása egyrészt azáltal valósult meg, Brecht színházában, hogy a felvetett problémák megoldásaként több lehetséges válasz jöhetett szóba, másrészt a néző tudatára kívánt hatni az író akkor is, amikor tipikus morális problémákat vetett fel vagy példázatszerű történeteket alkotott. Brecht, ujitásai révén, már

¹ Kis Organon ... - Színházi tanulm. 425.o.

² Szórakoztató színház vagy tanító színház? - Színházi tanulm., 127.o.

a Mahagonny-ban "erkölcsrajzot adott", s a nézőt "erkölcsi beállításba" helyezte.¹ A morális fejtegetések epikus színházában helyet kapnak, de ott csak "másodrendűek ... Nem annyira moralizálás, mint inkább a tanulmányozás a szándéka".² Brecht a színház "erkölcsi" funkcióját sem értelmezte vulgárisan és az erkölcs ábrázolását a színpadon nem aránytalanul tette meg.

"Ősidők óta a színháznak, akárcsak az összes többi művészetnek, feladata az, hogy az embereket szórakoztassa. Ettől a feladattól kapja meg különös méltóságát. ... Semmiképp sem emelnénk magasabb rangra, ha például az erkölcs piacterévé tennénk."³

A morális tartalmat szervesen be kell építeni a dráma egészébe, s ennek egyik lehetősége, hogy azt "az érzések számára élvezetessé"⁴ tegyék és nem szabad úgy felfogni a kérdést, hogy a morális tartalom célja kizárólag a tanítás. A többi problémához hasonlóan, Brecht az erkölcsi kérdést is összefüggéseiben vizsgálja és drámáiban sem a körülmények figyelmen kívül hagyásával kezeli, hanem az egész mű mondani-valójának szerves részévé teszi. A "Sárgarézvásár"-ban megfogalmazza, hogyan viszonyul a marxista művész az erkölcs kérdéséhez:

"A filozófus: Az erkölcsi kérdést ugyancsak történeti kérdésként kezelné. Megfigyelné, mi haszna egy meghatározott erkölcsi rendszernek egy meghatározott társadalmi rendben belül, hogyan funkcionál..."⁵

¹ Megjegyzések a Mahagonny ... - Színházi tanulm., 95.o.

² Szórakoztató színház vagy tanító színház? - Színházi tanulm., 132.o.

³ Kis Organon ... - Színházi tanulm., 405.o.

⁴ Ibid. 406.o.

⁵ A Sárgarézvásárból - Szính. tan. 294.o.

E megállapítás konkrét megvalósulását fedezhetjük fel A kaukázusi krétakörben is. A kormányzóné készülődésének aprólékos bemutatása során minden mozzanat bizonyítja a kormányzóné emberi ürességét. Brecht itt is betartja saját elméleti kívánalmát és "a jellemeket teljes egészükben a cselekedeteikből vezeti le".¹ Ez a bemutatás mindennél jobban rávilágít, hogy a kormányzóné nem méltó az anyaságra.

Gruse feladata morális szempontból nézve is összetettebb. Nemcsak mint a gyermek megmentője és igazi nevelője teljesíti feladatát, hanem mindvégig szem előtt tartja saját sorsának alakulását is; "lelkében egymással viaskodik a gyermek sorsában való érdekeltség és saját érdeke. Mindkét érdekeltséget fel kell ismernie és meg kell próbálnia, hogy mindkettőnek eleget tegyen. Azt hiszem ez a szemlélet Gruse szerepének gazdagabb és mozgalmasabb ábrázolásához vezet - éppen ezért, mert igaz."²

A darabban a példázati elem jelenléte éppen amiatt nem zavaró, hogy Gruse emberiességét nemcsak egy feladat elemzésével illusztrálja, hanem mint teljes ember jelenik meg és sokoldaluan bizonyítja emberségességét.

3.6. A költőiség kérdése

Az előzőekben már többször utaltunk arra, hogy a dráma költőiségét nem a verses forma vagy az esetenkénti verses be-

¹ A Sárgarézvásárból - Színházi tanulmányok, 375.o.

² Epikus dráma - epikus színház; Egy kitérőről. A Kaukázusi krétakör /1955/ 89.old.

tétek alkalmazása adja.¹ Ez a megfogalmazás a brechti színház vonatkozásában is érvényes. Amellett, hogy Brecht lírai költőként is igen kiemelkedő, elméleti írásaiban is foglalkozott a színház költőiségének kérdésével. A költőiség és a színház kapcsolatát történetileg is áttekintette.

A költői dráma háttérbe szorításának korszakát Brecht is a naturalizmus térhódításának idejére tette.

"... a naturalizmus lényeges művészi erőket bénított meg azáltal, hogy a "művészet tudományosítását" hirdette, s bár tett így szert bizonyos társadalmi befolyásra, guzumba kötötte ezzel elsősorban a képzeletet, a játékosztont és a tulajdonképpeni poézist. A tanító célzatu elemek a művészi elemeknek szemmel láthatóan kárt okoztak."²

De a költészet színpadi jelenlétét a 20. század első felében sem egyértelműen helyeselték. Mint Sztanyiszlavszkij színházáról írja Brecht, ott "a színház annyi mindent feláldozott: a költészetét mindenestől, és sokat a könnyedségéből is".³

Brecht a költőiséget többféleképpen igyekezett visszavinni a színházba. Ennek egyik formája az volt, hogy nem kívánt a színpadon olyan hatást elérni, mintha a történet a valóságban lenne látható. Ez leginkább a cselekmény tér- és

¹ Ezt az értelmezést igen sokan vallják a nemzetközi szakirodalomban. Az I. részben említettek mellett most hadd idézzük, hogyan írja körül O.Mandel a költői színház fogalmát: "A 'költőiség a színházban' több mint versben írt dráma", "A költői hatásnak dominálnia kell, az nem muló vagy esetleges, ha költői színház akar lenni." - The "Poetic" Theater - Dialogue, 1978/3., 68, 73.old.

² A kísérleti színházról - Színházi tanulm. 145.o.

³ A Sárgarézvásárból - Színházi tanulm., 279.o.

időbeli eltávolításával érte el,¹ hogy a nézőben ne alakulhasson ki a realitás illúziója - s ami egyben hangsúlyozottan történetietlen témakezelést is jelent. Brecht alá is húzza a színpadon látható esemény és a valóság eltérését - ugyanakkor olyan cselekményvonulatot mutat be, mely a néző számára is aktuális. A költőiség másik megjelenési formája az érzelmi és morális momentumok megléte a darabokban.

Brecht színházi műveiben a pszichológia felhasználása tekintetében is változtatott a korábbi drámaírók által művelt gyakorlaton. Pontosan körülírta, milyen pszichológiát vet el, illetve tart használhatónak a drámaírásban. Elitéli a pusztán pszichológiai problémákon alapuló drámát.

"Hogy a plasztikus hatásokra alkalmatlan fotográfia életet kapjon, hogy 'levegője' legyen és valórjei, segítségül hívták a pszichológiát. Törpe méretű figurákat szokatlanul izgató lelki élettel ruháztak fel. Az oszthatatlan, az individuum alkotórészeire bomlott és létrehozta a pszichológiát, amely az alkotórészekkel törődött, anélkül persze, hogy összeillesztette volna őket újra individuummá. Így bomlott szét az individuum a 'drámaisággal' együtt."²

Az egyes pszichológiai módszerek elvetése nem jelentette azonban a pszichológia mint egész mellőzését drámaírói tevékenységében.

"Fontos terület a drámaíró számára a pszichológia.: A pszichoanalizistól a behaviourizmusig terjedő modern pszichológia az, amely megszerzi nekem az ismereteket az eset egészen másfajta megítélésére, kivált, ha tekintetbe veszem a szociológia eredményeit, s nem hagyom figyel-

¹ Az eltávolodás e formáit O. Mandel is a költői dráma eszközének tartja. "A költői dráma más régiói - a természetfeletti és a misztikus mellett - az időbeli és a térbeli távolság." - The 'Poetic' Theater - Dialogue, 70.o.

² A dialektikus drámai művészet - Színházi tanulm., 107.o.



men kívül a gazdaságtant, a történelmet sem."¹

Nem azon van tehát a hangsúly, hogy a pszichológia módszerei károsak a költői drámákban, hanem azokat más módszerekkel együtt kell alkalmazni.

A költői színház hatásaihoz hozzájárult még más művészeti ágak alkalmazása is, ezek beépítése a drámába. A társművészetek közül Brecht esetében a zene jelenléte mutatható ki mint legdominánsabb. A dalbetétek leállították a drámai cselekmény folyamatosságát,² s ezáltal is felhívták a néző figyelmét arra, hogy a színpadon játékot lát - ugyanakkor a dalok szövege, általánosabb szinten, kapcsolódott a drámai történethez. A song-betétek kettős feladatot kaptak a darabokban. Epikus drámai funkciót teljesítettek annyiban, hogy megszakították a cselekmény menetét és egyúttal kommentálták azt, másik funkciójuk pedig a költőiség jelenlétének hangsúlyozása:

"A cselekményre reagáló songok is előfordulnak; funkciójuk hasonló az antik kóruséhoz, bár - a történet 'erkölcsi mondanivalójának' megfelelően - még ennél is közelebb állhatnak a moralizáló 'kalendáriumi történetekhez' vagy akár a népszerű balladákhoz /popular ballads/."³

A zenei betétek ilyen morális szerepét Brecht sem tagadta:

"A zenei betétek, amelyekben a balladai elem uralkodott, el-

¹ Szórakoztató színház, vagy tanító színház? - Színházi tanulm., 131.o.

² "A Koldusopera ... legfeltűnőbb újítása abban állt, hogy a zenei elemeket szigorúan elválasztottuk mindattól, ami egyébként a színpadon történt." - A zene felhasználása az epikus színházban - Színházi tanulmányok, 224.o.

³ Ernst Bloch: Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement - The Drama Review, 1970. Vol.15, No, 1, 124.o.

mélkedő és moralizáló jellegűek voltak."¹

Brecht a zene színpadi alkalmazását a költői dráma módszerének tartotta, s erre elméleti írásaiban is utalt:

"... a zene bevezetésével megtört az akkori drámai konvenció: a dráma súlyossága felengedett, mintegy elegánssá vált; a színház előadásai artisztikus jelleget kaptak. Egyidejűleg lehetővé tett valamit, amit már régóta nem volt magától értetődő, a 'poétikus színház' ugyanis."²

x

A költői drámaírók drámaelméleti munkásságából felidézett néhány fontos elem segítségével azt kívántuk bemutatni, hogy a darabokban megtalálható költői drámai vonások mennyiben voltak tudatosan az írók részéről, mennyiben érezték ők műveiket költőinek. A három drámaelméletben igyekeztünk kimutatni a költői drámákra általában jellemző momentumok meglétét, valamint azt is, hogy az egyes drámaírók ezeket milyen egyéni jellegzetességekkel egészítették ki.

Célunk volt annak kihangsúlyozása is, hogy a költői dráma fogalma igen átfogó, melynek alkalmazása olyan darabokra is lehetséges, melyek legfőbb vonásaikban hasonlóak, de emellett számottevő különbség is van részlet-megoldásaik között.

¹ A zene felhasználása az epikus színházban - Színházi tanulm. 224.o.

² Ibid. 223.o.

I r o d a l o m

1. A dráma művészete ma. Válogatta, szerkesztette, az előszót és a bevezetőket írta: Ungvári Tamás. Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1974.
2. Albanese, Luciano: Lo straniamento nella polemica con Bertolt Brecht; Rinascita-Contemporaneo 1971. jul. 30.
3. Alberti, Rafael: Spanyolország dalmoka. /Federico Garcia Lorca halálának 30. évfordulójára/ Béke és Szocializmus 1966/8.
4. Almási Miklós: A drámafejlődés utjai /Egy műfaj története Goethétől O'Neillig/, Akadémiai Kiadó, Budapest 1969.
5. András, László: El caso de la gitana sonámbula. Encuesta sobre el "Romance Sonámbulo" - in: Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos. Budapest, 18-19 de agosto de 1976. Ed. a cargo de Mátyás Horányi. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.
6. András László: Federico Garcia Lorca és József Attila, Valóság 1978/8
7. Arisztotelész: Poétika, Magyar Helikon, Budapest 1974.
8. A szimbolizmus. Bevezető tanulmány, szövegválogatás: Komlós Aladár. Gondolat, Budapest 1965.
9. Auden, W. H.: Secondary Worlds. The T.S. Eliot Memorial Lectures. Delivered at the Eliot College in the University of Kent at Canterbury, October 1967. Faber and Faber, London 1968.
10. Az angol irodalom a huszadik században, Gondolat, 1970. I.köt.: Egrý Péter: T.S. Eliot
11. Avignoni Fesztivál - Beckett és Brecht /B.E./ Magyar Nemzet, 1978. aug. 10.
12. Bécsy Tamás: A dráma-modellek és a mai dráma. Akadémiai, 1974.
13. Bécsy Tamás: A líraiság és a mai dráma, Jelenkor, 1971.
14. Benyhe János: Bevezetés /Garcia Lorcáról/ - in: Federico Garcia Lorca válogatott írásai. Válogatta és szerkesztette: Tolnai Gábor - Gondolat Kiadó, Budapest 1959.

15. Bergonzi Bernard: T.S. Eliot - Macmillan, 1972.
16. Blau, Herbert: Language and Structure in Poetic Drama Modern Language Quarterly, Seattle XVIII. 1957. 27-34.old.
17. Bloch, Ernst: Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement. The Drama Review 1970. vol.15. no. 1.
18. Bradbrook, M.C.: English Dramatic Form. A history of its development, Chatto and Windus, London 1965.
19. M.C. Bradbrook: T.S. Eliot - in: British Writers and Their Work, No.5. Univ. of Nebraska Press, 1967.
20. Bertolt Brecht színművei. Magyar Helikon 1964 - utószó: Vajda György Mihály, jegyzetek: Walkó György.
21. Brecht, Bertolt: Irodalomról és művészetről. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1970.
22. Brecht, Bertolt: Színházi tanulmányok. Magvető, Budapest 1969.
23. Brecht as They Knew Him. Seven Seas Publishers, Berlin 1977.
24. Bertolt Brecht: Der kaukasische Kreidekreis. Aufbau-Verlag, Berlin 1964
25. Brook, Peter: Az üres tér, Európa Könyvkiadó, Modern Könyvtár, Budapest
26. G.G. Brown: The Twentieth Century. "A Literary History of Spain" c. sorozatban. London, Ernest Benn Limited, New York, Barnes & Noble Inc., 1972.
27. Chiari, Joseph: Symbolisme from Poe to Mallarmé. The Growth of a Myth. Foreword by T.S. Eliot. Rockliff, London 1956.
28. Cohn, Ruby: Currents in Contemporary Drama. Indiana University Press, Bloomington and London 1969.
29. Cole, Toby /editor/: Playwrights on playwriting. The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco. Introduction by John Gassner. Hill and Wang, New York 1964.
30. Czimer József: A brechti színház a "Dialog - 1978" ürügyén. Színház 1978. június
31. Csuday Csaba: Az ismeretlen Lorca? Élet és Irodalom, 1978. aug. 5.

32. Deák Tamás: Garcia Lorca és a Várnász - in: Boldog verseny. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1973.
33. Donoghue, Denis: The Third Voice. Modern British and American Verse Drama. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1966.
34. Donoghue, Denis: Yeats. Fontana Modern Books, 1971.
35. Draper, R.P.: Recent approaches to Eliot. Critical quarterly vol.20. No. 1. Spring 1978.
36. Eliot, T.S.: Murder in the Cathedral. Faber and Faber, Ltd. London 1969.
37. Eliot, T.S.: Rhetoric and Poetic Drama /1919/
Four Elizabethan Dramatists /1924/
A Dialogue on Dramatic Poetry /1928/
Baudelaire /1930/
The 'Pensées' of Pascal /1931/
Religion and Literature /1935/
in: Selected Essays by T.S. Eliot, London, Faber & Faber Limited 1958.
38. Eliot, T.S.: Tradition and the Individual Talent
The Possibility of a Poetic Drama
in: T.S. Eliot: The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism /első kiadás: 1920/, Methuen & Co.Ltd. London 1972.
39. Eliot, T.S.: The Three Voices of Poetry /1953/
Poetry and Drama
in: T.S. Eliot: On Poetry and Poets, Farrar, Straus and Cudahy, New York 1957.
40. Eliot, T.S.: Yeats /1940, 1957/ in: The Norton Anthology of English Literature, W.W. Norton & Company, Inc., New York 1968.
41. T.S. Eliot legjobb versei - Előszó: Szemlér Ferenc; Albátrosz Könyvkiadó, Bukarest, 1970.
42. T.S. Eliot Válogatott versek. Gyilkosság a székesegyházban. Európa, 1966. - ford.: Vas István
- Vallomás Eliotról - Vas István
- T.S. Eliot és a modern líra - Ungvári Tamás
43. Emődi Natália: Brecht útja a magyar színpadon, Kritika 1964/5
44. Esslin, Martin: The Theatre of the Absurd. Doubleday Company, Inc., Garden City, New York 1961.
45. Four Modern Verse Plays. Ed. intr. by E. Martin Browne, Penguin Books, 1969.

46. Fry, Christopher: Why Verse? - in: Playwrights on Playwriting. The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco. ed. by Toby Cole, 127.old.
47. Federico Garcia Lorca összes művei. Magyar Helikon 1967. Jegyzeteket írta: András László
48. Garcia Lorca, F.: Bodas de Sangre, in Lorca por Lorca, La Habana 1972.
49. Gardner, Helen: T.S. Eliot - in: Twentieth-Century Literature in Retrospect - Harvard English Studies, Harvard Univ.Press, 1971.
50. Gaskell, Ronald: Drama and reality: the European theatre since Ibsen. Routledge & Kegan Paul, London 1972.
51. Gassner, John: Directions in Modern Theatre and Drama. Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, Chicago, San Francisco, Toronto, London 1967.
52. Gassner, John: Válság a színpadon. Színháztudományi Intézet 1960.
53. Grossvogel, David I.: Bertolt Brecht: The Difficulty of Witnessing. - in: Four Playwrights and a Postscript. Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. Cornell University Press, Ithaca, New York 1962.
54. Halász Előd: A német irodalom története II., Gondolat, Budapest 1971. 404-413.old.
55. Hegedüs Géza: Ungvári Tamás Brecht-megközelítése. Színház 1978. június
56. Henrik Ibsen színművei. Utószó: Almási Miklós. Magyar Helikon, Budapest 1966.
57. Hermann István: Az elidegenített Brecht. A brechti elmélet értelmezéséről. Nagyvilág 1966/8.
58. Hermann István: A giccs - Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1971. /Katarzis vagy giccs, 213-249.o./
59. Hermann István: A polgári dekadencia problémái /IV.rész; 4. A realizmus korszerűsége - az ezerarcu, vagyis szocialista realizmus/ Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1967.
60. Hinchliffe, Arnold P.: Modern Verse Drama. Methuen & Co. London, 1977.
61. G.K. Hunter: T.S. Eliot and the Creation of a Symbolist Shakespeare - in: Twentieth-Century Literature in Retrospect. Harvard English Studies, Harvard Univ.Press, 1971.

62. Hynes, Samuel: The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s. The Bodley Head, London, Sydney, Toronto, 1976.
63. S. Johnson, J. Bierman, James Hart: The Play and the Reader. Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1966, 382-383.o.
64. D.E. Jones: The Plays of T.S. Eliot, Routledge and Kegan Paul, London, 1969.
65. Kivimaa, Kirsti: Aspects of Style in T.S. Eliot's Murder in the Cathedral. Turku, 1969.
66. Köhler, Hartmut: Le symbolisme au théâtre. Neohelicon II. 3-4. 1974. Akadémiai Kiadó, Budapest - Mouton, The Hague, Paris.
67. Langer, Susanne K.: On a New Definition of "Symbol" és Emotion and Abstraction - in: Susanne K. Langer: Philosophical Sketches, A Mentor Book, 1964.
68. Lindenberger, Herbert: Historical Drama. The Relation of Literature and Reality. The University of Chicago Press, Chicago and London 1975.
69. Lucy, Sean: T.S. Eliot and the Idea of Tradition. Cohen West, 1960, London.
70. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. 2. kiadás, Magvető Kiadó, Budapest 1978.
71. Lukács György: Marx és Engels a dramaturgia problémáiról. Kritika 1977/5.
72. Lukács György: Művészet és társadalom. 2. kiadás. Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1969.
73. Adalékok az esztétika történetéhez. II. Magvető Kiadó, Bp. 1972.
74. Lumley, Frederick: New Trends in 20th Century Drama. 2nd revised edition. Barrie and Rockliff, London 1961.
75. Major Tamás: Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre - előszó a Színházi tanulmányok c. kötethez. Magvető, Budapest 1969.
76. Mandel, Oscar: The 'Poetic' Theater. Dialogue Vol. 11. No.3. 1978.
77. Mész Lászlóné: Dráma a XX. században.-Garcia Lorca: Várnász. Tankönyvkiadó 1974.

78. Mihályi Gábor: Szakítás a naturalista drámával és színházzal. Bertolt Brecht - in: Mihályi Gábor: Végjáték, Gondolat, Budapest 1971.
79. Németh László: Garcia Lorca színpada /1957/ - in: Sajtókódi esték. Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1974.
80. Páll Árpád: Brecht és a Berliner Ensemble, Korunk 1978/6.
81. Peacock, Ronald: The Poet in the Theatre. Hill and Wang, New York 1960.
82. Rózsa Olga: T.S. Eliot fogadtatása Magyarországon. Modern Filológiai Füzetek, Akadémiai Kiadó, 1977.
83. Rényi Péter: Az időszerű Brecht, Kritika 1964/11.
84. Sampson, George: The Concise Cambridge History of English Literature Cambridge Univ. Press, Third ed., 1970.
85. Savioli, Aggeo: "Il carchio de gesso" di Brecht a Taormina con la regia di Besson. Una favola evocata nel dramma. l'Unità, 1978. aug. 6.
86. Slawinska, Irene: Toward the Definition of Poetic Drama. Zagadnienia rodzajów literackich, Łódź, 3/2, 1960.
87. Smith, Carol H.: T.S. Eliot's Dramatic Theory and Practice: From Sweeney Agonistes to The Elder Statesman; Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1967.
88. Solotorevsky, Myrna: Vida y muerte en Garcia Lorca y Pablo Neruda. in: Studies in Hispanic History and Literature. Edited by Jozef, Jerusalem 1974.
89. Steiner, George: A tragédia halála. Európa Könyvkiadó, Budapest 1971.
90. Szili József: Modernizmus és társadalmi szemlélet a harmincas évek angol lírájában - in: Hagyomány és újítás. Szerk.: Vajda György Mihály. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966.
91. Szűcs János: Jean Anouilh. - in. A francia irodalom a huszadik században, Gondolat, 1974.
92. Takács Ferenc: T.S. Eliot a költői nyelvhasználatról. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.
93. The Norton Anthology of English Literature. The Twentieth Century by David Daiches. Norton and Company, New York, 1968.
94. The Play and the Reader, ed.: Stanley Johnson, Judah Bierman, James Hart. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1966.

95. Tolnai Gábor: Federico Garcia Lorca. Akadémiai Kiadó, Budapest 1968.
96. Ungvári Tamás: Brecht színházi forradalma. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.
97. Ungvári Tamás: Brecht és Lukács vitája a harmincas években. Valóság 1978/9.
98. Ungvári Tamás: Az elidegenítés elméletének eredete. Magyar Filozófiai Szemle, 1978/1.
99. Yeats, W.B.: Selected Plays. Ed., intr. & notes: A. Norman Jeffares. Macmillan 1966.
100. Vajda György Mihály: Az epika és a líra szerepe a modern drámában - in: Állandóság a változásban. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1968.
101. Vajda György Mihály: Bertolt Brecht - in: A német irodalom a XX. században. Gondolat, Budapest 1966.
102. Vajda György Mihály: Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism - in: Expressionism as an International Literary Phenomenon. 21 Essays and a Bibliography. Edited by Ulrich Weiststein. Didier-Paris, Akadémiai Kiadó, Budapest 1973.
103. Vajda György Mihály: Szempontok Brecht hatástörténetéhez - in: Hagyomány és újítás. /szerk.: Vajda György Mihály/ Akadémiai Kiadó, Budapest 1966.
104. Walkó György: A kör négyyszögesítése /Ungvári Tamás: Brecht színházi forradalma c. könyvéről/ Nagyvilág 1978/8.
105. Walkó György: Bertolt Brecht. Gondolat, Budapest 1959.
106. Walkó György: Katarzis nélkül. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1977.
107. Willett, John: The Theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects. Methuen & Co. Ltd., London 1959.
108. Williams, Charles: Thomas Cranmer of Canterbury - in: Four Modern Verse Plays, Penguin Books 1969.
109. Williams, Raymond: Drama from Ibsen to Brecht. Pelican Books 1973.
110. Wilson, Edmund: Az élet jelei. Európa Kiadó, Modern Könyvtár, Budapest 1970.
111. Worth, Katharine J.: Revolution in Modern English Drama. G. Bell & Sons, London 1972.
112. Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1972.

F ü g g e l é k :

A Gyilkosság a székesegyházban, a Várnász és A Kaukázusi
krétakör magyarországi előadásairól

/1945-1978/

Eredeti elképzeléseim szerint a költői dráma általános jellemzése, belső csoportokra osztása, s az egyes csoportok egy-egy jellemző művének rövid elemzése, valamint a költői drámairók elméleti munkásságának vázolása után a három adott mű szegedi előadásait és fogadtatását kívántam bemutatni. Azonban már az idevonatkozó anyaggyűjtés első lépésében kiderült, hogy a három említett mű egyikét sem adták elő Szegeden. Ami nem jelenti azt, hogy a három szerzőtől nem játszottak más darabokat. Ezt csak megerősítve láttam a Színház-tudományi Intézet Dokumentációs Osztályán is, ahol számon tartják a darabok összes itthoni és külföldi előadásainak adatait és sajtófogadtatását - nemcsak a hivatásos, hanem az amatőr előadásokra vonatkozóan is.

Miután a költői drámák fogadtatásának helytörténeti áttekintése így lehetetlenné vált, nyomon követjük azok előadásait a magyar színpadokon 1945 óta. Bizonyos értelemben a művek jellegéből fakad az az aránytalanság, amit az előadások gyakoriságának összegzése mutat. Az előadások ideje és a helyszínek a következők voltak:

T.S. Eliot: Gyilkosság a székesegyházban	amatőr előadás Budai Klub színpad	1970. tavasz
F. Garcia Lorca: Vértanú	Nemzeti Színház, Budapest,	1957. tavasz
	amatőr előadás: Vassas Központi Művészegyüttese	1968. dec.
	Szolnoki Szigligeti Színház	1969. tavasz

F. Garcia Lorca: Vérnász	/Szokolay Sándor: Vérnász opera	1965.
	a Magyar Rádió bemutatója	1970./
	Antonio Gades és Tánc-együttese balettszerű előadása Állami Operaházban	1974. máj.22-26.
B. Brecht: A kaukázusi krétakör	Madách Színház, Budapest	1961.
	Debreceni Csokonai Színház	1964. - Nivódijas előadás
	Pécsi Nemzeti Színház	1968.
	Kecskeméti Katona József Színház	1969. ősz - Nivó-díj 1970.
	Szolnoki Szigligeti Színház	1972.
	Kaposvári Csiky Gergely Színház	1975.
	Miskolci Nemzeti Színház	1976.

E pusztta felsorolás már több következtetésre ad alkalmat. Az előadások számarányai jelzik, hogy hazánkban Eliot inkább mint lírai költő él az irodalmi köztudatban, a kritikusok többsége által legjobb darabjának tartott Gyilkosság a székesegyházban-t egyetlen amatőr-csoport tűzte csak műsorára. /A pontosság kedvéért ugyan meg kell jegyezni, hogy a Koktél hatkor című darabját játszották Magyarországon - éppen Szege-

den mutatták be nagy sikerrel 1968-ban./ A színházi előadások terén ennél népszerűbb Várnász, noha drámaként csak két színház tűzte műsorára, ez azonban nem hűen tükrözi a darab népszerűségét, hiszen ahhoz hozzájárult az opera-változat és a rádiós előadás is. A Krétakört szinte az ország minden táján játszották már, összesen hét színház tűzte műsorára másfél évtized alatt.

Érdekes eredményre jutunk, ha nyomon követjük és összevetjük az előadások dátumát. A bevezető sorokban ugyanis említettük, hogy 1945 utáni adatokat vettünk figyelembe, de ez - a tények ismeretében - akár 1957 utánra is módosulhat. És ez nem lehet a véletlen műve. Mindenekelőtt tekintetbe kell venni, hogy itt nem csupán három külföldi darab hazai előadásairól van szó, hanem mindhárom író "nyugatinak" számított a felszabadulást követő évtized alatt, és ez a "nyugati"-ság /ami értelmét tekintve Brechtre is vonatkozott/ nem pusztán földrajzi fogalomként szerepelt. Hiában tarthatjuk a Várnászt és a Krétakört egyaránt haladó társadalmi mondanivalóval rendelkező daraboknak, a magyar művészetpolitika 1945-56/57 közötti időszakában ezek is mellőzött művek voltak. A változás annak a kezdeményezésnek köszönhető, mely 1956 közepén jelentkezett, s felvetette azt az igényt, hogy a szocialista kultúra nem hagyhatja figyelmen kívül a határainkon kívüli - és nem feltétlenül csak a szocialista országokban feltűnő - művészeti jelenségeket sem. Az ötvenes évek közepén hasonló programok más szocialista országokban is megfogalmazódtak. Hazánkban ezt a törekvést tükrözi a Nagyvilág című folyóirat beindítása is - s ezen a fórumon az 1957. évi első megjelent

számban az eredeti célkitűzés folytatását hirdette meg Kardos László. Ezek a nem egyenesen témánkhoz kapcsolódó, de azt mégis befolyásoló történelmi tények adják annak magyarázatát, hogy 1957 előtt egyáltalán nem, utána viszont egyre gyakrabban tűzték műsorra a fenti műveket színházaink.

Mint az már kitűnt, T.S. Eliot: Gyilkosság a székesegyházban című darabját Magyarországon csak egyszer vitték színre: a Budai Klub Színpad amatőr előadása volt ez 1970 késő tavaszán, Mészáros Tamás vezetésével. Ez az előadás nem váltott ki nagy kritikai visszhangot - egyetlen nyoma Pállyi Tamás Színházi krónikájának¹ egy rövid részlete. Az amatőr színjátszók igen nagy vállalkozásba fogtak - A Gyilkosság ... mellett Ingmar Bergman Urvacsora című forgatókönyvének Mészáros Tamás által dramatizált változatát is előadták, ami azt is mutatja, hogy műsoruk koncepciózus.

Az előadásról kedvező az újságíró véleménye, a színjátszók nem utánozták a hivatásosokat, hanem tőlük természetes játék- és mozgáskulturát adtak. Nem érthetünk azonban egyet - mint ahogy az újságíró sem helyesli - Mészáros Tamásnak a műről való felfogásával. Őt "a hagyományos istenhitben már megkapaszkodni képtelen", az "Isten csendjében élők" drámája érdekli, azért kihagyta az előadásból a Te Deum jelenetet, s így Tamás vértanuvá emelését. Ez a rövidítés valóban kevesebbé teszi a drámát és annak lényegi mondanivalóját is befolyásolja - Tamás kitartása is önmaga számára is értelmetlenné válik, s ennél fogva nem is erősítheti meg a nézőben az elvhűség morális jelentőségét.

¹ Vigilia, 1970/7, 486-487.old.

Az előadás értékelése során Pállyi Tamás rámutat, hogy a problémát, "korunk hitének keresését" nem elég élesen vetették fel, s a művészi megformálás sem volt egyértelműen hiteles. Hiányolta a drámaiságot az előadásból, mondván, hogy "az amatőr színház is színház, s a színházteremtéshez nem elegendő a hamis teatralitás kiirtása."¹

Összegzőképpen elmondhatjuk, hogy helyes volt az az elgondolás, hogy a Gyilkosság a székesegyházban - legalább stúdió fórumon - érdeklődésre tarthat számot a magyar közönség esetében is, azonban ahhoz, hogy a művet megértsék, magát a művet /és nem annak megcsonkított változatát/ kell bemutatni.

A három darab közül leghamarabb a Vérnász találta meg a színházban vezető utat hazánkban. Első előadása 1957 tavaszán a Nemzeti Színházban volt, Marton Endre rendezésével, Hincz Gyula díszleteivel, Dávid Gyula zenéjével, Eck Imre koreográfiájával. A Vőlegény szerepét Kállai Ferenc, az Anyát Somogyi Erzsí, Leonardoét Buss Gyula, a Menyasszonyét Máthé Erzsí és a Holdét Major Tamás játszotta. A magyar közönség - a sajtó visszhangból ítélve - rokonszenvvel, megértéssel és átérzéssel fogadta a spanyol művet, melynek mind speciálisan spanyol, mind általánosan emberi problémái kidomborodtak az előadásban. A szenvedélyek és az érzelmek ilyen széles skálája megkapta a nézőket. Eltérően vélekedett azonban a kritika a darabon belüli "stilusváltásról". A részletesebb elemzések² megegyeznek abban, hogy az első két felvonás

¹ Pállyi Tamás: Színházi krónika, Vigília, 1970/7. 487.old.

² Katona Jenő: Színházi őrjárat. Federico Garcia Lorca: Vérnász. Nagyvilág 1957/4
Goda Gábor: A Vérnász kése. Megjegyzések a Nemzeti Színház Garcia Lorca előadásához. Élet és irodalom 1957/5. május 10.

realista jellegű - ugymond "parasztdráma"¹ játszódik le, a harmadik felvonásban azonban váltás következik be.

Ez a változás Katona Jenő szerint a darab egységes menetének megtörését, a mű drámaiatlanná válását hozza. "Az eddigi két felvonás költői, de zárt realizmusa fölbillen, s hirtelen szürrealista drámára vált át."² A stílust retorikusnak találta, s a hold és a halál megjelenése miatt a mű "drámaiatlan lírává válik"³. Ezzel végleg megtörtnek vélte a mű egységes hatását, amit a befejező sirató jelenet sem állíthatott helyre.

Goda Gábor viszont nem ellenzi a műnek ezt a kettős jellegét. Az első két felvonás realizmusa és a meseszerű harmadik felvonás szerinte nem mond ellent egymásnak, s kiemeli, hogy a rendező "nem félt a kettősségtől ... a stilizáltat nem tekintette a színpadi törekvések buktatójának"⁴. Véleménye szerint egységes és jó előadás volt a Nemzeti Színházé - a szereplők alakítása, a megkapó díszletek, valamint a kultúrált mozgás mind elősegítette ezt.

Alig egy évtizeddel a Várnász első bemutatója után ismét színre került, de most már mint "magyar Lorca opera"⁵. Garcia Lorca drámája szinte zenéért kiáltott, s a spanyol író gondolatait és a műben rejlő zeneiséget Szokolay Sándor jó érzékel bontakoztatta ki, s a mű szenvedélyessége is érzékletesen jelent meg. Szokolay arra törekedett, hogy megfelelően temati-

¹ Goda Gábor, ibid.

² Katona Jenő, ibid. 619.old.

³ Katona Jenő, Ibid. 619.old.

⁴ Goda Gábor, ibid.

⁵ Bősze László: Magyar Lorca opera, Nagyvilág 1965/2.

zálja az érzelmi és indulati szituációkat, s a "nagyobb egy-
ségeket nemcsak hangulatilag fogja egybe, hanem formailag is"¹.
Figyelemre méltó az a magyarázat, amit Eősze László a témavá-
lasztáshoz fűz: "A témaválasztás világosan jelzi azt is,
hogy a versbe szedett együgyű történetek, a pszichológiai va-
lószerűtlenségektől hemzsegő szövegek kora végképp lejárt az
operairodalomban. Korunk közönsége - és komponistája - nem é-
ri be a XVIII. vagy akár a XIX. századi librettókkal. Valódi
drámát kíván."² Az opera egyre növekvő hazai és külföldi si-
kere bizonyítja legmeggyőzőbben, hogy a műfajok párosítása
ez esetben szerencsés volt, s a spanyol - és még inkább az
egyetemes emberi - témát a magyar szerző sikeresen dolgozta
fel.

A Várnász következő - drámai - előadását a Vasas Központi
Művészegyüttese nyújtotta; erről az üzemi lap, a Csepel 1968.
dec. 13-i száma tudósít. A rövid beszámoló rávilágít, hogy
Bodnár Sándor rendezésében nem a görög sorstragédiák ritmu-
sát követték, hanem azt átlényegítették. Azonban nem derül ki,
hogy e ködösnek mondható megfogalmazás valójában mit takar.
Az előadók többsége itt amatőr volt, kivéve az Anya /Berek
Kati/ és a Vőlegény /Iglódi István/ szerepében.

A dráma első vidéki előadását a Szolnoki Szigligeti
Színházban rendezte Székely Gábor 1969. januárban. Ez a szin-
revitel nagyrészt sikeres volt, de színvonala elmaradt a
Nemzeti Színház-beli előadásétól. A Film-Színház-Muzsika
kritikusa³ pozitívan értékelte, hogy az előadásban kiemel-

¹ Idézi Szokolay Sándort Eősze László, Nagyvilág 1965/2.
308.old.

² Eősze László, ibid., 307.old.

³ Cs.I.: Szolnok: Várnász, Film-Színház-Muzsika 1969. márc.3.
6.old.

ték azokat az epizódokat, amelyek a magyar falvakban éppugy elképzelhetők s a hétköznapi helyzetek, a költői nyelv és a stilizált szereplők jól megfértek egymás mellett. Egyöntetűen elismerő kritikát kaptak a főszereplők, főleg Gyöngyössy Kati /Menyasszony/, Káldy Nóra /Feleség/ alakítása és Szombathy Gyula /Hold/ szép dikciója.

Valkó Mihály¹ és Demeter Imre² hiányolja a költőiség és a drámaiság egységességét a produkcióban. Demeter Imre szerint a költői tragédia atmoszféráját nem kellően érzékeltették. Jónak tartja, hogy elkerülték a dagályt, a felfokozott drámázást, de az előadás összességében véve idillibb volt a kelletténél, a balladai hangulat helyett néha idillikus pásztort jelenet volt a színpadon. A színészi játékból - a kiemelkedő alakítások ellenére - hiányzott az egységes stílus.

Amint az eddigiekből láthattuk, a Várnász a magyar színházi kultúra szerves részévé vált és a sokféle feldolgozás fogadtatása népszerűségét is bizonyítja.

Brechtnek A kaukázusi krétakör-ét igen rövid időn belül szinte az egész országban műsorra tűzték. Abban, hogy ezt a darabot ilyen gyakran játszották, nagy szerepe van annak is, hogy a mű a klasszikus történet olyan feldolgozását adja, melyben az emberiesség és a jószág diadalmaskodik, s a darab a nézőnek az értelmére és az érzelmeire egyaránt hat, befejezésével pedig katartikus élményben részesül. E darab valóban

¹ Valkó Mihály: Lorca: Várnász, Bemutató a Szigligeti Színházban. Szolnok Megyei Néplap, 1969. jan. 26.

² Demeter Imre: Lorca, délután. Élet és irodalom 1969/6.

jó példa arra, hogy "Az érett Brecht művészete ... meghaladja a korai Brecht elgondolását ... Az elidegenítés elmélet tehát a késői Brecht darabokban a régi formájában eltűnik. Ami belőle pozitívum az megmarad - a katarzisanak alárendelve."¹

A magyarországi első Krétakör előadás ünnepi esemény része volt: 1961 tavaszán ezzel a darabbal nyitották meg az átalakított Madách Színházat, az alkalomhoz méltó és még sokáig emlékezetes bemutatóval. A drámát Ádám Ottó rendezte, Gruse szerepét Psota Irén, Acdakét Pécsi Sándor, a Kormányzóneét Váradi Hédi, Szimonét Zenthe Ferenc, az Énekesét Gábor Miklós játszotta, s az előadáshoz Szinte Gábor készített meszerű díszletet. A negatív szereplők a brechti utasításokhoz hiven álarcban jelentek meg, itt ezeket Berczeller Rudolf készítette.

A tudósítások egybehangzóan nagy sikernek könyvelik el ezt a Brecht bemutatót és kiemelik a drámairó szelleméhez való hűséget. A darab mesejellegét azzal is hangsúlyozták, hogy az énekes végig a színpad szélén ült, a játék az ő szavait elevenítette meg. "A keret, a nyíltan vallott magyarázó szándék gondolati hangsúlyt ad a drámának anélkül, hogy magának a mesének érzelmi erejét csökkentené."² A fegyelmezett előadás és a pontos értelmezés lehetővé tette, hogy a mű gondolati gazdagsága kibontakozzék.

A nagy siker természetesen nem kizárólag a rendezéssel

¹ Hermann István: Az elidegenített Brecht. A brechti elmélet értelmezéséről. Nagyvilág 1966/8. 1239-1240. old.

² Hámosi Ottó: A kaukázusi krétakör. Film-Színház-Muzsika, 1961. márc. 31. 11. old.

magyarázható, hanem hozzájárult a színészek komoly munkája is. Psota Irén alakítását Pilinszky János például a "zseniális" jelzővel illeti, amihez még hozzáteszi, hogy árnyalt, fegyelmezett, intim és legendásan távoli volt a játéka.¹ De a többi kritikus is méltatja Psota játékát, rámutatnak, hogy sokoldalú alakítást láthattak tőle, az érzelmi pólusokat és a fáradtságot is tudta érzékelteni,² megnyerően egyszerű volt a játéka, mozgása és énekkulturája dicséretet érdemelt.³

Az énekes szerepében Gábor Miklós valóban teljesítette a szerepének szánt feladatot. Ő jelentette az értelmi hidat a színpad és a közönség között, vezette a nézőket a helyes értelmezés felé,⁴ a darabot belső sugárzással töltötte el és hangvételével az egész mű egységes ritmusát tudta biztosítani,⁵ énekhangja kellemes, és kívülmaradva is együttélt a művel.⁶ Váradi Hédi álarcban játszotta a kormányzóné szerepét, plasztikusan merev mozdulataival porcelánfigurára emlékeztetett. Pécsi Sándor Acdak alakítását többféleképpen értékelték. Hámori Ottó szerint megfelelően nyers figura volt, friss humorával, plebejus bölcsességével mesehősre emlékeztetett,⁷ Nagy Péter viszont úgy látta, hogy a színész nem ala-

¹ Pilinszky János: Az anyasziv drámája. Új Ember, 1961.jul.9.

² Hámori Ottó: ibid. 12.old.

³ Possonyi László: Színházi Őrjárat. A kaukázusi krétakör. Vigilia 1961/5. 306.old.

⁴ Hámori Ottó: ibid. 13.old.

⁵ Possonyi László: Ibid. 306.old.

⁶ Nagy Péter: Bertolt Brecht diadala. A kaukázusi krétakör bemutatásáról. Élet és irodalom. 1961. ápr. 7.

⁷ Hámori Ottó: ibid. 13.old.

kult eléggé a szerepéhez, inkább ez utóbbit formálta át saját személyéhez.¹

A darab előadásáról szóló kritikák egyetértenek abban, hogy ez a bemutató egységes hangulatu volt és ez a benyomás még az előadást követő években sem halványult - amit az is bizonyít, hogy a későbbi bemutatókat sorra ehhez viszonyították. "Az Ádám Ottó rendezte Kaukázusi krétakör előadás azért emelkedett a többi fölé, mert a legkevésbé smereven alkalmazta az elidegenítési effektust... az igazi Brecht előadás ... mit sem kezdhet az elidegenítés dogmatikus felfogásával ... Brecht nem kész válaszok intonációját nyújtotta, hanem kérdéseket vetett fel és válaszlehetőségeket csillantott meg ... az előadásoknak nem szabad egy-egy jól megfogalmazott, de elmerovitett általános gondolatba torkollnia."²

De a Krétakör első bemutatása Brecht többi művének előadásához képest is kiemelkedő sikert aratott. "... ebben az előadásban valósult meg leginkább - a brechti elmélettel összhangban - epikum és drámaiság, intellektualitás és líra, realitás és stilizált világ szintézise ... egyszerre nevel és gyönyörködtet."³

A Madách Színház előadásának hagyományformáló jellegét ismerték el⁴ és ennek megfelelően az 1961-es fővárosi bemutató jegyében - és azt továbbfejlesztve - állították színpadra a művet Debrecenben, Csokonai Színházban is 1964 tavaszán. A Krétakör itt is igen nagy sikert aratott, hiszen ez a mű

¹ Nagy Péter: ibid.

² Hermann István: ibid, 1241.old.

³ Emődi Natália: Brecht utja a magyar színpadon. Kritika 1964/5. 43.old.

⁴ Geszti Pál: Debreceni színházi esték. Film-Színház-Muzsika. 1964. márc. 27.

"sokkal inkább találkozik a magyar színházi közönség kialakult igényével és izlésével, mint Brechtnek bármely más műve."¹ A debreceni előadást Lengyel György rendezte, Gruse szerepét Nagy Anna játszotta, akinek igen jó mozgáskultúráját emelték ki, Szimonban őszinte embert formált Cs. Németh Lajos, Linka György Acdakja vaskos volt, kitűnő humorérzékkel rendelkezett, s ötletesen groteszk rendőrt mutatott be Haumann Péter. Az előadás színvonalát bizonyítja a Nívó-díj odaítélése is.

A dráma következő bemutatója Pécsett került sorra 1968 őszén. A színpadra állítás során sikeresen kerültek el azt a két végletet, ami általában előfordul Brecht előadásokon: Brecht elméletének semmibevételét illetve abszolutizálását.² Itt egy egészében és részleteiben véve jó előadást láthattak, Babarczai László rendező nem az elméletből, hanem a drámából építette fel a produkciót. Gruse szerepében Ronyecz Mária játszott, éneke kellemes volt, finom, stilizált mozgást és őszinte derűt mutatott be. A debreceni Szauva, Haumann Péter itt harsány, agyafurt, konyhafilozófus Acdakot játszott. A pécsi előadáson megfelelően harmóniában volt a stilizálás és az egyénítés.

Egy évvel később újabb vidéki színház tűzte műsorára a darabot. A Kecskeméti Katona József Színház 1969 őszén mutatta be a művet Horváth Jenő vendégrendezésében. A kritika³ ki-

¹ Pálffy István: Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör /A Csonkai Színház bemutatója/. Alföld 1964/4. 368.old.

² Koltai Tamás: A kaukázusi krétakör. A Pécsi Nemzeti Színház előadása. Népszabadság, 1968.okt.4.

³ Kürti László: Időtlen korszerűség. Film-Színház-Muzsika, 1969.dec.6.

emeli, hogy a rendező pontos értelmezésével és a mű alapos elemzésével úgy maga mellé állította a színészeket, hogy az előadásnak nem volt gyenge pontja. Az előadás két pillére Jobba Gabi Gruséja és Fekete Tibor Acdakja volt. Az első az emberi tisztaság lírai tónusát erős karakterrel egyesítette, szerepformálásában a szenvedések közben is a derűt, a győztes életet hangsúlyozta, s játékában az ének, a mimika és a mozgás összhangja érvényesült. Fekete Tibor temperamentumos Acdakot formált. A stilizált díszlet a modern grafika kevés vonalával teremtett archaikus hangulatot. A "színház a színházban" rész műkedvelő jellegét azzal is aláhúzták, hogy a díszleteket a statisztéria kézzel támasztotta meg a színpadon. De, amint Kürti László megjegyzi, "a kecskeméti előadás azért hangsúlyozhatja bátran a műkedvelő jellegét, mert amit produkál, az a hivatásosok igen magas színvonalát képviseli."¹

A rendező azt a felfogását valósította meg a színpadon, hogy Brechtnél az illuziókeltés és az elidegenítés nem egymást kizáró, hanem megsokszorozó eszköz. Az eredmény egy olyan bemutató lett, melyről megállapították, hogy "Brechtet ilyen színvonalon játszani, ... népnevelői indulatát és humanista színt ennyire hiven megidézni eddig kevés együttesünknek sikerült."² Ezért megérdemelten kaphatta meg a produkció a Nivó-díjat 1970-ben.

A kaukázusi krétakőr következő bemutatója a Szolnoki Szigligeti Színház nevéhez fűződik, 1972 tavaszán mutatták

¹ Kürti László: ibid., 7. old.

² Kürti László: ibid., 6. old.

be. A vendégrendező Sándor János, az előadásban az érzelmi effektusokon keresztül kifejeződő morális példát emelte ki és kapcsolta össze a költőiséggel. A produkció hangulata, stílusa így adekvát volt és a rendezés egyik legfőbb érdeként emelik ki a történelmi és a társadalmi szituáció tökéletes érzékeltetését.¹

A szereplők játéka általában jó volt, Agárdi Ilona mint a kormányzóné a figura jó karikaturáját adta, Polgár Géza Acdakja bölcs népi furfangot produkált. Az énekes szerepében viszont Szombathy Gyula nem eléggé domborította ki az állásfoglalás mozzanatát és meggyőzőbb lett volna, ha több drámai szenvedélyt mutat; ezek híján csökkent a példázat végső erkölcsi súlya.

Az 1975-76-os évadban az ország két pontján is műsoron volt. a Krétakör. 1975. végén Kaposvárott, a Csiky Gergely Színházban játszották, néhány hónap múlva pedig Miskolcon. A kaposvári előadás is új értelmezését adta a műnek. Ascher Tamás rendezésében az énekes pusztán reflexív figurából alkotó személlyé, főszereplővé lépett elő - Vajda László alakításában. Az énekes szerepének ilyen felfogása - Fodor Géza szerint² - ha nem is oldja meg, legalább értelmessé teszi az előjátékot. Így az énekes uralja a színpadot, mégsem tehet semmit - s így "patetikusán vádló"³ alakká válik. Vajda képes megoldani az előadás bizonyos kulcspontjait.

¹ Rideg Gábor: A kaukázusi krétakör. Brecht bemutató Szolnokon. Népszava, 1972. ápr. 12. 2.old.

² Fodor Géza: A kaukázusi krétakör Kaposvárott. Színház 1976/1. 5-8.old.

³ Fodor Géza: ibid. 6.old.

Ascher értelmezésében az énekes nem avatkozhat bele a történetbe, Grusén nem segíthet, a lány pedig nem cselekszik mindig az énekes kedve, várakozása szerint.

Ez az előadás is hangsúlyozottan műkedvelő "krétakör" jeleneteket nyújt, a produkció alkalmiságát, demonstráló jellegét végig vállalta. A kormányzói pár és a hájas herceg iránti ellenszenvet pantomimikus mozgásuk tükrözte, ezt a kormányzóné szerepében Velez Olivia igen jól valósította meg, viszont hisztériája indokolatlan személyes-lélektani motivációt vitt a figurába, s így megzavarta a kompozíció tisztaságát. De az előadás legtámadhatóbb pontja Gruse megformálása volt Molnár Piroska játékában. Nem a koncepció téves, és Molnár Piroska alakítása is mély és gazdag volt, de nem felelt meg a szerepnek. Nem sikerült meggyőző egyszerű lányt bemutatnia, nem azt láttuk, hogyan fejlődik a cseléd lány, hogyan nőtt fel emberileg ösztönösen vállalt feladatához. Az alakításban már a kezdettől fogva feladata magaslatán állt a lány és így a szerep teljesen más távlatból volt megformálva, mint az előadás.

Szimon is túl finom és érzékeny figurává vált Rajhona Ádám játékában. A főbb szereplők ilyen "intellektuális" alakítása - amellet, hogy általában gyengítette a mű plebejus pátoaszát - megingatta a kompozíció, a belső súlyviszonyok, az emberi kapcsolatok művészi egyensúlyát is.

Az énekes kiemelt szereplővé való előléptetése azt eredményezte, hogy az igazi cselekmény, az alternatívák és a döntések háttérbe szorultak. Nem kellően érvényesültek a darabon belüli kis darabok, a mese részei sem - aminek oka a mellékalakok többségének megoldatlansága volt. Acdak meg-

formálása viszont sikeres /Koltai Róbert játszotta/, ő lett az énekes páralakja, maga az átszellemült érzékiség.

Az előadás összefoglaló értékelésében Podor Géza rámutat, hogy - noha az egyenetlen és felemás volt - sok művészi értéket és eredményt is jelentett.¹

A mű legutóbbi bemutatója a Miskolci Nemzeti Színház 1976 tavaszán játszott előadása volt. Csizár Imre vizsgarendezéséül választotta ezt a drámát, ő a műből indult ki, ragaszkodott a brechti szöveghez és gondolatokhoz. Csizár Imre alapkonceptiója szerint az emberség vonzása, kísértése éppoly ellenállhatatlan lehet, mint a bűn, a rossz vonzása. Csak a jóságot ritkábban veszik észre, jutalmát pedig szinte sosem nyeri el - de itt az igazság diadalmaskodik.²

A mese közérthető példaként került színre, s a rendező hangsúlyozta, hogy a színészek több szerepet is eljátszanak - a 63 beszélő szerepet 25 színész jelenítette meg. Gruséban bensőséges lírát és az értelemre hatást egyaránt bemutatta Lázár Katalin; Blaskó Péter Acdakja pedig a legjobb alakítás volt, őszinte humorával és iróniájával megnyerő játékot mutatott be. Az énekes /Paláncz Ferenc/ viszont sem a játéokban, sem az éneklésben nem tudta maradéktalanul megoldani a feladatát. Általában zavaró volt a szerzőhöz való tulajdonított hűség és az a körülmény, hogy az egész művet két részben játszották el, így az első rész aránytalanul hosszú volt.

Az előadás mégis sikert aratott a közönségnél, ehhez

¹ Podor Géza: ibid. 6.old.

² Takács István: A Krétakör Miskolcon. Magyar Ifjúság, 1976. ápr. 2. 21.old.

hozzájárult a jól mozgatott statisztéria és az is, hogy itt dramaturgiai szerep jutott az egységes szín- és formavilágot bemutató jelmezeknek is /Szakács Györgyi munkája/.

Összességében véve egységes stílus jellemezte ezt a bemutatót.¹

x x x

A három kiemelt költői dráma hazai előadásairól szóló beszámolók rávilágítanak, hogy a közönség és a kritika egyaránt érdeklődéssel tekint az ilyen darabok bemutatója elé. Figyelemre méltó dolog, hogy az egyes előadások szinte kivétel nélkül önálló koncepcióval léptek színpadra, s ezek az egymástól eltérő felfogások bizonyították a művek sokféle megközelítési módját - s azt is, hogy egyúttal meg lehet őrizni a drámák valódi mondanivalóját is. Az előadásokban érvényesült a színházi alkotók munkájának összhangja s mindenképpen új színfoltot hoztak színházi életünkbe. A fenti előadások ennél fogva ösztönzőek lehetnek az ország többi színháza számára is, hogy műsorukra tűzzék a költői drámák immár klasszikus vagy még kevésbé ismert alkotásait.

¹ Csik István: Miskolci Nemzeti Színház. A kaukázusi krétakör. Film-Színház-Muzsika. 1976. márc.6. 14.old.



M e g j e g y z é s e k :

Az elemző részekben a Várnász idézetek "Federico Garcia Lorca összes művei" című kötet alapján szerepelnek, Illyés Gyula fordításával, míg a tanulmányokat András László fordította.

A Kaukázusi krétakörből vett idézetek a "Bertolt Brecht színművei" című kiadvány II. kötetéből valók, ezt a drámát itt Garai Gábor fordította. A drámaidézetekben az aláhúzások a dolgozat írójától származnak.

A lábjegyzetekben egyes hosszabb könyvcimek csak első néhány szavukkal szerepelnek, mivel a művek pontos adatai az irodalomjegyzékben megtalálhatóak.

A dolgozatban az alábbi rövidítések fordulnak még elő:

MiC = Murder in the Cathedral

Sel. Essays = Selected Essays

Gyilkosság... = Gyilkosság a székesegyházban

Vál. versek = Válogatott versek

FGL = Federico Garcia Lorca

Szinh. tanulm. = Színházi tanulmányok