Bécsy Tamás

A DRÁMA-MODELLEK ÉS A MAI DRÁMA

JATE KÖZPONTI KÖNYVTÁRA
Folyóiratok
Szeged
Diss. B 37
Jósef Attila Tudományegyetem Központi Könyvtára
SZEGED

T A R T A L O M

Bevezetés .....4.

I. fejezet

A HAGYOMÁNYOS-DRÁMA .....9.

A hagyományos-dráma modellje .....9.

A modell alkalmazása .....13.

Példák,melyekre tökéletesen alkalmazható a modell .....13.

Sophokles: Antigoné .....13.

W.Shakespeare: Hamlet .....26.

Katona József: Bánk bán .....35.

Példák,melyekre csak részben alkalmazható a modell .....41.

Sophokles: Oidipus király .....41.

W.Shakespeare: Othello .....43.

F.Schiller: Ármány és szerelem ....56.

II. fejezet

A KÖZÉPPONT-DRÁMÁJA .....64.

A középpont-drámája modellje .....64.

A modell alkalmazása .....65.

Példák a középpont-drámája modelljére .....66.

Sophokles: Oidipus Kolónosban.....66.

W.Shakespeare: Lear Király .....80.

H.Ibsen: Peer Gynt .....91.

III. fejezet

A KÉT DRÁMA-MODELL ÖSSZEHASONLÍTÁSA....101.
Folyamat és helyzet .....102.
A feszültség .....102.
A líraiság .....109.
Az ellenfél és a középpont .....112.
A világnézeti háttér és a középpont.112.

IV. fejezet

A MISZTÉRIUM-DRÁMA .....116.
Az ókori misztérium-drámák .....119.
"Az Utódlás Misztérium-Drámája"
/Egyiptomi Koronázási Dráma/.....123.
A középkori misztérium-drámák és moralitások .....141.
"Ábrahám és Izsák" .....146.
"Noé története és az özönvíz" ....154.
"The Castle of Perseverance" /Az Állhatatosság Vára"/.....160.
A misztérium-dráma elvi problémái ..172.
A misztérium-dráma modellje .....188.

V. fejezet

A MODELLEK KEVEREDÉSE IBSEN FELLÉPÉSÉTŐL..190.

H.Ibsen: Nóra .....194.

G.B.Shaw: Szent Johanna .....201.

L.Pirandello: Hat szereplő szerzőt keres .....208.

E.O'Neill: Utazás az éjszakába .....217.

B.Brecht: Kurázsi mama.....227.

A.Miller: Az ügynök halála .....233.

VI. fejezet

A MISZTÉRIUM-DRÁMA MODELLJÉNEK RÉSZEI A MAI DRÁMÁBAN .....244.

A történet bemutatása .....245.

A drámák szereplői .....262.

A két világszint .....286.

A cselekvések formája: a rítus .....318.

BIBLIOGRÁFIA .....342.

BEVEZETÉS

Azt, hogy az utóbbi években világszerte minden jelenségben modelleket keresnek, lehet divatnak tekinteni. Ám fel kell tenni azt a kérdést, miért e nagy igyekezet, miért e divat? Van-e a muló szeszély, az ujdonság-keresés mögött olyan tartalom, amely hosszabb időre érvényes, s amely valamit uj szemszögből láttat? Aki maga is modelleket állít fel, nyilván csak azt válaszolhatja, hogy a modellek segítségével a vizsgálandó jelenséget jobban meg lehet érteni.

Irodalmi müvekben modellt csak akkor érdemes keresni, ha az nemcsak egyetlen müre érvényes, ha az absztrakt modell sokféle esetben segitségünkre van. De vajon mi ujat lehet elmondani pl. a Hamletről? Ugy vélem, irodalmi müvek esetében elvileg sincsen száz százalékos tudásmennyiség. Nemcsak az adott münek más müvekhez, korokhoz, eszmeáramlatokhoz stb. való viszonylatában nincs. Maga a mü is kimeríthetetlen, mert az élet szakadatlan folyamatába ágyazott, az idővel folytonosan előrehaladó,s ezért állandó arculata mellett mindig uj és uj arculatot felmutató. Az uj szemszögből látott uj arc nem érvényteleníti a régit, legfeljebb hozzáad valamit, és nem zárja le az uj vizsgálódási lehetőségeket: egy müről szóló "mondat" végére sohasem tehetünk pontot.

Drámaelmélettel Arisztotelész óta foglalkoznak, s noha sokszor az a véleményünk, hogy már ő mindent elmondott, mégis - más elméleti müvek olvastán - gyakran meglepődünk:

új módszerekkel mennyi minden állítható még a drámáról.

Dolgozatom nem drámatörténet,s nem is a dráma elméletének egészével foglalkozik.Pl. a műfaji kérdéseket nem is [redacted] érintem,eleve adottnak tekintem,hogy minden esetben drámáról beszélek,drámáról,amely nagyon bizonytalan fogalom,mert nagyon tág.Ebben a kérdésben Lukács György meghatározása volt gondolatmenetem alapja: "A dráma olyan írásmű,amely valamely összegyült tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni,emberek között lejátszódó megtörténések által."Ebben a meghatározásban benne van mindaz,amit manapság a drámáról,mint műfajról mondani szoktak úgy,hogy Aischylostól Beckettig minden dialógusban írt és szinpadi megjelenítésre szánt mű beleférjen.

A három modellé s annak részeivé a müveknek azokat az eléggé absztrakt összetevőit próbáltam tenni,amelyek az ókori misztérium-drámáktól a mai drámákig a legtöbb müben megtalálhatók.Nem állítom,hogy e három modell valamelyike a szó szoros értelmében minden müben benne van.Hiszen az irodalom történetéből minden állításra találhatunk ellenpéldákat. De állítható,hogy a müvek nagy többségében a három modell valamelyike benne rejtőzik.

A drámai művekkel való foglalkozásom során úgy vettem észre,hogy más és más felépítettséget kíván az a mü,amelynek [redacted] alapjául olyan drámai életjelenség szolgál,amelyben /1/ két egymással szembenálló hős küzdelme tett-váltás-sorozatban zajlik le,amelyben /2/ egy középpont és környezetének viszonya található,s amelyben /3/ két "világszint" találkozása jelenik meg.Dolgozatomban az eme három drámai életjelenség által meghatározott elvi-szerkezet modelljeit rajzoltam meg.

A modellek nem arra valók,hogy a müvek nagyságát mérjük velük,azaz nem valamiféle objektív mércék,mint amilyenek például a természettudományos méröeszközök és mérési elvek.Segítségükkel nem mutatható meg a müvek hatékonysága, "hatásossága" sem,legfeljebb a már tapasztalt kisebb hatást megmagyarázni. lehet "visszafelé" segítségükkel -részben- [illegible] Azaz,bizonyos esetekben azt,amit már tudunk / hogy t.i. ez és ez a mü nem olyan "jó",mint egy másik/ a modellek segítségével konkrétabbá tehetjük,s bizonyos esetekben megmondhatjuk,miért nem olyan "jó".Nagyonis tudom,hogy az ilyen ítéletek meghozatalában már ismert irodalomelméleti /stb./ tényezők is segítségünkre vannak,s a modellek eme tulajdonsága csak nagyon kis mértékben járul hozzá a müvek ilyen értelmü konkrét megítéléséhez.Hiszen a modellek szükségképpen sematikusak,ami ebben az összefüggésben azt jelenti, hogy kimaradtak belőlük a részletek.Márpedig irodalmi müvekről lévén szó a részletek gyakran épp olyan fontosak lehetnek,mint az elvi felépítettség különböző részei.

A modellek arra szolgálhatnak,hogy a drámai müvek felépítésében azonos vonásokat tudjunk általuk megmutatni.Igy végső soron rendezésükre,csoportosításukra valók.Ugy vélem, egy-egy modell segítségével az egyes müvek felépítése jobban megismerhető,s igy az jobban elválasztható egy-egy másik mütől.

Dolgozatcm a drámákban található három modellt leírja, de alkalmazhatóságukat is igyekszik bizonyítani.Szándékosan nem szólok azonban arról,hogyan és miért jöttek létre épp ezek a modellek.Hiszen mindenekelőtt a modellek létét kell bizonyítani.Dolgozatomban nem térek ki a müvekben megtalálható különböző tények és jelenségek másvonatkozású okaira

sem.Ezekre azért nem,mert a szakirodalomban nagyon is jól ismertek,s mert dolgozatom nem drámatörténet,hanem kizárólag a modellek leírása,bemutatása,s azok alkalmazása.

E modelleket a drámai művekkel való foglalkozás során fokról fokra építettem fel.Először az jött létre,amelyet a hagyományos-dráma modelljének neveztem el.Ezt azonban sok műre nem lehetett alkalmazni,de épp az,hogy megkíséreltem, vezetett egy új modell felállításának szükségességéhez./A középpont-drámájának modellje./

Ismeretes,hogy a korunkban megírt drámai művekben nem találjuk meg azokat a dramaturgiai törvényeket,amelyeket a régi,nagy drámai korszakokban megírt művekből leszürve az u.n. "klasszikus" dramaturgiai törvényeknek nevezünk.E művek kényszerítették a drámaelmélettel foglalkozó kutatókat [redacted] többek között például arra is,hogy ezután ne tekintsék pl.a konfliktust és a tragikus vagy vígjátéki hős "klasszikus" jellemvonásait a dráma lényegéhez tartozó és azt meg is határozó jegyeinek.

Úgy gondolom,a három dráma-modell felállítása ehhez a kérdéshez is hozzá tud szólni,s a mai drámáról meglévő és ismert meghatározásokhoz valamit hozzá tud tenni./Ennük a misztérium-dráma részeinek felhasználása/.

Már itt szeretném megemlíteni,hogy amit az adott művekről a dráma-modellek segítségével végzett elemzések kapcsán elmondok,az természetesen nem érvényteleníti az adott műről más szemszögből megfogalmazható véleményeket,állításokat. Nem érvénytelenítik az eddig elmondottakat,s nem is tesznek pontot a drámáról elmondhatók végére.

I. A HAGYOMÁNYOS-DRÁMA

A hagyományos-dráma modellje

Mindenekelőtt a hagyományos-dráma modelljét kell felvázolnunk. Igy azután hagyományos-drámáknak nevezhetjük azokat a műveket, amelyeknek elvi felépítésében a felvázolt modellt többé-kevésbé felismerhetjük, s szembeállíthatjuk velük azokat, amelyekben -bármely korban is születtek- másféle modellt fedezhetünk fel.

a. A dráma egy konfliktus köré épül, s ennek két oldala van. Az egyik, általában pozitívnak ítélt oldalt képviseli a főszereplő, a másik, általában negatívnak ítélt oldalt az ellenfele, vagy azok egy csoportja. A konfliktusnak az az "oldala" /az az erkölcsi alap/, melyet a főszereplő testesít és valósít meg, általában háborítatlan nyugalomban él a főszereplőben már a cselekmény megindulása előtt. A konfliktus eme oldala akkor éled fel /azaz akkor lesz valóban konfliktus-oldallá, szenvedéllyé/, amikor az ellenfél olyat tesz, ami eme oldal tartalmának beteljesülése elé akadályként kerül. Igy mondható, hogy általában az ellenfél tette hozza létre a drámai szituációt, amelyben a konfliktus megnyilvánul.

b. A főszereplő jelleme olyan, hogy az ellenfél által teremtett helyzetben nem képes élni, s ezért arra törekszik, hogy azt megszüntesse. Az ellenfél azt a tettet, amelynek megtételekkor a drámai szituáció létrejön, általában alapvető létérdekből teszi, s arra törekszik, hogy azt fönntartsa, illetve a megszüntetésére irányuló törekvéseket letörje.

b/1. E két szembenálló akarat egymás elleni tett-sorozata a drámai harc.

c. Az a jellem, amely egy adott helyzetben nem képes élni,

azáltal lesz hitelessé,ha az adott helyzet olyan problémával van összefüggésben,amely az adott korban az élet fókuszában áll.Ebből következik,hogy az ellenféi tette is összefüggésben van az adott kor életének fókuszában álló kérdéssel,csak természetesen ellenkező vektorral.

d. A főszereplő,egyéni sorsától függetlenül,általában eléri,amit akar: az ellenfél által végrehajtott tett eredményeként létrejött szituáció megszünik.Tette egy egész közösség életét megváltoztatja,az ellenfél tette által létrehozott rossz helyzetet jóvá fordítja.

e. Egy hagyományos-dráma valamelyik jelenetéről akkor mondjuk,hogy rossz,ha az nem következik szervesen az előző, vagy valamelyik előző jelenetből.Ez annyit jelent,hogy a mü egyes részeit az okségi összefüggés kapcsolja össze.Az egyik jelenet az ok,a második az okozat,amely a továbbhaladás szemszögéből ok-ként jelenik meg és így tovább.Az első ok szükségszerüen olyan ok kell hogy legyen,ami nem következik semmiből,ám ugyanakkor belőle következik valami.Az, ami nem következik semmiből nem lehet a dráma valamely cselekmény-mozzanata,még az ellenfél drámai szituációt létrehozó első tette sem,mert azzal kapcsolatban is fel lehet tenni a kérdést: miért tette? Az ellenfél első tette /pl. Kreon tiltó parancsa,Claudius gyilkossága/ csak a dráma esemény-sorozatában jelentkező logikai láncolat első,kiinduló oka.A mélyebben fekvő ok,ahol a "miért" kérdés nem vethető föl,az,ami egyben a drámai hős küzdelmének és céljának az értelmét adja,oly mozgatóerő kell hogy legyen,amely tovább nem elemezhető.Az esemény-sorozatot elindító első tettel kapcsolatban tehát csak akkor nem merülhet fel a "miért tette" kérdés,ha az valami olyan alapon nyugszik,

ami vagy "adottság",vagy "summázás",ami ugyan ered valamiből,nagyon gyakran kibogozhatatlanul sok tényezőből,de ami épp ezért a lét bizonyos területein premissza.Ez tehát nem lehet másmint szilárd erkölcsi tétel,meggyőződés,elv,isteni parancs,vagy a közösség boldogulásának alapvető tétele, amelyet az adott korban bizonyítás nélkül pozitívnak /vagy negatívnak/ fogadnak el.Erre az első,bizonyítás nélküli pozitívnak /adott esetben az ellenkezőjét negatívnak/ ítélt etikai-világnézeti tételre,mint első okra épül az első cselekedet,s így végül maga az egész dráma.A hagyományos-dráma végső soron tehát egy olyan első ok-on nyugszik,amely nem a dráma"testében" van,hanem azon kívül,a kor embereiben, a nézőkben,akik ezt bizonyítás nélküli pozitívnak /vagy negatívnak/ tartják.Láthatjuk,végeredményében két féle okságiláncolatról beszélhetünk,amelyek természetesen nagyon szorosan összefüggenek,sőt gyakran,a művek legtöbb jelenetében össze is fonódnak.Az első,amely a mü cselekmény-mozzanatait tartja össze és a másik,amely a művet világnézetileg teszi egységessé.Ha szemléletessé akarnók ezt tenni azt mondhatnánk,hogy az előbbit egy egyenes vonallal és a reá helyezett pontokkal ábrázolhatnánk,míg az utóbbit az egyenes köré rajzolt körrel.A legtöbb müben az egyes pontok,a cselekmény-mozzanatok mindig az előző /vagy valamelyik előző/ pontból, cselekmény-mozzanatból következnek okozatként.Van azonban sok olyan mü is /főként Shakespeare drámái/,ahol valamelyik cselekmény-mozzanat oka csak nagyon halványan található az előző "pontban",cselekmény-mozzanatban.Ezek azonban nagyon szervesen a "kör" egy másik részéből,a háttérben,a cselekmény-szál "mögött" végighúzódó világnézeti háttér-okból kerülnek be a cselekmény-vonalra okozatként.De mivel alapjai-

ban a világnézeti alap-ok tartja össze az egész drámát,ezek ott nem is okoznak törést.A hagyományos dramaturgiai tankönyvek ezeket a részeket általában epizódnak nevezik. Minden mü drámaiságát,drámai feszültségét a világnézeti ok adja meg,amely a nézőben úgy realizálódik,hogy hiszi-e a hős,a főszereplő igazát vagy nem.Ha bizonyítás nélküli hiszi törekvéseinek pozitív voltát,akkor számára a dráma izgalmas.Ha nem hiszi,érdektelen.A drámai okségi láncolat alapokának problémája tehát visszakanyarodik a főszereplő által megtestesített konfliktus-oldal pozitív voltához.

x

Milyen követelményeket állít a modell az adott kor elé?-azaz milyen korban valósítható meg a modell? Először az a követelménye,hogy az adott kor életének fókuszában legyen egy olyan kérdés,amely /ha csak alapjaiban is,de/ egy emberben,a főszereplőben legyen hitelesen megtestesíthető,s hogy ez a fókuszban álló probléma hitelesen legyen veszélybe hozható egyetlen ember által.Másodszor,hogy a kor emberét /ha csak áttételesen és sürítetten is,de/ hitelesen képviselhesse egy olyan ember,aki az adott szituációban nem képes élni.Harmadszor az,hogy egyetlen jelképes ember hitelesen elvégezhessen egy olyan /akárcsak jelképes/ tettet, amelynek következtében először a szituáció elhihetően megszünik,s másodszor a drámai szituáció megszünése következtében egy nagyobb közösség élete jobbá lehet.Végül az a követelménye,hogy a kor emberének tudatában legyen egy olyan erkölcsi,világnézeti kérdés,amelynek igazában,pozitív voltában <u>valóban és bizonyítás nélkül</u> hisznek.

x

A modell alkalmazása

Az eddig elmondottak nem azt jelentik,hogy véleményünk szerint előbb van a modell,s azután,ennek mintájára jön létre a mü.Nagyon jól tudjuk,hogy ez természetesen nem így van. A modellt -többek közt- épp az alábbi példa-müvek felépítésében mutatkozó sajátosságoknak a figyelembevételével kíséreltük meg felvázolni.

Mivel az előbb elmondottak következtében példáink alábbi, első csoportjában nem nehéz a modellt megtalálni,itt vállalkozhatunk arra is,hogy azt egy kissé magyarázzuk.

Példák,melyekre tökéletesen alkalmazható a modell

a. Sophokles: Antigoné-jának konfliktusa: Antigoné a régi,íratlan erkölcsi törvénynek engedelmeskedve testvérét,Polyneikést el akarja temetni,noha a király,Kreón ezt az államérdekre hivatkozva megtiltotta,kinyilvánítván,hogy az akaratával szembeszegülőt szigorúan megbünteti.A konfliktus első oldalát pozítívnak ítélik.A nézőkben egyetlen egyszer sem vetődik fel a gondolat,mert nincs rá a müben semmi alap,hogy Antigoné helytelen célért küzd,vagy hogy helytelen okból kívánja testvérét eltemetni.De a müben sem,sem Ismené, sem a Kar,de még maga Kreón sem ejt ki egyetlen olyan mondatot,amely Antigoné erkölcsi igazságát kétségbevonja.Mindenki Antigoné életét féliti,tudják,Kreón haragja elveheti az életét,/erre igen sokszor utalnak/ s a mü végén maga Kreón is elismeri: "Ha elhatározásom így megváltozott,/ Amit magam kötöttem,most feloldom./ Borzadva látom,hogy legbiztonságosabb / A fennálló törvényt halálig védeni".[1]

[1] Sophokles Összes Drámái,Franklin,Budapest,1950,404.old.Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.

Ha ezt az erkölcsi tételt nem pozitívnak ítélnék,avagy akárcsak ha kétséges is lenne az értékítélet,azokat emlegetnék Antigonénak,s nem hivatkoznának csak arra,hogy Kreón megöli,ha tettét megteszi.Kreón előbbi szavaiból is világosan látszik,hogy az a fennálló törvény,amit "legbiztonságosabb a halálig védeni",pozitív tartalmú.Az ellenfél,Kreón oldalát negatívnak ítélik.Kellő és valóban átérzett tisztelettel kell vitába szállnunk Lukács Györggyel,aki azt mondja,hogy csak Tiresias megjelenésekor derül ki,hogy Kreónnak nem volt igaza.[1] Véleményünk az,hogy Tiresias megjelenése csak nyomatékossá teszi Kreón parancsának negatív megítélését,s természetesen Antigoné tettének pozitív voltát.Teiresias[2] szavai előtt a Kar nem mer ellenszegülni,félnek a vének is,s Teiresias szavai csak bátorságot adnak nekik.Bizonyítékként említhetjük először azt,hogy nincs senki,aki Kreón igazát elismerné.Isméné ezt mondja: "Irtózatos,ha egyszer azt tiltja Kreón!"[3] ... "Mi vár reánk,ha általhágjuk vakmerőn/ A törvényt,mit király kimond s hatalma véd./ Meg kell hogy ezt értsd: mi gyönge nők vagyunk,/ A férfiakkal nem tudunk megküzdeni ... Imámmal én az alvilági lelkeket/ Engesztelem s hiszem nyerek bocsánatot,/ Mivelhogy kényszerűségből tettem csak így/ De ennél többre őrület gondolni is".Sehol egy szó arról,hogy Kreónnak igaza van,sőt Isméné is tudja,hogy bűnt követ el,hisz bocsánatot remél.Amikor

---

1 "Tiresias megjelenésével minden megváltozik,kitűnik,hogy Kreonnak nem volt igaza,amikor megtiltotta Polyneikes végső tisztességét,nem volt igaza,mikor Antigonet élve eltemetésre ítélte." Lukács György: A modern dráma fejlődésének története,Franklin-Társulat,1911. 31.old.

2 A görög nevek helyesírásában forrásainkat követjük.

3 t.i. eltemetni Polynekest,i.m.368.old.

Kreón a Véneknek elismétli a parancsot,amit már a dráma megkezdése előtt kiadott,a Vének Kórusa kitér az értékelés elől,ez igaz.De szavaikból érezhető,hogy egyáltalán nem helyeslik azt. "Tetszésed ez,Kreón,Menoikeus gyermeke,/ Különbséget teszel hü és pártütő között,/ Különben is csak rajtad áll ítéleteket/ Az élők és holtak felett kimondani"- mondják,ami egyrészt nem igaz,nem Kreón ítél élők és holtak felett,másrészt a parancs végrehajtásának ellenőrzése alól azonnal ki akarnak bújni: "Kreón: Vigyázzatok ti rá, hogy teljesüljön is.Karvezető Ilyen teherhez ifjabb vállakat keress"[1] - mondja,s ugyan ő,a Karvezető,miután a következő jelenetben az Őr elmondta,hogy valaki ellenszegült Kreón parancsának,így beszél: "Kezdettől fogva sejtettem én, uram király,/ Hogy istenek kezére kell ismerni itt"[2] - ami arra vall,hogy tudják,Kreón az istenekkel szegült szembe, amiből egyet jelent azzal,hogy aki az istenekkel szegül szembe,annak az a törekvése negatív.Amikor az Őr elővezeti a tettének elkövetésekor elfogott Antigonét,s Kreón felelősségre vonja,a parancsot kiadó Kreón is tudja,hogy a Vének csak félelemből nem szegültek ellene, s nem azért,mert igaza van: "Antigoné: ...Itt is dícsérnének szívük szerint ezek -tvi. a Kar Antigonét- Ha félelem nem volna nyelvükön lakat./ A zsarnokság viszont könnyebben boldogul,/ Amit csak kedve tartja,mondhat és tehet", -szavaira egy nagyon gyönge ellenvetés jön még: "Kreón: Te látod így,Kadmos népében senki más," -de Antigoné válaszára:"Látják ezek,de ajkuk tetszésedre leb", Kreón,mintegy saját tettének negatívumát elismerve már csak ezt mondja: "S te nem szégyelled, hogy másként gondolkodol?"[3] Mindezekben tehát azt vehetjük észre,hogy a Kreón-képviselte konfliktus-oldal pozitív

1. i.m. 373-374.old.
2. i.m. 376. old.
3. i.m. 383. old.

voltát senki sem ismeri el.Hogy az elején miért nem látszik azonnal negatívnak,később vizsgáljuk meg,mert a mü /s minden további mü/ elemzését abban a sorrendben végezzük, ahogy a modell felvázolásakor annak részleteit említettük.

a/1 A testvérek vagy a közeli hozzátartozók,sőt egyáltalán minden halott eltemetésének istenektől rendelt,erkölcsi parancsa,annak igaz,pozitív volta Antigonéban háborítatlanul él Kreón parancsa előtt.Nem látjuk a müben sehol,hogy ez Antigonéban,vagy akárki másban most ötlik fel,hogy az mint most megszülető erkölcsi kötelesség jelentkezik.Ismené,a Kar,azok egyaránt tudják,nem is említve Teiresiast,hogy ez az erkölcsi parancs fennáll,él és hat.Mindannyian,mint vitathatatlanul és pozitívan meglévőt kezelik,mint adottságot, s egyetlen szót sem találunk,amely arra utalna,hogy ezt a parancsot /akár még csak így megfogalmazva is/ nem tudja mindenki.Ez az erkölcsi törvény csak akkor jelentkezik mint konfliktus-oldal,amikor léte,azaz érvényesülése,teljesülése veszélybe kerül,vagyis Kreón parancsának elhangzásakor.Az erkölcsi törvény igaza és érvényesülése élt,megvolt tehát előbb is,szenvedéllyé,drámai akaratttá,konfliktus-oldallá Kreón tiltó parancsa tette.

b. Antigoné jelleme olyan,hogy ebben a helyzetben,melyet Kreón parancsa teremt,nem tud élni.Nagyon sok hasonló szerkezetü drámában találunk a főszereplőn kívül olyan szereplőt,akinek véleménye,magatartása teljesen megegyezik a főszereplőével,de aki ennek ellenére az előállott szituációban tud élni.Ismené teljesen megegyezik Antigonéval,ami a dolgok elvi részét illeti.Jelleme azonban nem drámai jellem, mert számára fontosabb valami más,mint a benne is meglévő, általa is elismert erkölcsi igazság végrehajtása.Ugy is fo-

galmazhatjuk,hogy Ismené egyéni életének fókuszában nem az áll,ami az adott kor fókuszában,hanem saját boldogulása. Perszo őt is megérinti a konfliktus,de saját életét nem képes veszélyeztetni az általa is pozitívnak elismert erkölcsi igazságért.Ugyanilyen pl. az Őr,aki tudja,hogy a halottakat eltemetni erkölcsi kötelesség,de aki még Ismenénél is jobban félti a saját bőrét.A főszereplő életé fókuszában áll,mint életének mindennél fontosabb része,az általa képviselt etikai pozitívum.S ezért nem képes élni egy olyan szituációban,mert az került veszélybe az ellenfél tette által. Antigoné törekvésének hajtóereje az,hogy az eddig érvényben volt igazság most is érvényben maradjon.Általában az ily főszereplők nem valamilyen cél elérésére törekszenek, hanem valamilyen okból cselekszenek,általában nem arról van szó,hogy valami húzza őket,hanem arról,hogy valami löki.A mozgásirány mindkét esetben természetesen ugyanaz.Még ha bosszút is akarnak állni,vagy valakin ítéletet is akarnak végrehajtani,a törekvésüket elindító valami egy ok s nem egy cél,általában az ellenfél valamilyen előbbi tette, s csak motivációként jelentkezik egy olyan jövő,melyben az ellenfél előbbi tettéhez hasonló tett nem fordul elő.Antigoné sohasem beszél a jövőről,mindig a meglévő,érvényben lévő pozitív erkölcsi,isteni parancsal függenek össze szavai,melyekkel tettére utal. "Hát nem megvonta két testvér közül Kreón/ A másiktól,mi egyiknek kijárt,a sírt?"[1] "Parancsaidban -mondja Kreónnak [2]- nem hiszem,hogy oly erő lehet,mely engem istenek nem változó/ Iratlan törvényét át-

[1] i.m. 367.old.

[2] i.m. 381.old.

hágni kényszerít./ Mert nem ma vagy tegnap lépett életbe az,/ De nincs ember,ki tudná,hogy mióta áll". Kreón,az ellenféi parancsa létérdekből történik.Most lett király,s mint királynak ez az első parancsa,rendelete,törvénye.Szükséges és alapvető létérdek tehát,hogy az első parancs a királyi méltóságnak megfelelő legyen,olyan,mely az államot,melynek ő a legfőbb vezére és jólétének őre,erősíti és a rendet fönntartja.Erre is hivatkozik abban a pillanatban,amikor színrelép,s a Karnak elismétli a már előbb kiadott parancsot.Ez a parancs annak ellenére,hogy noha még nem hallottuk, csak tudunk rúla Antigoné szavaiból,ismétlés lenne,ha Kreón nem tartaná most fontosnak "államvezetői elveit" ismertetni,mintegy "programbeszédet" mondani,s ennek konkrét megnyilvánulásaként említeni a Polyneikés eltemetését megtiltó rendeletét.Beszédében az államérdekre hivatkozik,s -hite szerint- parancsát is a város érdekében hozta.Már láttuk viszont,hogy a Kar,ha nem is száll vele szembe,nem lelkesedik annak okaiért.Antigoneról is azt mondja,hogy "E lány a gőgösséget úgy tanulta ki,/ Hogy városunk törvényén tette túl magát".[1] Haimont is,a fiúi engedelmességre való hivatkozás mellett,azzal próbálja meggyőzni,hogy parancsát a város rendjének biztosításáért hozta.Kreón érdeke az,hogy az első pillanatban a város rendjén őrködő,erőskezü uralkodónak ismerjék meg és el.A város érdeke,rendje a görög világban nagyon fontos volt,s ezért nem látszik a tiltó parancs negatív volta az első pillanatban.De a polgárok azonnal tudják,hogy Kreón rendelete nem jó,hogy nincs igaza.A dráma két főalakjának egymás ellen feszülő akaratából fakadnak azok a tettek,melyek a drámai harc egy-egy állomását jelentik.A mü mindegyik jelenete közvetlenül vagy közvetve a két

b/1

1 i.m. 382. old.

akarat valamelyikének a megnyilvánulása.Haimon megjelenésében közvetetten láthatjuk Antigoné akaratát,mintegy annak már továbbgyürüzését.Ettől eltekintve minden jelenetben a két akarata valamelyikének a megnyilvánulását közvetlenül láthatjuk.Itt,e drámában tehát nincs olyan jelenet,amely nem a cselekmény-sorozatban jelentkező okságból,hanem a világnézeti háttér okságából kerülne a dráma menetébe.

c. Tovább elemezve Sophokles Antigonéját abból a célból, hogy a felvázolt modell érvényességét benne megmutassuk,a főszereplő jellemének hitelességét kell megvizsgálnunk.Ez a jellem csak akkor hiteles,ha az adott kérdés,mely törekvésének tartalma,oka és célja,az adott korban az élet fókuszában áll.Hiszen semmiségért,lényegtelen dologért senki semmilyen korban nem áldozza fel az életét.Az élet fókuszán azt a problémát,kérdést értjük,amely az adott korban általában a legfontosabb,az egész közösségre nézve a legfontosabb és legjellemzőbb probléma,vagy kérdés,s amely az adott korban az emberi élet nagy és fontos és alapvető kérdéseire keresi a választ,vagy azokkal van összefüggésben. Az élet fókusza az adott korban a legfontosabb kérdésre vonatkozóan meghatározza az emberek gondolkodásmódját és cselekvését,s eldönti,közülük melyik a pozitív és melyik a negatív.Ahhoz,hogy beszélhessünk az élet fókuszáról,szükséges,hogy az adott kor emberei ne az egyén fizikai életét tekintsék a legfontosabbnak,ne az legyen,vagy lehessen az élet legfőbb célja,hogy a fizikai létet mindenáron megmentse és fönntartsa.Aki a fizikai életet tekinti mindenképp a legfontosabbnak,annak számára a fizikai életből fakadó és fakasztható tényezők jelentik a legfőbb jó fogalmát.Az

élet fókuszáról nem beszélhetünk akkor,ha ezeket nem tekintik másodlagosnak,ha az adott kor emberét,természetesen az életösztön fontosságának elismerése mellett,nem érdeklik alapvetően az emberi élet nagy és fontos és alapvető kérdései.Ha ez a helyzet,akkor az emberi viselkedést /a szót teljesen tág értelemben használtuk/ nem az adott pillanatnyi szituációhoz való érzéki vagy anyagi érdekből történő alkalmazkodás irányítja,hanem erkölcsi,elvi meggyőződés. Tehát ha a viselkedést irányító és meghatározó tényezők elviek,erkölcsiek,világnézetiek,beszélhetünk az élet fókuszáról.Az ilyen alapból történő viselkedés erkölcsileg,társadalmilag magasabbrendű,az előzőtől minőségileg különböző.Épp azért az,mert az emberi viselkedést,sőt az emberi életet az egyén biológiai ösztönénél vagy anyagi érdekénél minőségileg magasabbrendű elvek irányítják.Az élet fókuszában ebben az esetben az áll,amiben a viselkedést irányító és meghatározó tényezők megfogalmazhatóak.Máskülönben az élet fókusza mozaik-fókuszokká törik szét,egységes gyujtópontról nem beszélhetünk.Igy mindenki maga lesz az élet gyujtópontja és saját individuális törvényeit tekinti a legfőbb jónak,s ennek a kielégítésére cselekszik.A görögök gondolkodásmódjában,etikájában,világnézetében a legfőbb jó a harmónia volt,s az öntudatos viselkedés ezt szolgálta. Az ítéletek,vélemények,cselekvések ebből a szempontból ítéltettek negatívnak vagy pozitívnak,rossz az,ami ezt megbontja,jó ami ezt szolgálja,vagy helyreállítja.Persze nagyon jól tudták,hogy a harmóniát /amely természetesen nem volt egyenlő a langyos kiegyensúlyozottsággal/ az emberi lét alantas szenvedélyei nagyon gyakran megbontják,sőt azt is,hogy a megzavart harmóniát csak olyan törekvés képes

helyreállítani, amely erre szenvedélyesen törekszik.[1] A harmónia többek közt, de legfontosabban, az isteni és az állami törvények pontos megtartásában realizálódott. Általában minden görög drámai szereplő még a negatív célok elismertetésére is, olyan erkölcsi törvényekre hivatkozik, melyek - más összefüggésben - a harmóniát szolgálják, s ezért valóban pozitívak. A legtöbb esetben arról van szó, hogy az önző egyéni érdek /hatalomvágy stb./ vakká teszi a drámai szereplőt /s ez legtöbbször az ellenfél/, s ezért látja a negatív tartalmat pozitívnak. E mü elején Kreón azért is hivatkozik az államérdekre, vakságában rendeletét pozitívnak látva, mert más összefüggésben az államérdek /amely pl. elítéli a város ellen támadót/ valóban egyenlő a harmóniával, noha azonnal látszik, hogy parancsa nem igazán államérdekből fakadt. Sem Isméné, sem a Kar, sem az Őr nem lehet drámai főszereplő, épp azért, mert viselkedésükben az adott szituációhoz alkalmazkodnak, noha tudják, Kreónnak nincs igaza. Ám hatalma van, s hatalmánál fogva eltiporhatja azokat, akik szembeszegülnek vele. A müben tehát több olyan jellem van, akik ugy viselkednek, mint a legtöbb ember, mégsem érezzük, hogy Antigoné "őrült", hogy nem hiteles, hogy "példabeszéd", s méghozzá épp azért nem, mert a mü egésze, mint kályha a meleget sugározza, hogy az adott korban nagyon is az élet fókuszában állott az isteni, erkölcsi parancsoknak, mint a harmónia megtestesítőinek a megvalósítása, s hogy még azoknak is érdeke eme legfőbb jó meg-

---

[1] Azokra a kérdésekre, amelyek még ebből erednek /pl. hogyan van ez összefüggésben a tragédia fogalmával/, mint nem idetartozókra, nem térünk ki.

valósulása, akik egy számukra egzisztenciálisan veszélyes szituációban csak bőrük megmentésére tudnak gondolni,s nem képesek a harmónia megtartására, vagy visszaállítására törekedni, épp emiatt. Az előbbiekből különösebb részletezés nélkül is következik, hogy Kreón tette összefüggésben áll az adott kor életének fókuszában lévő kérdéssel.

d. Antigoné a müben eléri célját: a Kreón parancsa előtt érvényben volt isteni, erkölcsi parancs ujra érvényes, nem tiltja senki.Polyneikést is eltemetik. Egyetlen ember, egyetlen tette eredményezhetett alapvető változást, mint ahogy egyetlen ember egyetlen tette, Kreón parancsa idézte elő a drámai szituációt. Kreón parancsában sem az egyedi tett, azaz Kreón parancsa számított, hanem az, hogy eme egyedi tettel a harmónia bomlott meg. Antigoné tettében sem az egyedi tett a lényeges, azaz Polyneikés eltemetése, hanem a harmónia helyreállítására irányuló törekvése. Egyetlen ember tettei azért bonthatják meg, illetve állíthatják helyre a harmóniát, mert a lét lényeges kérdésének az érvényesülése,a létet alapvetően meghatározó tettek e korban hozzákötöttek voltak egyetlen emberhez, mert a lét folyamatának irányitását és jellegét kevés ember befolyásolhatta és határozhatta meg. Nincs olyan érzésünk épp ezért, a müvel kapcsolatban, hogy a tettek egyediek, hogy csak Antigoné és Kreón személyes ügyéről értesülünk.

e. Ez a kérdés átvezet az okozatiság vizsgálatához. A mü cselekménysorának okozatisága világos: Kreón kiadja a parancsot, Antigoné elhatározza Polyneikés eltemetését, ezt megkísérli, az Őr rajtakapja és Kreón elé vezeti,

Kreón elítéli, Antigoné meghal a barlangban. Ha az első, a valóban alapvető ok Kreón parancsa lenne, s nem lenne valami mélyebb, világnézeti kiinduló ok a mű alatt, a nézőt az az alapvető kérdés izgatná, hogy Kreón miért tiltja meg Polyneikés eltemetését. Igaz, hogy már Antigoné, akitől a mű kezdete után közvetlenül megtudjuk a tiltó parancsot, beleszövi szavaiba az uralkodó tettének okát is, mondván: "De Polyneikést, mert elhullt vesztett ügyért, /Ilyen parancs fut szét a város népe közt/, Hogy eltemetni, sem siratni nem szabad..."[1] Igaz, hogy Kreón is elég hosszasan részletezi tettének okát. Először uralkodói elveiről beszél, amelyet a város feltétlen és minden területre kiterjedő védelmezésében jelöl meg, s azután, mintegy ennek bizonyságául, első királyi parancsként megtiltja Polyneikés eltemetését "Mivel hazája és az ősi istenek / Ellen hozott hadat, míg számkivetve volt,/ S a vár fokára lángot vetni készen állt / S a testvér vérét inni s üzni mint rabot."[2] Mindez valóban igaz, s látszólag előttünk is áll a kiinduló ok: a város érdeke. Azonban csak látszólag. Mert ahhoz, hogy Kreón oka hiteleson hangozhassék el, hogy komolyan vehető legyen, azt bizonyítás nélkül kell elfogadni, vagy igazát be kell bizonyítani. Mivel a halottak eltemetése erkölcsi kötelesség, isteni parancs, Kreónnak azt kellene bebizonyítania, hogy a város elleni támadás egy azonos városbeli részéről oly igen nagy nagy bün, hogy büntetésként még a másvilági nyugalmat is lehetetlenné kell tenni számára,s hinni kell azt, hogy ez

xxxx

1 i.m.368.old.
2 i.m. 373.old.

igy van. Kreón ezt nem bizonyítja, nem is próbálja meg bizonyítani. De nem is hisznek benne, épp azért, mert a görög vellás - s ebben hittek bizonyítás nélkül - minden élő számára kötelezőnek írja elő minden halott eltemetését. Többek között ezért is minősül azonnal negatívnak Kreón parancsa. Kreón azért hivatkozhat rá mégis, mert a város elleni támadás egy ugyanazon városbeli részéről valóban igen nagy bün,de - miután meghalt - mégsem akkora, mint temetetlenül hagyni az elhunytat. Kreón szavai azonban, ha erkölcsileg, világnézetileg negatívok is, drámai értelemben hitelesnek hangzanak, méghozzá azért - erre a Kar is, Antigoné is reagál ebben a vonatkozásban - t.i.mert király. Emögött megintcsak világnézeti tényezők huzódnak meg,s Kreón negatív törekvését két pozitív világnézeti tényező is kendőzi. Az elsőt láttuk: a város érdeke. A második: a nézők bizonyítás nélkül hiszik, hogy Kreónnak joga van rendeleteket, parancsokat kiadni,mert király, s mint királynak - ez az, ami ebben a vonatkozásban fontosabb - hatalma is van azokat végrehajtani, s az ellenszegülőket elpusztítani. A Kar, Antigoné, Isméné, Haimon reagálásai mind erre irányulnak. A király királyi jogaiban való feltétlen hit már a harmadik elvi, erkölcsi, világnézeti alapokok közé tartozó tényezők között, sőt itt már az értéktényezők hierarchiáját is észre kell vennünk. De az első ok elemzésében még tovább kell mennünk,s a valódi első okot kell meghatároznunk, hiszen Kreón konfliktus-oldala csak ama első ok <u>ellen</u> irányul, noha végeredményben ez is bizonyítás nélkül elfogadott világnézeti tételen nyugszik. Az első ok kérdése Antigonéval kapcsolatban tehető fel. Ismét csak látszólag első ok az, hogy Antigoné Kreón parancsa ellenére el-

határozza Polyneikés eltemetését. Itt is feltehető a kérdés: miért határozza el, különösképp akkor, amikor az első pillanattól tudja, hogy az életével játszik. Mivel azonban az erre adandó válasz /isteni, erkölcsi parancs a halottak eltemetése/ olyan, amiben mindenki bizonyítás nélkül hisz, tovább nem elemezhető világnézeti kérdés, ezért ez a válasz az első ok. A halottak eltemetése isteni parancs, a harmóniát szolgálja tehát,s ezért, aki követi - pozitív törekvésü, erkölcsös és igaza van. Az előbb elmondottak következtében tudják, milyen valódi, nagy veszélybe került ez a kötelességteljesítés, s ezért tudnak azonosulni Antigonéval, ezért féltik, ezért szánakoznak rajta,s ezért félnek Kreóntól. S ha bizonyítás nélkül hisznak a harmóniában, mint a legfőbb jóban, akkor tudnak "megszabadulni" eme érzéseiktől, mert hiszen Antigoné tette nyomán a harmónia ismét helyreáll. E tett nélkül nem állt volna helyre, s ezért nem véletlen, hogy Teiresias "mikor" jelenik meg. /Ahogy Lukács György mondja./ Kreón tette következményeinek az "előszele" csak akkor érezhető, csak ily "későn", amikor Teiresias megjelenik. Hiába jönne előbb, a szavaiban megnyilvánuló isteni parancsban csak az hinne, aki eddig is hitt. Kreónt csak ekkor tudja meggyőzni. Az előbb elmondottak egyébként szoros összefüggésben vannak a drámai feszültség kérdésével is. Ha a néző bizonyítás nélkül, <u>valóban</u> hisz abban, hogy a halottat el <u>kell</u> temetni,mert az isteni parancs, s a tett a harmóniát, mint a legfőbb jót szolgálja; hogy az, aki a halottat eltemeti,a harmóniát szolgálván erényes, ezért erkölcsileg feltétlenül pozitív; s ha a néző bizonyítás nélkül és valóban hisz a király törvényalkotó jogában is, és ha tudja, ismeri hatalmát, mely-

lyel elpusztíthatja a vele szembeszegülőt, nos akkor a szituáció valóban drámaian feszült lesz számára. Ám,ha a néző nem hiszi, hogy a halottat eltemetni isteni, erkölcsi kötelesség; hogy az pozitív erkölcsiségü, aki a halottat eltemeti; ha nem hiszi, hogy ennek elmulasztásának következményekkel járó bün, nos akkor számára Antigoné küzdelme teljesen érdektelen. Legfeljebb a történet fordulataira figyel. Ha a néző azt gondolja: lehet, hogy a halottat eltemető ember pozitív, de lehet, hogy nem; ha azt hiszi, hogy eme tett pozitív, közömbös,illetőleg negatív volta a helyzettől függ, akkor számára azt kell bizonyítani, hogy most és ez olyan helyzet, amikor /mondjuk/ pozitív a tett. Ha viszont egy szerző ezt kezdi bizonygatni, akkor müve nem dráma, hanem didaktikus dialógus-sorozat. Amellett bizonyítani sem tudja, amig nem talál egy olyan kiindulópontot, amiben nézői bizonyítás nélkül hisznek, mert a bizonyítás számára csak ez lehet kiindulópont. Ha a néző saját érzéki élvezeteiben, azok legfőbb jó voltában hisz bizonyítás nélkül, sőt minden bizonyítás ellenére, akkor Antigoné küzdelme nevetséges lesz számára. Ostobának, "őrültnek" fogja tartani, hisz azt, ami nélkül a legfőbb jó, az érzéki élvezet nincsen, biológiai életét dobja el. A nézők határozott világszemlélete, erkölcsi elvekben való feltétlen, szilárd, bizonyítás nélkül való hite, sőt az értékek hierarchikus rendjét elfogadó hite nélkül ez a mü nem születhetett volna meg, s nem lehetne nagy dráma.

x

Modellünk Shakespeare: Hamlet-jében a következőképpen található meg.

a. A konfliktus: Hamlet felelősségteljesen végiggondolván gyanuját, azért, hogy az erkölcsös uralmat helyreállítsa, meg akarja ölni Claudiust, aki ezt el akarja hárítani, hogy a szenvedélyei kielégítésére megszerzett trónt és feleséget megtarthassa. Hamlet törekvését, hogy megtudja: igaza vanée vagy nincs, s miután ez eldőlt, Claudius megölését pozitívnak ítélik. Claudius tettéről a néző a Szellem szavaiból az első felvonás végén tudomást szerez,s a néző nem kételkedik a Szellem valódiságában mint Hamlet. A Szellem nemcsak a gyilkosság körülményeit mondja el, amelyet egyébként azonnal bünténynek tekint minden néző, hanem annak okát és célját is, Claudius szenvedélyes vágyát a trónra és Gertrudra. Claudius tettét nem értheti senki pozitívnak. A megölt királyról csak jót mondanak, az ő megölése különösképpen nem lehet pozitív, hiszen Claudius nem zsarnokot ölt. A Szellem közlése által épp ezek következtében válik egyszerre és együtt Hamlet törekvése pozitívvá, Claudiusé negatívvá. Igen gyakran, elsősorban Hamlet szavaiból, Claudius gyilkossága nemcsak egyéni tettként jelentkezik a néző előtt, hanem mételyező gócként, mely egész Dániát megfertőzi. Ugyanilyen a Gertruddal kötött hirtelen nász is. E két tett több mint egyedi tett, forrása egy egész ország erkölcsi megromlásának.

a/1. Hamletnek az a meggyőződése, hogy az ország kormányzásának, az uralomnak tiszta erkölcsi alapelveken /hogy ez konkrétan milyen tartalmu, később nézzük meg/ és éppilyen tetteken kell nyugodnia, Claudius cselekedete előtt háboritatlan nyugalomban él benne . Nem a cselekmény megindulása után,de nem is Claudius tettének elkövetése után születik meg benne ez a meggyőződés. Erre negatív

bizonyíték van: Hamlet meggyőződése nem előttünk születik meg. Előttünk csupán az a felismerés születik meg, hogy épp neki kell a dolgokat helyrehoznia. Ha most döbbenne rá az alapot jelentő világnézeti tételre, annak a megszületését ábrázolná Shakespeare. De ha feltételezzük, hogy mindaddig, míg nem értesül a Szellem-járásról, nem is gyanakszik semmire, akkor is tudjuk, hogy Claudius a feudális jog szerint jogtalan uralkodó, trónbitorló. Ezt épp Hamlet szavaiból tudjuk meg.[1] Claudius trónralépése, még gyilkosságától függetlenül is, jogtalan, nem nyugszik tiszta erkölcsi elveken. A jogos utód Hamlet, s ezt az adott korban mindenki, abban a pillanatban, amikor a családi viszonyok tisztázódtak, tudta. Már ez is felszíthatja a konfliktust kívánta szenvedélyig a Hamletben már eleve meglévő meggyőződést. /A Macbeth-ben kitünő példáit láthatjuk ennek, személyes érdekeltség nélkül is./ A drámai szituációt tehát itt is a főszereplő tette állítja fel.

b. Hamlet jelleme is - akárcsak Antigonéé - olyan, hogy az adott szituációban nem képes élni. A dán királyfi jelleméről mérhetetlenül sok vélemény hangzott el. Azt, hogy Hamlet habozó-e, cselekvő-e, gyáva-e, zseni-e, puhány in-

---

[1] Azonnal az első felvonás 2.színében az alábbi párbeszéd zajlik le Claudius és Hamlet között:"Claudius: ...But now my cousin Hamlet, and my son.Hamlet:/aside/ A little more than kin,and less than kind.Claudius:How is it that the clouds still hang on you?Hamlet: Not so my lord,I am too much in the sun". A "son" és a"sun" szavak hangzásán alapuló szójátékból tudjuk,Hamlet az idősb Hamlet fiának tartja magát,s mint ilyen a trón jogos utódának. /William Shakespeare,The Complete Works,Edited by Charles Jasper Sisson, Odhams Book Limited,Long Acre London 1964; 1002 old./

tellektuel-eppesszimista-e, optimista-e stb.,stb. nem kívánjuk részletezni, hiszen modellünk szempontjából nem lényeges. Az mindenesetre kétségtelen, hogy a Claudius által teremtett szituációnak végül "nekiugrik", végül megteszi,amit megtesz,s ezt ő teszi meg és nem más. Tette nem fizikai kény szerből fakad, tettét vállalja, méghozzá épp azért, mert "The time is out of joint, o cursed spite,/ That ever I was born to set it right."[1] Hamlet törekvése végül is mindig azt a célt szolgálja, hogy a jelenlegi erkölcstelen, romlott állapot megszünjék. Mellette is találunk olyan alakot, akinek a véleménye megegyezik az övével; Horatio az,de mégsem Horatio teszi meg a tettet. Ebben a müben Horatio helye és funkciója csak részben egyezik meg az Antigoné Isméné jével. Horatio nincs olyan társadalmi helyzetben, mint Isméné,aki éppugy elvégezhetné a tettet, mint Antigoné, ebből a szempontból is. Itt tehát nem egészen arról van szó, hogy Horatio egyéni életének fókuszában nem az áll, ami a koréban,s ezért nem cselekszik, bár ez is állitható róla. /Ha meggondoljuk pl. hogy Laertes milyen könnyen tud lázadást szítani Claudius ellen!/ Mégis,ennél talán fontosabb, hogy nincs olyan társadalmi helyzetben, amelyből eredménnyel vihetné végbe a tettet. Ez a két kor, a görög és a 16.szd-i angol közötti különbségre is utal. Az ellenfél, Claudius itt is alapvetően érdekből, szenvedélyeinek megvalósulásáért ölte meg az öreg Hamlet királyt, elnyervén e tett által a trónt is, Gertrudot is, ami s aki nélkül nem tudott élni. A mü legtöbb jelenete vagy a főszereplő, vagy az ellenfél

---

[1] i.m. 1009. old.

b/1. akaratának megnyilvánulása,s épp ezért ezek jelentik a drámai harcot. A drámában azonban több olyan jelenet található, amely nem ehhez a tett-váltás-sorozathoz tartozik, amely nem a két szembenálló akarat megnyilvánulásaként jelenik meg, de ezekről később, az oksági láncolat vizsgálatánál szólunk.

c. Mennyiben hiteles Hamlet jelleme a kor fókuszában álló kérdések szempontjából? Miért nem látják Hamletet a nézők "idealista őrültnek", aki ahelyett, hogy az udvari vidámságokban részt venne, melyeket Claudius, mint egy kerítő kínál is neki, a tiszta erkölcsi rendet akarja helyreállítani, noha tudja, hogy törekvése míly veszélyes? Miért nem mondja azt, hogy "egyszer élünk", hogy nem érdekli mi történt az apjával, nem érdekli mi történik Dániával Claudius uralma alatt, csak hagyják őt békén, hadd éljo saját világát? A válasz az első rétegben egyszerü: mert ilyen a jelleme. De vajon miért hiteles az ilyen jellem, miért képviselheti az adott kor emberének egy alapvető törekvését, persze a legöntudatosabban? Azért, mert az alapvető kérdés, melyből Hamlet törekvése fakad,a kor fókuszában állott,s igy fogalmazható meg: az a tett, amely ösztönökből fakad, önző érdek kielégitésére /hatalomvágy, szexualitás, birtoklási vágy stb./ "megfertőzi" a világot, bemocskolja, különösképpen, ha uralkodó hajtja végre, mert ő a lét csomópontja is. Az ilyen tett nemcsak önmagában rossz, hanem környezetében is az erkölcstelenséget hozza felszinre. Az ilyen tett hijával van a felelősségteljes gondolatnak, mely itt egyenlő a dolgok tiszta erkölcsiségével és azok józan végiggondolásával, a jogrenddel, a környezet /akár egy ország az, akár egy város, akár egy család/ alapvető

erkölcsi érdekeinek tiszteletben tartásával. Aki ezzel a szenvedélyből, ösztönből fakadó tettel és annak következményeivel szembeszegül, az pozitív, tiszta erkölcsiségü, annak van igaza, mert olyan elv megvalósításáért küzd, amelyen a közösség erkölcsi jóléte alapvetően nyugszik.

Annak bizonyítására, hogy a 16.szd.második felének Angliájában miért volt ez a kérdés az élet fókuszában, ugy gondoljuk elég utalni az angol történelemnek a piros rózsa, fehér rózsa háborujával kezdődő korszakára, a trónviszályokra, a bekerítési törvényre, VIII.Henrikre. Mindenhol a szenvedély, a mohó ösztön s az abból fakadó tettek, melyek a szük vagy tágabb környezetre a legnagyobb szenvedéseket zudították. S közben a polgárság kialakulása, a vagyon megóvása érdekében a rend és felelősség eszméjének kialakulása,s az angol reneszánsz. Erzsébet királynő korszakában már a legfőbb jót, a legfőbb pozitívumot a felelősségteljes gondolatból fakadó tettek jelentették. Az öreg Hamlet is eféle uralmat valósított meg, megteremtette a központosított monarchiát, ami rendezett, törvényes viszonyokat is jelentett, s ezt akarja helyreállítani a fia. Claudius tette a tiszta erkölcsiségü, pozitívnek ítélt világgal szemben a vad ösztönök világra-szabadulását jelenti: hatalomvágyból született, törvénytelenségben fogant. Ezért alapvetően összefügg a kor fókuszában álló kérdéssel.

d. Hamlet tettével el is éri, hogy a felelősségteljes, erkölcsös uralom megvalósuljon, Claudius megölésének eredményeképpen. Az elhatározó tettet azért hajthatta végre egyedül, mert az adott korban az erkölcstelen uralom, noha kiszolgálókra is szüksége volt, végeredményben egyetlen embe-

ren múlott, egyedül Claudius tartotta kezében a helyzet kulcsát. Maga Claudius is egyedül, egyetlen tettel szerezte meg a hatalmat, nem volt szüksége ehhez komplikált organizációra. Ha a néző nem tudná, hogy a kor, a müben ábrázolt világ olyan, amelyben egyetlen ember nagy egyéni áldozat árán,de mégis a siker reményében szállhat szembe ellenfelével, Hamlet tette nem váltana ki érdeklődést. Eleve reménytelennek ítéltetnék, ez pedig nem drámai küzdelem. A néző ebben az esetben is "őrültnek" tekintené Hamletet.

e. Ugy véljük,e sokat elemzett mü esetében szükségtelen a mü cselekmény-sorozatában végigfutó okségi láncolatot külön bemutatnunk. A világnézeti háttérről, mint alap-okról azonban a modell szemszögéből kell egy-két gondolatot elmondanunk.

A mü nagyon sok olyan részletet tartalmaz, amely nem a cselekmény-vonal egy előbbi mozzanatából következik okozatként, vagy ha abból is, csak halványan. Ilyen pl. Ophélia megőrülése. A cselekményben ennek előzményei: Hamlet vele való bánásmódja, apja meggyilkolása épp azáltal, aki az ő szerelmese. Ophélia megőrülése, mint még több más jelenet /pl. a sírások/ a világnézeti "háttér-okból" kerül a műbe. Említettük, hogy Hamlet szavaiban Claudius gyilkossága és gyors nász Gertruddal nem mint egyéni tett jelentkezik, hanem mint egy olyan fertőző góc, mely az egész ország tiszta erkölcsiségét megrontja. Idézzünk egy-két mondatot a műből. Hamlet Ophéliának a következőket mondja, többek között: "Get thee to a nunnery, why wouldst thou be a breeder of sinners?... We are arrant knaves all,

belive none of us. Go thy ways to a nunnery", majd később: "...I say we will have no moe marriage..."[1] Másutt, Polonius megölése után, Gertrud egy kérdésére így válaszol:

" Such an act
That blurs the grace and blush of modesty,
Calls virtue hypocrite, takes off the rose
From the fair forehead of an innocent love,
And sets a blister here, makes marriage vows
As false as dicers' oaths, o such a deed
As from the body of contraction plucks
The very soul, and sweet religion makes
A rhapsody of words. Heaven's face does glow
O'er this solidity and compound mass
With heated visage, as against doom;
Is thought-sick at the act."[2]

Ezeket a szavakat, különösen az Ophéliának elmondottakat sokszor és sokféleképpen értelmezték. Mindezek mellett e szavak magukba rejthetnek olyan értelmet is, mely szerint nemcsak Ophéliára, illetve a királynőre vonatkozhatnak. Fölfogható ugyis, mint a Claudius és Gertrud tette következtében előállott erkölcstelen helyzet megmutatása. Ennek következtében lesz minden utód bűnös, azért nem szabad hinni senki szavának, attól hámlik le a kegy, attól pirul az illem,s nemcsak Ophélia és Gertrud esetére vonatkoztathatók e szavak, hanem az egész helyzetre, mindenkire. E szavakban tehát már a megfertőzött általános helyzet

---

1 i.m. 1018.old. III.felv. 1.szin.
2 i.m. 1025.old. III.felv. 4.szin.

jelenik meg, vagy legalábbis értelmezhetők e szavak így. Nos, Ophélia megőrülése ebből az általános világnézeti háttérből került a műbe, mint az erkölcstelen uralom következménye. A világnézeti háttér itt az, hogy az erkölcstelen uralkodó erkölcstelen uralmat teremt, amely megfertőz mindenkit. Egyébként a gyilkosságban való "késlekedés" épp arra ad "alkalmat" Shakespearenek, hogy behozzon számtalan olyan tényt, szöveget, amely ezt az általános megfertőzöttséget mutatja. Így jelentkezik a világnézeti háttér-ok, mint a dráma testében okozatokat teremtő tényező. Arra kérdésre, hogy miért ölte meg Claudius az öreg Hamletet, mint első ok az a válasz adható, hogy a trónt és asszonyt birtokolni vágyó elvadult szenvedélyből, félredobva minden felelősségteljes gondolatot és erkölcsi tilalmat. Az ilyen cselekedet az adott korban negatívnak számított. Arra a kérdésre, hogy miért szegül szembe Hamlet Claudiussal, mint első ok az a válasz adható, hogy azért, mert olyan ember, aki az erkölcsös rendet tartja a legfőbb jónak, nem képes élni egy bűntényen alapuló uralom alatt sem egyénileg, mert akit megöltek apja volt, sem mint állampolgár, mert az ilyen bűn tovább terjeszti a bűnt, az elvakult ösztönökből támadó cselekedeteket felszínre hozza környezetében is. Hamlettel csak akkor azonosulhat a néző, ezaz akkor nem kell neki előbb bebizonyítani törekvéseinek helyességét, ha számára bizonyítás nélkül és feltétlenül pozitívnak értékelt, legfőbb jónak tekintett egy ország erkölcsi tisztasága,az ilyen alapokon nyugvó kormányzás; ha feltétlenül és bizonyítás nélkül hisz abban, hogy az erkölcstelen uralkodó a legfőbb rossz, aki környezetét megmérgezi, felszínre hozza az aljasságokat, erkölcstelenségeket, érdekből való hazug

cselekvést; ha feltétlenül és bizonyítás nélkül hisz abban, hogy az életet erkölcsösen és emberien érdemes csak élni, azaz a szilárd erkölcsi rendet megóva és fenntartva,s ha feltétlenül és bizonyítás nélkül hisz abban, hogy az élet szó csak az előbbi jelzőkkel ellátva olyan, amelyről az állítható, hogy a legfőbb jó.

x

A magyar drámairodalom máig legelső alkotásában a hagyományos dráma vázolt modellje jól megtalálható. További például ezt választottuk.

a. A Bánk bán konfliktusa: egyfelől Bánk, aki az ország bánja, a feudális világnézetből fakadó tilalmak, köztöttségek ellenére megöli a király feleségét, hogy megszabadítsa az országot, annak a nemzet minden osztályára, sőt óra magára is kiterjedő feslett, önző és elnyomó uralmától, másfelől az idegen származású Gertrúd, a királynő arra törekszik, hogy uralmát ebben a formájában fenntartsa. Bánk törekvését pozitívnek, Gertrúdét negatívnak ítéli a műben Gertrúd környezetét kivéve mindenki, de a nézőtéren ülő

a/1. nézők is. Bánk bánban háborítatlanul él annak a hite, hogy az országban minden az igazságos és jó uralom jegyében folyik, míg közvetlenül a cselekmény megindulása előtt "vidéki" körútra nem indul,s míg ennek ellenkezőjéről az ország állapotát látván meg nem győződik. Hazatértekor ugyanezt tapasztalja: saját feleségét is behálózta az erkölcstelen uralom. Ebben a műben részletesen magunk előtt látjuk a drámai törekvés megszületését, Bánk elhatározását, hogy fellázad a királynő ellen. De itt sem a voltaképpeni, lényegbeli konfliktus-oldal születik meg.

Nem annak a meggyőződésnek a megszületése /melynek egyébként Bánk a megtestesítője/ zajlik le előttünk, hogy az erkölcsös, törvényes uralom a szükséges, a jó, a helyes, és az országnak szabadságban kell élnie. Azt látjuk, hogy Bánk részben a közelmultban észrevette, részben most éli át, hogy az országban elnyomás van,s hogy ezt az idegen királynő okozza,s annak azzal az elhatározásnak a megszületését látjuk, hogy ez ellen éppen neki kell fellépnie. Ami miatt ez a törekvés megszületik, az az igazi konfliktus-oldal,s ez is az ellenfél tette következtében lobban szenvedéllyé, noha itt nem egy tett van, hanem több. Az ország nyomorúságos állapotát előidéző tett sem egyetlen, ezt nem is képviselheti egyetlen tett. Ám,ha az ezt előidéző tett-sorozatot summázva egyetlen lökésnek tekintjük, akkor is van még egy, az, hogy az idegen Gertrúd az idegen Ottó mocskos vágyának szabad utat enged. Tehát ahhoz, hogy Bánkban az erkölcsös, igazságos uralom szükségességének elve szenvedéllyé, konfliktus-oldallá legyen, Gertrúdnak kellett ez ellen a tettek sorozatát elkövetnie. Ha ezek nincsenek, Bánkban továbbra is háborítatlan nyugalomban él az, ami ettől szenvedélyes törekvéssé, drámai értelmű konfliktus-oldallá vált.

b. Bánk is azért törekszik az előállott helyzet megszüntetésére, mert abban nem képes élni. Jelleme nem olyan tehát, mint Petúré vagy a "békétleneké", akik ugyan háborognak az erkölcstelen idegen uralom ellen,de végül is elviselik. S nem okvetlenül azért viselik el,mert személy szerint, egyénileg nem érzik annyira a bőrükön, mint Bánk, hanem azért,mert az igazságos, a jó uralom szükségességé-

ben nem hisznek annyira komolyan, mint Bánk, mert noha ez fontos számukra, nem áll annyira saját létüknek is fókuszában /v.ö. a mű II.felvonásával/. Petúr még "alattomos gyilkosnak" is nevezi azt, aki megölte a királynőt. Gertrúd tette alapvető létérdekből fakad. Ő csak elvileg lenne képes másféle uralkodásra, jelleme miatt csak ezt valósíthatja meg. Törekvése arra irányul, hogy egyéni érdekeit, sajá[illegible] vágyait kielégítő uralmat tartson fenn.

b/1. Itt is végeredményben két szembenálló akarat tett-sorozata a drámai harc, bár itt hozzá kell tennünk, hogy a főszereplőből kiinduló tett-sorozat egyes elemei a törekvés megszületését mutatják be. Ezenkívül itt is találunk olyan cselekmény-mozzanatot, amely a világnézeti "háttér-ok" következtében került a műbe, de erről később, az okozatiság kérdésénél szólunk.

c. Hiteles-e Bánk jelleme a kor szempontjából? A XIX.szd. elején Magyarországon két kérdés állott az élet fókuszában: a polgári átalakulásé és a nemzeti függetlenségé. Bánk ezek közül az egyiket, a nemzet függetlenségét akarja elérni. Noha a műben egyetlen utalást sem találunk arra, hogy az erkölcstelen zsarnokuralmat csak az idegen király vagy királynő valósíthatja meg /hiszen ez így nem is igaz!/, az adott korban ez mégis így jelent meg az ország akkori helyzete miatt. A műben azért nincs szó erről, mert a zsarnokuralom magától értetődően jelentett egyet az idegen uralommal. Abban a korban az a jellem, aki nem képes idegen elnyomásban élni, azért hiteles, mert kifejezi az élet fókuszában álló problémát, s az abból eredő törekvést. S ez az a kérdés, mely az emberi magatartásokat "elrendezi", mely

megmondja, hogy etikailag melyik a pozitív,melyik a negatív. Gertrúd tettei a legteljesebb mértékben ezzel függenek össze,

d. A főszereplő ebben a műben is eléri, amire törekszik. Tettével megszabadítja az országot az idegen elnyomástól, s tett nyomán helyreáll, megvalósul az igazságos uralom. Gertrúd és környezete nemcsak haszonélvezői voltak a negatív helyzetnek,de megvalósítói és biztosítói.

e. A műben az első ok nem az, hogy Gertrúd hallgatólagosan beleegyezik Ottó szándékának végrehajtásába, nem is Ottó vágya az első ok,s nem is az, hogy Petúr titokban hazahivatja Bánk bánt. Hanem az, hogy a mű világában is, a 19.szd. eleji Magyarországon is idegen uralom, idegen elnyomás van, s ezt általánosan negatívnak ítélik, egynek az erkölcstelen uralommal. Ez az az ok, ami miatt nem vetődik fel a kérdés, miért teszi ezt vagy azt Gertrúd,s miért törekszik arra amire Bánk. Az ország idegen király általi elnyomása, az ebből adódó függőség, rossz állapotok az első ok, ez izgat minden nézőt,s ez az az ok,ami miatt a cselekményt, annak fordulatait izgalommal szemléli. Ez az alap-ok mindenkit érint. A Melinda elleni tett, a körülötte szövődő háló elégtelen lenne, ha nem azok szőnék ellene, akik az egész ország ellen, vagy ha azok, akik Melinda ellen cselekszenek, nem cselekednének az egész ország ellen is. A mű cselekményfordulatai mindkét esetben érdektelenek lennének, drámaiatlanok, mert nem a kor fókuszában álló kérdéssel lennének összefüggésben. Ebben a műben van azonban az alapokok között egy olyan világnézeti tény, amit részletesebben érdemes megvizsgálnunk. A feudális világnézetben vallásos

hit, hogy "Istennek a kenettje egy királyi fenség" /II. felv./, azaz a királyt Isten rendelte, kent fel, ellene lázadni épp oly bün, mint isten ellen. Bánk is, Petúr is tudja, hogy "az Isten nem segít soha felkent királyok ellen!" /II.felv./ A müben tehát ez a világnézeti elem alapvető szerepet játszik, gátja a Gertrúd elleni tettek végrehajtásának. Az ország a mü megírása idején is feudális viszonyok között élt,s szükségképpen érvényesültek a megfelelő világnézeti tételek is. Ez a feudális hittétel azonban a felvilágosodás,a "társadalmi szerződés" gondolatának elterjedése miatt már nem volt egyértelmüen igaznak és pozitívnak elfogadott. Hatott már a polgári világnézet is. A kérdést a jelen esetben két dolog is bonyolítja. Az egyik az, hogy Gertrúd nő, asszony, a másik pedig, hogy a feudális jog szerint a király távollétében Bánk a királyi jogok gyakorlója, ő a király. Petúr azzal is magyarázza, mentegeti lázadását Gertrúd ellen, hogy az asszony, tehát nem király,s így látszólag az ellene készülődő összeesküvés nem sérti a vallási parancsot. Ám ez a parancs a király ilyen értelmü sérthetetlenségét az egész királyi családra kiterjeszti. Még bonyolítja a helyzetet, hogy épp Petúr mondja ki azt a felvilágosodott gondolatot, hogy "ha egyszer ő / Rabló, királyném is megszüne lenni." /II.felv./ Azonkivül, amikor Bánk a feudális felfogás érvényrejutását akarja elérni, azaz a készülő összeesküvést leszerelni, mint király lép fel,s parancsolja, hogy "Ezen haza- s felségárulót / Láncokba verjétek" /II. felv./,s erre Petúr leborul előtte. Bánk szavaiból az is kitünik, hogy előtte és előttük a haza fogalma egyenlő a királyság fogalmával, ami a feudális világnézet szerint van igy.A többiek, főként Simon a király elleni lázadásban

az általános erkölcsi züllés és sok más baj forrását, elindítóját látja: "Boldog,aki hisz: mert meg nem váltja a / Jelenvaló kisebb rosszat talán / Rosszabb jövendővel. Mi lesz hazádból / Akkor?" - mondja /II.felv./, akkor t.i.,ha Petúrék fellázadnak a királynő ellen,s ez a tett hozza a rosszabb jövendőt. Simon szavaiból erre gondolunk,s nem arra, hogy a királynő elleni lázadás következménye egy polgárháboru lenne, amire viszont Bánk gondol a felvonás végén. A felvonás elején a szövegösszefüggésből adódóan Simon szavainak az imént elmondott értelme van. A II.felvonás tehát végeredményben vita, nem ész-érvek, értelmi tények vitája, hanem világnézeti elveké, amelyekben az adott kor embere érzelmileg is "érdekelt" volt. Manapság épp ezen elvek tökéletes hiánya miatt szokott a második felvonás érzelmileg jórészt érdektelen lenni a mai nézők számára. A vita végül nem dől el, legalábbis az érvek alapján nem. Persze mégis eldől. Amikor u.i. a világnézeti tények vitája, sőt gyakorlása /Bánknak, mint királynak a parancsa/ Bánk győzelmét hozza, megjelenik egy "gertrúdi tett", Biberach hozza a hírt, hogy épp most szövik Melinda körül a hálót. Ettől a pillanattól kezdve lényegileg az érvényesül, hogy "Ha egyszer ő / Rabló, királyném is megszüne lenni". A tényben azonban ismét az alapvető ok, a konfliktus-oldal jelentkezik, az, hogy idegen uralom van, amely negatív. Tehát végül nem a vita eredményezi Bánk "ellódulását", hanem a szembenálló akarat egy ujabb tette.

Mindezzel csak azért foglalkoztunk részletesebben, hogy bizonyítsuk: az ezt a modellt megvalósító dráma nem épülhet sehogyan sem vitára. Ezt a modellt akkor valósítja meg a dráma, ha a körülvevő világban szilárd és egy-

séges világnézet van, hogyha bizonytalanság legfeljebb a részletekben található,de ha végül is mégsem a bizonytalan világnézeti tény dönt, hanem a szilárdnak megítélt világnézeti tényből fakadó tett. E müben is találunk olyan jelenetet, amely nem a cselekmény-sorozat okozatiságából,de a világnézeti háttér-okból kerül a mübe. Ez pedig a Tiborc-jelenet. Tiborc megjelenése nagyon gyenge szállal kötődik a cselekmény valamely előbbi mozzanatához: a "vidéki körútról" hazatérő Bánk után sompolyog be. Mégsem érezzük törésnek ezt a jelenetet, hanem nagyon is szükségszerünek: a világnézeti háttér-ok, az idegenek által létrehozott zsarnokuralom negatív voltának a megjelenítője,s mint drámai jelenet, annak okozata.A jelenet dramaturgiai előkészítése sem a cselekményen belül, hanem a világnézeti háttér-ok Bánk azon szavaiban való megjelenésében található, hogy: "Hazánk külön-külön vidékin / Jajt s bánatot találtam." /I.felv./

Példák, melyekre csak részben alkalmazható a modell

Ezek után olyan művekről kell szólnunk, amelyekben a fentebb vázolt modell másként valósul meg. A modell ezekben még nem módosul lényegesen, sőt - úgy véljük - alapjaiban változatlan marad, csak vagy formai megvalósulása lesz más, vagy egyik-másik része marad el.

x

a. Sophoklés: Oidipus király cimü tragédiájában annyi az eltérés, hogy a konfliktus mindkét oldala egyetlen személyben, a főszereplőben valósul meg. A müben Oidipus király

ellenfele a benne magában élő "ismeretlen Oidipus". Az ismeretlen Oidipus követte el azokat a tetteket, amelyek következtében a drámai szituáció előállott. Amit Oidipus király tett, az a legteljesebben pozitív, még multjában is. Egy királyi trónt a városnak tett nagy szolgálat révén elfoglalni, mikor annak nincs uralkodója, valamint /a mítikus gondolkodás szerint/ "elfoglalni földjét", azaz elvenni a királynőt feleségül, s /ugyancsak a mítikus gondolkodásmód szerint/ "a földet termékennyé tenni", azaz gyermekeket nemzeni, egyáltalán nem negatív előjelü cselekedet. Sőt, a legerkölcsösebb,s aki végrehajtja, az okos is, szerencsés is, erős is, hatalmas is. A negatív tetteket az ismeretlen Oidipus hajtotta végre, ugyanennek a városnak a szülötte, aki indulatában apját ölte meg, s anyját vette feleségül. Ám ez az erkölcstelen és bünös tett nem tudván is az, s ezért az ismeretlen Oidipus tette megfertőzte a várost. Oidipus királynak az a kötelessége, hogy városát minden bajtól megóvja, s megkeresse a fertőzet okát. Törekvése, hogy visszaállítsa a megbomlott harmónia előtti erkölcsös,

a/1. tiszta életet - pozitív.Ez a törekvés, ez a konfliktus-oldal: az erkölcsös élet abszolut szükségessége és annak teljesen jó, a legfőbb jó volta, háborítatlan nyugalomban él Oidipus királyban,s csak az ismeretlen Oidipus tettei következményének a megnyilvánulása szítja szenvedéllyé. A szituációt tehát itt is az ellenfél cselekvése állítja fel.

b. Oidipus király nem képes élni az adott szituációban, s arra törekszik, hogy az ellenfél által teremtett szituációt, a fertőzést megszüntesse. Módosul e müben a modell azon vonása, hogy az ellenfél arra törekedjék: a tette által teremtett helyzetet fenntartsa. Az ismeretlen Oidipus

b/1. már nem cselekszik,s ezért módosul a modellnak az a része is, mely azt kívánja, hogy a drámai harcot két egymásnak szembeszegülő akarat egymás elleni tett-sorozata jelentse. Itt u.i. nem a két szembenálló akarat tettei jelentik a drámai harcot, hanem Oidipus király közeledése az ismeretlen Oidipushoz. A harc állomásait az egyre közeledő lépések jelentik,s végül az ismeretlen Oidipus győz, a király teljesen azonossá válik vele, noha Oidipus király tettei s annak következményei sem szünnek meg.

c. Oidipus jelleme a kor szempontjából hiteles, törekvése is, tette is, az adott probléma is a kor fókuszában álló kérdéssel, a harmóniának,mint legfőbb jónak elismerésével függnek össze. Ezért Oidipus király törekvése az adott korban hitelesen valósítja meg az egész közösség törekvését.

d. Oidipus király saját sorsától függetlenül eléri azt, amit akar, megszünik a várost sujtó büntetés.

e. A mü a cselekmény-sorozatot elindító oknál /Laios megölése/ mélyebb okra épül, arra, hogy a harmónia a legfőbb jó, s hogy a harmóniát az erkölcstelen, bünös cselekedetek megbontják /akkor is,ha nem tudatosak/,s ha azt egy király követi el, megfertőzi vele a földet is, mely uralma alatt áll, mivel annak ő a központja. A harmóniát visszaállító tettet egy ember hajtotta végre,s ezzel a város életét a rossz, feldúlt állapotból ismét harmónikus állapotba vezette.

x

Shakespeare: Othello-jában a konfliktust nehezen tudjuk megfogalmazni, ha ezt a szereplők egymás ellen végrehajtott

tettei alapján, illetve, ha az egymás elleni törekvések szempontjából kezdjük. Othello, noha cselekszik, láthatóan nem törekszik semmire, nincs benne célratörő akarat, amely nélkül pedig a jelzett modellt megvalósító mű főszereplője nem képzelhető el. Othellóban még olyan értelemben sincs törekvés, amilyen értelemben más művek esetében az ellenfél törekvése: fenntartani az általa előidézett helyzetet. Nem állítható u.i., hogy Jago intrikáit és ellene irányuló törekvéseit /Brabantio fölverése, a Cassio-ügy, a zsebkendő stb./ egy ellenkező irányú akarattal le akarná törni. Egyszerüen azért sem akarhat Othello Jago ellen cselekedni, mert nem tudja, hogy Jago ellene tör, sőt épp az ellenkezőjét hiszi. Az a lehetőség is elesik, amit az Oidipus király esetében láthattunk, hogy t.i. két Oidipus van. Noha Othellóban elvileg egy másik Othello meglétét is felfedezhetjük, mégsem állíthatjuk, hogy valójában két Othello van: az, aki tud valamit,s az, aki nem tudja, hogy Jago ellene tör. Ahhoz, hogy a két Othello drámai funkciót kapjon, mind a kettőnek határozottan jelen kellene lennie, úgy, mint amilyen határozottsággal a két Oidipus jelen van. Itt u.i. csak egy Othellót látunk, azt, aki nem tud Jago ármányáról. Ezzel az Othellóval szembe csak a felelősségteljesen gondolkodó Othellót állíthatnánk, azt, akivé csak későn, Desdemona megfojtása után válik, s épp azért, mert csak ezen tett után válik ilyenné, a dráma menetében t.k. sohasem válik ilyenné. Ez a másik - felelősségteljesen gondolkodó - Othello ezért van csak elvileg, elvi gondolkodásunk számára jelen, a konkrét műben nincsen benne. A konfliktus két oldalát ezért nem tehetjük Othello bensejébe. A konflik-

tus megfogalmazásának kulcsát épp annak a magyarázata adja: miért nem [illegible] ezt az Othellót, s miért nem látunk benne egyetlen egyszer sem ostoba balekot? Ennek két oka van /korántsem az egyébként valóban zseniális Jago zsenialitása miatt/. Othello több, mint egy olyan feketebőrű, szerelmes hadvezér, aki tévedésből gyilkol. A mű elején valami jóval többet reprezentál /első ok/, s a mű végén annak, amit reprezentál a helyreállítására törekszik /második ok/. Lássuk, mit reprezentál?

A mű elején Othello úgy jelenik meg, mint aki végrehajtott egy, az akkori viszonyok között szinte lehetetlennek tünő dolgot: kóborsága, hazátlan idegen volta, fekete bőre és öreg kora /mind elmondják róla!/ ellenére megnyerte egy előkelő és gazdag velencei úr gyönyörü lányának a kezét. S ezt nem csalással, parktikákkal, mámorító ital stb. segítségével, hanem a Desdemonában feltámadt őszinte szerelem révén. Aki képes és alkalmas arra, hogy annyi "hátrány" ellenére Desdemonában őszinte és nagy szerelmet ébresszen - Othello pedig így jelenik meg a darabban - az több, értékesebb mint környezete, az feltétlenül pozitív. A szép, gazdag és már sok kérőt elutasított Desdemona kezének megnyerése feltétlenül pozitívvá teszi Othellót, mint ahogy általában a szép nők emelik férjük tekintélyét, erősitik helyüket az életben, mintegy kiemelik őket. Ugyanakkor azt is láthatjuk, míly nagy szüksége van a velencei államnak Othellóra, s csakis reá. A gazdag Velencében tisztelet és dicsőség övezi. A néző előtt már ezekből következőleg, mint egy magasabbrendü, méghozzá erkölcsileg magasabbrendü világ képviselője jelenik meg, annál inkább, mert azt az ellenfelt, aki ellene cselekszik, s akit Shakespeare előbb

ábrázol, mint magát a főszereplőt, azonnal negatív ítélettel terhelten mutatja be. Az, aki ellen ez a negatív törekvés irányul, már szemléleti kategóriáink dialektikus volta miatt is, pozitívnak ítéltetik. Cassio leváltásának jelenetében az is előttünk bizonyosodik be, amit már többen elmondtak róla /Cassio, a velencei tanács, sőt maga Jago is/, hogy mennyire igazságos, hogy tetteit nem egyéni érzelmei, hanem a közjó szolgálata és érdeke irányítja, jellemzi.A néző előtt ezen pozitívumait még növeli, ahogy mondottuk az, hogy Jago ellene tör, s az azonnal negatívnak megismert Jago gyülöli őt. /Erre később visszatérünk./ Mindezekből tehát Othello az erkölcsi értékek világának megtestesítőjeként jelenik meg. Azt képviseli, amiben a néző maga is a legfőbb jót látja, aminek pozitív voltában bizonyítás nélkül hisz. Jagóról azonnal kiderül, hogy erkölcsileg negatív,s hogy ez csalásban, intrikákban, képmutatásban, álnokságban realizálódik, ezekkel tör be a pozitív erkölcsiségü világba. A drámában még további bizonyítékok is találhatók arra nézve, hogy a néző Othellót az erkölcsös, tiszta világgal azonosítja, azzal, ami őbenne magában, mint a legfőbb jó, mint az "ideál" él, s nemcsak egy féltékeny, szerelmes hadvezért lát benne. Ha u.i. Jago tetteit, melyek előkészítői Othello behálózásának, a néző nem a pozitív erkölcsi világ elleni támadásnak venné, hanem csak a szerelmes hadvezér elleni intrika lépéseinek, a dráma nem lenne érdekes és izgalmas egészen a III. felvonás 3.szinéig, ahol Jago közvetlenül megkezdi Othello behálózását. Akkor a dráma csak innen lenne érdekes, és ez a jelenet jóval nagyobb fordulatot jelen-

tene, mint így.[1] Az a tény, hogy a néző Othellóban valódi konfliktus-oldalt, egy világkép hordozóját látja és érzi, magyarázza, hogy a behálózás közvetlen lépését a világkép elleni támadás ujabb mozzanatának /noha a következményeket legnagyobb mértékben magábanrejtő mozzanatának/ fogja fel. Othello, mint konfliktus-oldal, mint világkép-hordozó nem lehet baiek. Ha nem az volna aki, fontosabb és lényegesebb lenne az intrika apró részleteinek realitása, valósághitele. Akkor ezeken a részleteken dőlne el: a néző hitelesnek fogadja el, vagy nem. Akkor jogos lenne a kérdés: miért nem kérdezte Emiliát a kendő miatt előbb, miért nem nézett jobban utána a dolgoknak.De a naturális igazság itt nem érdekes és lényeges, mert az Othello által képviselt konfliktus-oldal Jago részéről alapvetően hiteles módon került veszélybe,s már jóval előbb, mint a III.felvonás 3.szine.[2] Amikor

---

[1] A hasonló jellegü drámákban az ilyen előkészitő intrika-sorozatok vagy sokkal kisebb teret és időt vesznek igénybe, vagy csak elmondják azokat, mint a mü megkezdése előtt megtörtént dolgokat.

[2] Maga a behálózás közvetlenül furcsa módon kezdődik,s ha végiggondoljuk, részleteiben nem egészen pontos. Hogyan szól a jelenet? Cassio Desdemonát kereste fel közbenjárását kérni, amikor a közeledő Othello és Jago látja Desdemonától elbúcsuzni. Desdemona mellett Emília ás ott van. A szöveg igy hangzik: Jago:Ha! I like not that. Othello: What dost thou say? Jago:Nothing my lord, or if - I know not What.Othello:Was not that Cassio parted from my wife? Jago:Cassio my lord? No sure I cannot think it, that he would steal away so guilty-like, seeing you coming. - S ettől kezdve Othello gyanakszik. Gondoljuk meg, a "Ha! I like not that" - mennyi mindenre vonatkozhat Othello előtt, akinek a leghalványabb fogalma sincs Jago előző tetteiről. Vonatkozhat ez pl. Emília valamelyik ruhadarabjára, viselkedésére stb.,stb. Sőt, ahogy Jago jellemzi Cassio elmenő mozgását /"so guilty-like"/, úgy is hangozhat, hogy Jago nem hiszi Cassio bünösségét abban a tettben, amiért Othello leváltotta. A "Ha! I like not

azután Othello, az erkölcsi pozitívum világának képviselője, hite szerint meggyőződött arról, hogy erkölcsi világát szétrombolták, arra törekszik, hogy a legfőbb jót megrontó személyt elpusztítsa, s ezáltal az erkölcsös világot ujra megteremtse. A felelősségteljesen gondolkodó Othellót /jellemének tiszta szenvedélyessége miatt és még sok egyéb dolog miatt/ azért sem hiányoljuk, s Desdemona megfojtása miatt azért sem tartjuk elvetemült és ostoba gyilkosnak, vagy behálózható baleknak, mert a tiszta erkölcsi világrend valóban megromlott, valóban saját ellentétévé lett. Othello egyéni tragédiája, hogy nem azt pusztítja el, aki megrontotta. Ő Desdemonában az erkölcsös világrend megrontóját akarta megbüntetni. A csalás azonban megtörtént - bár másképp, az Othello által képviselt konfliktus-oldal veszélybe került, sőt meg is szünt, ő arra törekedve,hogy helyreállítsa, valóban helyre is állította, mert tette köve[]tkezményeként Jago is megsemmisült.

a. Ezek után megfogalmazhatjuk a modell kívánta módon a mü konfliktusát: Othello, miután erkölcsileg pozitív világa egy

---

that" csak a néző előtt vonatkozik arra, hogy Jago azt nem "szereti", hogy Cassio Desdemonával van,s csak a néző előtt hangzik a "so guilty-like" így, mint ami Cassio bünös szerelmére vonatkozik, s nem Othello előtt. A néző már régen tudja, hogy Jagónak Cassióval terve van, Othellónak erről fogalma sincs. Ezért nem egyezik a naturális igazsággal,hogy Othellóban már erre a pár szóra feltámadhat a gyanu Cassio ellen, hogy már e szavakat megcsalatására vonatkoztathatja. A néző azért fogadja el, mert azonosította magát az Othello által képviselt konfliktus-oldalon keresztül a főhőssel, akinél jóval többet tud,s ezért tekinti természetesnek, hogy Othellóban feltámadhat a gyanu. Ebben a tényben ismét azt látjuk, hogy Othello nem egyed, hanem konfliktus-oldal, méghozzá a mü megkezdése óta az.

W. Shakespeare: i.m. 1100-1101 old. III. felv. 3. jel.

csalás következtében megromlott, helyre akarván állítani az erkölcsös világrendet, megöli az ártatlan Desdemonát, de ezzel elpusztítja a csalás valódi végrehajtóját Jagót is, aki minden pozitív erkölcsi tétel féláredobásával akar élni és boldogulni. Az előbbieket azért részleteztük,hogy bemutassuk: a modell segítségével olyan mű szereplőinek törekvésére is rá tudunk találni, amely műben ezek nagyon is mélybe rejtettek, vagy halványak. Természetesen ezzel a modell használhatóságát is kívántuk bizonyítani. A mo-

a/1. dell ama része, amely szerint a pozitív konfliktus-oldal háborítatlan nyugalomban él az ellenféi tette előtt,s csak annak következtében válik szenvedéllyé,e műben is megvalósul. Othello konfliktus-oldala a pozitív erkölcsiségü érzelmek, az erkölcsileg tiszta világba, megalkuvás nélküli kizárólagosságába vetett hite,s ennek vágya nő Jago tette következtében szenvedéllyé. Többen megfigyelték - nagyon helyesen -,hogy Desdemonát azért öli meg, "Hogy mást is meg ne csaljon"./ "Yet she must die, else she'll betray more men."/[1] Ennek a kérdésnek nem az a kulcsa,hogy Othello szerelme rendkivüli mértékben szenvedélyes, hiszen ettől még nem válna tette erkölcsileg pozitívvá önmaga előtt sem. A kulcs itt az, hogy Othello rendkivüli mértékben hisz annak a világnak az abszolut jó voltában, melyben csak erkölcsi pozitívumoknak van helye. S nemcsak a szerelem vonatkozásában ilyen. További példának elég utalnunk Cassio leváltására, akkor is megteszi ezt annak hibája miatt, bár nagyon szereti. Othello jelzett konfliktus-oldala tehát Jago, az ellenféi tette előtt háborítatlan nyugalomban élt, s Jago tettei következtében vált szenvedélyes törekvéssé az erkölcsileg legteljesebben tiszta világ visszaállításám,

[1] W. Shakespeare: i.m. 1118. old., V. felv. 2. jel.

megvalósitása. Mikor kiderült, hogy világa nem ilyen, a megromlott világban nem volt képes tovább élni.

b. Modellünknek megfelel az is, hogy a főszereplő az előállott szituációban nem képes élni, s arra törekszik, hogy ezt megszüntesse, t.i. erkölcsi világának tisztátalanságát. Ezt ugy érheti el, ha megfojtja azt, akit szeret, de /ebben a pillanatban és ebben az összefüggésben érdektelen, hogy valójában büntelenül/, aki világát erkölcsteienné tette. Othello a megromlott világban nem képes élni: nincs egyetlen olyan gondolata, amely tette várható következményeit érintené. Nem érdekli, mit gondolnak róla /pl. IV.felvonás 1.szin, a velencei követség megérkezésekor/, nem érdekli karrierje stb. Jagó tette is létérdekből fakad, jellemének megfelelő létérdekből. Sokan és sokszor felvetették a kérdést: mire törekszik Jago? A válasz többféle lehet: hadnagyságra; hogy megbosszulja Othellót, mert nem ő lett a hadnagya, vagy mert felesége megcsalta Othellóval; csak rosszat tenni törekszik; hogy a jót mindenképpen elrontsa stb. Akármelyiknek adunk igazat, tette semmiképpen sem esetleges, mindenképpen vágyait akarja megvalósítani, jellemét akarja beteljesíteni, s ez, mivel a felelősségteljes gondolkodás és az ösztönös szenvedély problémakörében van, az adott korban a világ lényeges problémáira vonatkozó kérdéssel és válasszal van összefüggésben, tehát a fókuszban áll. A modell még azt is mondja, hogy a drámai b/1. harc a két szembenálló akarat egymás elleni tett-sorozatából áll. Ebben a müben a modellnek ezt a részét nem találjuk meg. Othello nem tesz semmit Jago ellen, de hosszú időn át elszenvedi a reá irányuló cselekvéseket. Ő voltaképpen

csak egyetlen egyszer cselekszik, de akkor, amikor Jago már nem. A drámai harc előbb említett kritériuma itt nem található,s ez a mü ezért szerepel ezen a helyen, ahol olyan drámákról szólunk, melyekben a modell teljesen nem található meg, de melyek azért mégis lényegében a modell megkívánta módon épülnek. fel.

c. Annak a jellemnek a hitelessége, aki az előállott szituációban nem képes élni - ahogy már eddig is láttuk - összefüggésben áll a dráma okságí láncolatában számbajöhető első ok kérdésével. Röviden arról van szó: a néző hisz, vagy hihet-e abban, hogy van olyan jellem, aki az adott szituációban annyira nem képes élni, hogy inkább az életét is feláldozza, csak változzon az meg. Ha a jellem törekvése olyan erkölcsi pozitívum helyreállítására irányul, melynek igaz és legfőbb jó voltában a néző bizonyítás nélkül hisz, akkor a jellem hiteles. Ám a jellem hitelességéhez még az is szükséges, hogy olyan akadály álljon előtte, a bizonyítás nélkül igaznak és legfőbb jónak elismert helyzet olyan tényező által kerüljön veszélybe, vagy olyan szüntesse meg, amely e tényezőnek, ugyancsak bizonyítás nélkül elismerten, valahogyan a másik oldala, ellenkező vektorí törekvése. A drámában nem az az első ok, hogy Othello nem Jagót teszi hadnagyává, ez csak a cselekmény-sor első oka. Ha az alap-ok ez lenne, valahol fel kellene vetődnie annak, ami soha sehol fel nem vetődik, nemcsak a műben, de a nézőben sem: miért nem tette meg Jagót; avagy: miért van egy hadnagyságért ekkora hühó? Shakespeare nem pazarol egyetlen szót sem arra, hogy bizonygassa: ezért meg ezért lett Cassio a hadnagy,s arra sem, megér-e Jago törekvése /akár a hadnagyság, akár a bosszú, akár a "minden áron rosszat tenni"/ egy éle-

tet. Felesleges is lenne, a dráma okségi vektora csak a cselekmény szintjén van összekötve ezekkel a kérdésekkel,a lényeges ok, az alap-ok vektora máshonnan ered. Szóltunk már arról, hogy Shakespeare világában az emberi tettek mércéje az volt, hogy azok felelősségteljes gondolkodásból, vagy vak és önző szenvedélyből születnek-e. A lét egyik legfőbb kérdésére, hogy melyik emberi, emberi cselekedet a jó, melyik a rossz, ebből a szemszögből adtak választ. A válasz a műből pontosan visszakövetkeztethető. Az a jó, a helyes és igaz, erkölcsös ember és tett, aki felelősségteljesen gondolgozik,illetve amely abból kiindulva történik meg, s nem a vak szenvedélyekkel teli és azokból fakadó. Persze van szenvedély, amely nem vak és önző, hanem erkölcsileg pozitív,s van olyan gondolkodás, amely sem erkölcsileg, sem a gondolatot illetően nem felelősségteljes. Othello tette erkölcsileg pozitív szenvedélyből /az erkölcsös világ helyreállítása érdekében/,de felelőtlen, végig nem gondolt gondolatból fakad, hiszen épp ezért tévesztehette meg Jago: nincs meg benne a gondolat felelőssége. Jago gondolkodása zseniális,de nem felelősségteljes, hanem épp oly önző, sőt végeredményben vak is, mint az a szenvedély, amelyet a legfőbb rossznak tekintettek. A mű jellemei a kor fókuszában álló probléma egyik változatára, elég lényeges változatára adnak választ.

d. Végeredményben Othello eléri, amit akar. Tette vitathatatlanul visszaállítja világának erkölcsös voltát, noha ez a világ nem ugy volt erkölcstelen, ahogy ő gondolta. Ő Desdemonát fojtotta meg azért, hogy ezután másokat meg ne csalhasson, de végeredményben Jagótól is megszabadította a világ-

got, Jago sem fog elárulni ezután több embert. Az Othello által képviselt tiszta erkölcsi világ helyreállt, noha nem Desdemona tette változtatta ellenkezőjére, hanem Jagóé.Itt egyetlen ember egyetlen cselekedete állította vissza a világnak azt az arculatát, amelyet egyetlen ember /itt, igaz:/ több tette fordított ellenkezőjére. Modellünknek azonban az volt a követelménye, hogy a tett olyan legyen, amelynek eredménye egy nagyobb közösség életében okoz változást. Itt, ezen a ponton modellünk ismét csak fenntartásokkal alkalmazható: hiszen gyakorlati eredménnyel egy nagyobb közösség életére nézve nem jár Othello tette. Legalábbis, ha ugy értjük, ahogy Antigoné, Hamlet vagy Bánk tette járt. De a néző világa, a benne lévő erkölcsi világ tisztult általa.

e. A felvázolt modell különböző részei - ahogy ez már eddig is kitetszett - elég szorosan összefüggésben vannak egymással. Az ebben a müben található okságí láncolat kérdése például összefügg a drámai hare kérdésével is. Azt is láttuk már,miből ered a cselekmény-sor okságí láncolata /Cassio lett a hadnagy/,s azt is, hogy mi a dráma mélyebben, nem a mü "testében" megtalálható alap-oka /az, hogy a felelősségteljesen gondolkodó ember a pozitív, a vak szenvedélyből cselekvő a negatív/. Az okságí láncolat vizsgálatánál ezért most már csak azt vesszük szemügyre:van-e ebben a müben olyan jelenet, amely nem a cselekmény-sorozat valamelyik előbbi mozzanatából ered okozatként, hanem a világnézeti háttér-okból. Ez a kérdés ebben a drámában összefügg a főszereplő drámai "helyével-helyzetével" - s törekvésével. Az már az első pillanatban feltünő, hogy a főszereplő és ellenfele drámai helyzete itt felcserélődik. Az eddig tárgyalt müvekben a főszereplő cselekedett többet, azokban ő

volt az aktiv, a támadó fél,s az ellenfél törekvése a mü közegében legtöbbször és leggyakrabban arra szorítkozott, hogy ezeket a támadó tetteket kivédje, elhárítsa,s csak ritkábban tett olyat, amellyel támadott is. Az elvi értelemben értett központi helyet így az ellenfél foglalta el, lévén, hogy törekvése valaminek a fenntartására irányult,s ő ellene irányultak olyan törekvések, amelyekkel őt "megszüntetni" akarták. Egy másik szemszögből is ő volt elvi középpont, leggyakrabban egy ország központja, lévén leggyakrabban király. A főszereplő tette tehát a többféle szemszögből is középpontnak számító ellenfél ellen irányult. Itt, e müben a főszereplő, Othello foglalja el az előbb említett központi helyet.[1] Társadalmilag ő a magasabban álló, ő a hadvezér, s a törekvések is ellene irányulnak. Szükségszerü tehát, hogy a világnézeti háttér-ok erősebben széljon bele ennek a münek a menetébe, mint más esetekben. /Természetesen nem a cselekmény-sor okozatisága helyett./ Itt nem az aktivabb féllel azonosulunk,s nem az ő győzelmét kívánjuk . Ez a "szerep- és helycsere" lényegében nem változtatja meg a modell a, a/1 és elvileg még a b/1 pontjának kívánalmait sem, e müben azonban gyakorlatilag nem található meg a b/1 pont kívánalma. Mégis, az a feszültség, ami a drámai harc egyes állomásain szokott jelentkezni, itt sem hiányzik, noha maga a drámai harc így, ahogy a modell kívánja /miszerint az egyenlő a főszereplő és ellenfele tett-sorozat-váltásával/, nem található meg. Mi okozza és eredményezi mégis a feszültséget? Utalnunk kell itt a mü elemzéséhez bevezető-

---

[1] Azoknak a véleménye, akik a dráma főszereplőjét végül Jagoban látják, ezen elvi okból, vagy ezen "elvi talajból" kiindulva fogalmazódik meg.

ként elmondott gondolatokra. Azt próbáltuk bizonyítani, hogy miért lesz Othello azonnal a pozitívnak ítélt konfliktud-oldal megtestesítője, annak reprezentánsa. Jago törekvése és célja,melyeket azonnal elmond a mü elején, annyira nyilvánvalóan negatívok, hogy az csak pozitívum ellen irányulhat. S így, mindenki, aki szembe kerül vele, az erkölcsileg pozitív világot testesíti meg. A néző a mü első pillanatától kezdve, az erkölcsileg pozitív világ benne élő vágya, s annak elismerése miatt, hogy ez a legfőbb jó, azonosul azzal, aki ellen Jago tör. A világnézeti háttérok tehát állandóan jelen van, beépülten a nézőbe, és nagyon sokáig ő, vagy ő is Jago drámai ellenfele,s csak a szinpadon reprezentánsa Othello. A drámai akciókat tekintve Othello sokáig épp annyira passziv, mint amennyire a néző az végig. Ekkor az a különbség közöttük, hogy a néző többet tud Othellónál, sőt a dráma szereplői közül Jagót kivéve minden szereplőnél,s így a Jago elleni érzések csak a nézőben halmozódhatnak fel. A néző és Jagó közötti "drámai harc" /azaz ebben az összefüggésben a drámai feszültség/ létét jelzik és növelik Jago nagyon gyakori monológjai, melyekben, egyedül állván a szinen /csak a nézőkkel "szemben"/, teljesen nyiltan vall törekvéseiről,s az ezzel kapcsolatos gondolatairól, ötleteiről. Figyeljük meg, háhy ilyen, a törekvéseit nyiltan feltáró monológot találunk a III. felvonás 3.szinéig, ahol elkezdődik Othello közvetlen behálózása. Ilyennek vehetjük azonnal a mü elején Rodrigóhoz intézett szavai közül pl. az "O sir content you. / I follow him to serve my turn upon him..." kezdetüeket. Teljes monológnak vehetjük már az első felvonás legvégén a "Thus do I ever make my fool my purse" kezdetü szöve-

get /1/, a II.felvonás 1.szinének végén a "That Cassio loves her, I do well belive it" kezdetü szöveget /2/, a II.felvonás 3.szinének közepén az "If I can fasten but one cup upon him" kezdetüt /3/, a II.felvonás 3. szinének vége felé az "And what's he then that says I play the villain" kezdetü szöveget /4/, s a II.felvonás 3.szinének,az egész II.felvonás legvégén, Rodrigo eltávozása után elmondott szöveget,a "Two things are to be done" kezdetüt /5/. Ez tehát hat teljesen nyilt szöveg, ebből öt valódi monológ. Ezel jelzik a feszültség csomópontjait, legerősebben itt áll szemben Jago a nézőkkel, akiknek reprezentánsa Othello, vagy fordítva is megfogalmazhatjuk, Othellóval való szembenállásának feszültségeit jelzik e monológok, azzal az Othellóval, akinek reprezentánsa a néző. A világnézeti háttér itt így érzékelhető pontosan,s igen nagy szerepet játszik a mü drámai feszültségének kialakulásában, noha ebből az alap-okból nem kerül tulajdonképpeni drámai jelenet a mü testébe. /Mint pl. a Tiborc-jelent a Bánk bán-ba./ Ha Jago nem lenne azonnal negatív,s ha a néző nem foglalna el azonnal egy pozitív "falat" körülötte, a jelenetek drámailag nem lennének feszültek. S ez az oka, hogy a mü ebből a szempontból sem érdektelen egészen addig az elég későn bekövetkező jelenetig, melyben Jago közvetlenül megkezdi Othello behálózását.

x

a. Schiller: Árnány és szerelem cimü müvének konfliktusa: Ferdinánd, a miniszter fia szerelemből el akarja venni egy polgári származásu leányt, Miller Lujzát,de Ferdinánd apja azt akarja, hogy fia érdekből a fejedelemség hercegének volt szeretőjét vegye el. A konfliktusnak itt is két oldala

van, s a pozitívnak ítélt oldalt képviseli a főszereplő, Ferdinánd. Az ő konfliktus-oldalát az ellentétes törekvésü ellenfélen kivül erkölcsileg pozitívnak ítélik /még a Mylady is!/, noha nem nagyon hisznek abban, hogy megvalósítható /még Miller Lujza sem!/. Azért ítélik pozitívnak,mert /a nézőkkel együtt/ hisznek a szerelmi érzés szabadságában, a szerelemből kötött házasság tényének pozitív és az érdekből kötött házasság tényének negatív voltában. Az ellenfél konfliktus-oldalát negatívnak ítélik, mert az önző érdeket mindenre való tekintet nélkül érvényesíteni akarja. Von Waltert senki sem becsüli, mindenki csak fél tőle. Modellünk-

a/1. nek az a része, amely szerint a főszereplőben háborítatlanul él az, ami később szenvedéllyé,s így konfliktus-oldallá válik, ebben a drámában is megtalálható. Ferdinánd a szív szabadságában, melyet a világmindenség örök rendjének tart, már apja szándéka és tette előtt is hisz. Apja tette következtében ez szenvedéllyé nő, így a drámai szituációt itt

b. is az ellenfél tette teremti meg. A főhőst itt is olyannak ábrázolja az iró, aki az előállott helyzetben nem képes élni, s ezért Ferdinánd arra törekszik, hogy az apja által teremtett drámai szituációt megszüntesse, azaz, hogy a szülői tilalmat elhárítsa. Von Walter fia házasságát a Myladyvel alapvető érdekből akarja: befolyása az udvarnál csak ennek révén tartható fönn továbbra is,s ez biztosítaná, hogy a multban elkövetett büne nem derül ki,s hogy annak eredményét továbbra is élvezheti. Ezért arra törekszik, hogy fiának a polgárlánnyal való házasságra irányuló

b/1. törekvését letörje. A drámai harc itt vitathatatlanul a két szembenálló akarat egymás elleni tett-sorozata. E mü-

c. ben a modell kívánta módon csak részben hitelesek a jelle-

mek. Igaz, hogy az érzelmek szabadsága az adott korban a legfőbb jó fogalmához nagyon közel állott,s hogy nagyon fontosnak, a világ egyik szintjén a legfőbb formáló erőnek tekintették /pl. a Mylady megváltozása Ferdinánd iránti nagy szerelme következtében/. De az érzelmek szabadságának problémája, az őszinte érzelmek erkölcsileg minden másnál pozitívabb volta az adott kor fókuszának csak a "szélén" volt. A középpontban a polgári átalakulás egésze állott, melynek csak része az emberi érzelmek szabadsága, azaz a minden osztálykorláton túlmutató igazságként való elfogadása. A kérdésnek van azonban egy másik vetülete is, ennél talán fontosabb, de ez inkább a mü okségi láncolatának vizsgálatához tartozik.

d. Egyáltalán nem található meg a müben a modellnek az a része, amely szerint a főszereplő egyéni sorsától függetlenül eléri,amit akar. Törekvése ugyanis nagyon egyéni. Az érzelmi szabadságon alapuló házasság tilalmát nem egyetlen ember parancsa, rendelete okozza, állítja fel, hanem az szerves része a feudális gondolkodásnak,s abból nem is hasítható ki úgy, hogy azt, a feudális gondolkodást egészében képviselhesse. Azt is tudjuk, hogy Von Walter konfliktusoldala nemcsak a feudális gondolkodásmódot képviseli,hiszen az érdeken alapuló házasság a polgárság gondolkodásmódjától sem idegen. Ezt a tilalmat, akadályt áttörni csak egyénileg lehet,de egyetlen áttörés nem eredményezi, nem is eredményezheti a korlát általános eltörlését,még csak átmeneti időre sem.Ebben a vonatkozásban ez annyit jelent, hogy a főszereplő egy nagyobb közösség életén /a hozzájuk hasonló szituációban élőkén/ nem tud változtatni. Ferdinánd tet-

ténak persze van eredménye,de nem az, amiért küzdött. Az ő eredeti céljával a legkevésbé sem állt összefüggésben az, hogy apja multban elkövetett bünét ismertté tegye,s ezzel a miniszter-atyát tönkretegye. Ugyanakkor von Walter nem reprezentálta a feudalizmus egészét, hogy eltünésében annak eltünését lássuk. Ferdinánd tettéről, noha valami pozitív eredményt hozott,s általa tisztult a világ, mégsem állítható, hogy eredeti célját elérte, akár egyéni sorsától függetlenül is. Még abban a vonatkozásban sem, ahogy Romeo és Julia tettéről, szerelmükről és házasságukról állítható ez. Ott a szerelem "összehozó" ereje végül is a két családot "összehozta", megszüntette az áldatlan gyülölködést, azt szüntette meg tehát pontosan, ami miatt ők nem lehettek egymásé. Céljuk, tettük még ha nem is volt tudatos és szándékos, de már eleve a két család közötti gyülölködés megszüntetésére irányult,s ez egyéni sorsuktól függetlenül be is következett. Ferdinánd tettének eredménye a hercegség életén sem változtat, hiszen a nép nyomora, a férfiak Amerikába küldése stb. nem a miniszteren mulott,s ennek következtében az ő bukása ezen nem is változtat.

Mindezek természetesen nem akarják megcáfolni, minthogy nem is cáfolhatják meg,a mü abszolut pozitív hatását,a maga korában.

e. Nem egészen található meg e müben az első ok teljesmm hitelessége sem. Az első ok persze nem az, hogy Ferdinánd megszerette Lujzát, s nem is az, hogy a miniszternek érdekből szüksége van Ferdinánd és a Mylady házasságára. Ezekből csak a cselekmény okságí rendje származik. A törekvés alapvető elvi oka itt az az erkölcsi értékítélet, hogy a

szerelmi érzés szabad, nincs alávetve osztályérdekeknek. Ezt kétségkivül bizonyítás nélkül fogadták el igaznak és pozitívnak az adott korban,s általánosan is. A néző tehát bizonyítás nélkül hiheti, hiszi, hogy az érzelmek szabadságán alapuló házasság tényének megvalósításáért küzdő Ferdinándnak teljesen igaza van, s pozitív célért küzd, míg apja törvése, mert ennek épp ellenkezőjére, és ennek letörésére irányul, nem igaz,negatív. A hitelesség kérdése itt mégis a részleteken múlik. Két okból is. A szerelemi érzés ugyanis mindig sokkal egyénibb, minthogy olyannak foghassuk fel, amely a cselekvéseket és a törekvéseket általános értelemben is kényszeríti. A csak-szerelmi érzés, mint ok, túlságosan egyéni,s túlságosan csak-egyéni célt eredményezhet. Ugyanakkor persze ebben a müben ez a szerelmi érzés a feudalizmus ellen tör polgári szemszögből, amely nézőpont fókuszában azonban nem az érzelmek osztálykorlátoktól való korlátozásának az áttörése áll, hanem az egész feudalizmus eltörlése. A mü problematikája fontos ebből a szemszögből is,de nem áll a fókusz közepén, hanem csak a "szélén". A szerelem szabadsága erkölcsileg pozitív, bizonyítás nélkül is, azonban annyira egyéni, hogy a küzdelem,a törekvés, mely belőle fakad, ugyancsak erősen egyéni szinezetet kell megvalósítson. Ez is történik. Többen megfigyelték /pl. Auerbach/, hogy a mü erősen melodramatikus,s az akciók rész-oka /épp az előbb elmondottak miatt - tehetjük hozzá/ esetleges és túlságosan mesterkélt. A szükségszerüségben nem hiszünk a túlságosan egyéni szinezet miatt. Ahol az akciók rész-oka esetleges, ott - megfigyelhetjük - azért az, mert a világnézeti háttér-ok jelentkezik, mint ok.Itt azonban, ellentétben az Othellóval, az nem elég általános, s ezért nem hat szükségszerüen.

x

A fejezetünk elején felvázolt dráma-modellt nem azért neveztük a hagyományos-dráma modelljének, mert ez minden régebbi korban megírt drámára alkalmazható. Kétségtelen, vannak a régi nagy drámai korokban született olyan müvek is, amelyek másfajta elvi felépítettséget mutatnak. Hagyományos-drámának csak azért neveztük, mert a felvázolt elvi felépítettséget mutató drámák jelentik az európai drámai hagyomány fő vonalát, ezeket tekintjük az európai dráma reprezentáns müveinek, az ilyen felépítésü müveket említik, elemzik a legtöbb alkalommal. A dramaturgiai tankönyvek is ezeket tekintik a müfaj példáinak,s a szinházakban is ezeket játsszák leggyakrabban. Nemcsak a közvélemény,de a szakemberek jelentős része is ezeket tekinti a drámának. Mindez természetesen nem véletlen. A dráma müfaja olyan életjelenségek ábrázolására, tükröztetésére való, amelyek legfontosabb magja összeütközés, konfliktus, drámai harc két személy között. Azt is szokták mondani: konfliktus nélkül nincs dráma. S épp azok a drámai müvek valósítják meg a konfliktus és a drámai harc ábrázolását a legélesebben, amelyekben a jelzett modell valósul meg. Ugy is fogalmazhatjuk, hogy modellünk követelményeinek teljesítése biztosítja a konfliktus és a drámai harc legélesebb ábrázolási lehetőségeit. E müvek légköre a legizzóbb, a legfeszültebb, s ezért e drámák hatása is a legnagyobb.

Összegezésként megállapíthatjuk, hogy ez a modell elsősorban olyan események drámai tükröztetését valósítja meg, amelyeknek a lényegéhez tartozik egy folyamat. Adva van /pontosabban: a dráma "testében" csak azt mondhatjuk,adva

volt/ egy általában pozitívnak ítélt társadalmi,erkölcsi állapot, amely megrmmlik, s a dráma azt a történetet adja elő, amelynek során ez az állapot ismét jóvá, pozitivvé változik. Ez a modell tehát különleges fajtájú folyamatok, drámai folyamatok, drámai jellegü tükröztetésére való. A folyamat szót itt lényegesnek érezzük. Hiszen az időben és térben lezajló folyamat az, amelyben és amelynek következtében a jelenlegi rossz, negatív állapot megszünik. Valamiféle folyamat nélkül nem változna meg. A változáshoz időben és térben megvalósuló harcra van szükség, amiről elvonatkoztatva azt állíthatjuk, hogy folyamat. Itt, ebben az esetben az időbeliség lényeges tartozéka a dolognak. Ellenpéldaként említhetjük a lírai müveket, ahol általában az ábrázolandó jelenség egy élmény, amely - összes tartozékával együtt - egyszerre él a szerzőben, egyszerre van a valóságban, s csak a közreadásban, az elmondásban-leírásban bomlik kényszerüségből folyamattá, minthogy egyszerre csak egy dolgot tudunk leírni vagy elmondani. A lírai müvek legtöbbjének esetében az elmondandó jelenség tehát csak kényszerüségből válik folyamattá, legadekvátabb visszaadása az lenne, ha párhuzamosan és egyszerre lehetne az élmény egészét,az összes részlettel együtt, elmondani vagy leirni. Az időbeliség, a folyamat tehát itt nem az ábrázolandó jelenségben van, annak tartalmában, hanem annak a legszorosabban értett formájában, az elmondásban. Igy most már talán világossá tettük, mit értünk azon, hogy a hagyományos-drámai müvek lényegéhez tartozik a folyamat. A hagyományos-drámával a szerző tehát a következőket mutatja be: Van három helyzet, egy a drámai történés előtt, s egy utána. E kettő általában azonos jellegü, általában pozitívnak ítélt. A harmadik

helyzet a közbeeső dráma világa, amely általában negatívnak ítélt. Maga a drámai történés azt a folyamatot mutatja be, amelyben ez a negatív helyzet ismét pozitívvá változik.

II. A KÖZÉPPONT-DRÁMÁJA

A középpont-drámájának modellje

A nagy drámai korszakokban íródtak olyan drámai müvek is, amelyek másfajta elvi felépítettséget mutatnak, azaz, amelyekben egy másik fajta modell megvalósulását vehetjük észre. Ezek nem olyan konfliktus köré épülnek, amelyeknek a két oldalát/a főszereplő és az ellenfele /vagy azok csoportja/ testesíti meg. Ezekben a drámai cselekményt sem a két, egymással szemben aktiv hős egymás ellen lefolytatott küzdelme, tett-váltás-sorozata jelenti.

Ezt a modellt természetesen nem a hagyományos-dráma modelljével szemben, vagy annak szemszögéből rajzoltuk meg. Azokat a modellbe önthető elvi tényezőket igyekeztünk megkeresni, amelyek alapján az ilyenfajta drámák legáltalánosabban leírhatók. Ez a modell sem arra való, hogy a müvek nagyságát mérjük vele, s méginkább sematikus, mert sokkal "egyszerübb", kevesebb elemből összetett. Ez azért van igy,mert az ilyesfajta drámák kevesebb modell-részsé tehető elemet tartalmaznak. Ebből majdnem szükségszerüen következik, hogy maguk a müvek viszont sokkal bonyolultabbak, s hogy sok olyan rész, részlet, összetevő van bennük, amely nem "modellesíthető". Némely, eme modellt megvalósító drámában a hagyományos-dráma más, előző modellünkben nem szereplő jellemzője is felismerhető,s igy ezek részleteiben néha hasonlítanak a hagyományos-drámákra. Hiszen végül is mind a kettő dráma, s nyilvánvaló, hogy nagyon sok hasonlóságot tartalmaz elvi felépítettségük is, de különösen megvalósításuk, részletekben való megjelenítésük.

a. E művek szerkezetileg is, elvileg is egy középpont körül épülnek. E középpontról azt mondhatjuk, hogy "sugárzó", mert mindenkire rákényszeríti /ilyen vagy olyan formában, és ilyen vagy olyan részlet-okból/ a hozzá való kapcsolatot, mégpedig azért, mert a hozzá való kapcsolat jellege és előjele az, ami az emberi lét legfontosabb területein az adott korban alapvetően meghatározza az emberi viselkedést /ismét a legtágabb értelemben használva a szót/.

a/1. A középpont vagy a passzív főszereplő, vagy egy meg nem testesített erkölcsi tényező. /Ha a középpont az utóbbi, akkor a főszereplő csak olyan "legfontosabb személye" a drámának, akin keresztül a legélesebben ábrázolódik a középponthoz való kapcsolódás./

b. A mű általában a középponthoz való különböző kapcsolatokat ábrázolja; a középpont és a köréje elhelyezkedők

b/1. kapcsolatáról szól, úgy, hogy "körbejárja" a középpontot. A drámai feszültséget a középponthoz való kapcsolatok más-más jellege, vagy azok módosulása adja.

c. E művek - többé vagy kevésbé - valamiféle szertartáshoz hasonlóak.

A modell alkalmazása

Az ezen modellt megvalósító művek azért egyszerűbbek és azért bonyolultabbak egyszersmind, mert a középponthoz való kapcsolat a különböző művekben sokféle fogalommal, tartalommal konkretizálható,s nem található semmi, ami a különböző kapcsolatoknak általánosan adna valamiféle jelleget. /Mint pl. a konfliktusnak az, hogy két hős szembenáll, s az, hogy ők tett-sorozat-váltásban küzdenek egymás ellen./ Már most

láthatjuk, hogy ha ez a modell támaszt is valamiféle követelményt a korral szemben /azaz lennie kell az adott korban valaminek, ami ha nincs, nem jöhet létre a modell/ korántsem annyit, mint a hagyományos-dráma modellje. Jóformán egyetlen követelménye az, hogy legyen vagy lehessen az életben egy ilyen vagy olyan jellegü középpont, ez pedig lényegében minden korban van.

Példák a középpont-drámájának modelljére

a. Sophoklés: Oidipus Kolónosban cimü drámája Oidipus köré épül. Ő a dráma szerkezetét tekintve is középpont, és a mü elvi középpontja, azaz "sugárzó" középpontja is. Nézzük először a szerkezeti középpont kérdését. Oidipus nemcsak képétlesen áll a szín közepén a mü elejétől majdnem a végéig, de lényegében is: minden szereplő hozzá jön; minden más szereplő úgy fogható fel, mert egy körrel jelölhető középpont felé mutató nyíl. Idejönnek, csak hozzá, csak miatta, s dolguk végeztével azonnal el is mennek. Egymáshoz való kapcsolatuk is csak annyiban ábrázolt, amennyiben ez a középponttal való viszonyukkal áll összefüggésben. Théseus azért kerül kapcsolatba Kreónnal, mert Kreón el akarja hurcoltatni Oidipust, s mert Théseus a védelmet Oidipus számára megígérte. Kreón Antigonéval is csak azért kerül kapcsolatba, azért hurcoltatja el, hogy ezáltal kisérelje meg Oidipust rábírni a távozásra. Antigoné csak azért kerül kapcsolatba Polyneikés-szel, hogy őt rábírja a középponthoz /Oidipushoz/ való kapcsolatának megváltoztatására. Kreón és Polyneikés nem találkoznak a müben, a müben nincs is egymáshoz közük, noha egymás ellen kérik Oidipus támogatását. De ez a kapcsolat csak

látszólag szoros,valójában akkor lenne az,ha Kreón is csak a Polyneikés elleni harchoz kérné Oidipus hazatérésével az ő támogatását,azaz ha a thébai hadak fővezére Kreón lenne, s nem Eteoklés.Polyneikés is őt említi,mint aki ellen haddal készülődik,s nem Kreónt.Kreón egy szót sem ejt Polyneikésről.A műnek csak a cselekmény-hátterében,/s nem elvi hátterében/ áll az ő ellentétük,s mint ilyen egyfajta kapcsolatuk; a műben ők nem egymásra,de a középpontra "néznek", azzal van kapcsolatuk./Hogy Thébaiból miért Kreón jön,s miért nem Eteoklés,a b. pontba tartozik/. Ahol pl. a középponthoz való kapcsolat nem köti össze a két szereplőt, ahol ez nem játszik bele egymáshoz való viszonyukba,ott nincs is kapcsolatuk,vagy nem is találkoznak,pl. Polykenkés Théseus-szal, vagy Isméné a többi szereplővel,Antigonét és a Kart kivéve.De hogyan és miért lesz Oidipus elvi és "sugárzó" középpont,ami /itt nem: aki/ meghatározza a többi viselkedését? Oidipus egész sorsában isteni erők működtek. E műben nem értelmetlenül,nem véletlenül s nem is feleslegesen hangsúlyozza olyan sokszor ártatlanságát / a Karnak, Théseusnak,sőt Kreónnak is/,azt,hogy régi tetteinek elkövetésekor mennyire nem tudott azokról a viszonykról,amelyek miatt váltak tettei végül is bűnösekké.Épp abban,hogy nagy bűnöket követett el,de azokat,mint sors-rendeléseket, mint istenek rendeléseit követte el,s nem saját akaratából, nem saját vágyait kielégítendő,látszik az isteni-,sors-erők hathatós jelenléte és működése életében.Most,szenvedései révén,már a bűnöktől megtisztultan jelenik meg,szenvedései azok rossz hatását már kiégették belőle.Ezt abból lehet tudni,hogy már elérkezett halálához,Apollón által már régen megjósolt halál-helyéhez.Belépett az Eumenidák

ligetébe,s Apollón jóslata szerint itt éri utól a halál. "Ne legyetek szigorúak irántam [1]-kéri a mű elején az Eumenidákat- és/Apollónhoz,ki sok rosszat jósolt nekem,/ De azt mondta,hogy végre enyhülést lelek,/ S elérek vándorlásom végéhez,mikor/ Istennők földje lát vendégül engemet". Ez most bekövetkezett.Még az idézett rész előtt elmond Oidipus az Idegennek egy olyan mondatot,amelynek értelme akkor még nem világos.Kéri az Idegent,hívják ide Théseust, e föld királyát,mert "Nagy haszna lesz belőle,ha egy kicsit segít". Az előbb idézett rész folytatása pedig ennek az első magyarázata: "Ott elpihen majd fáradságos életem,/ Szerencsét hozva arra,ki befogadott,/ S átkot hozva mindenkire,ki elüzött".Az eddigiekből azt láthatjuk,hogy itt,ekkor már Apollón védelme alatt áll,hisz az ő jóslata szerint kell itt,ezen a helyen meghalnia.Kiderül az is,hogy a jóslat szerint sírja szerencsét hoz arra a földre,ahol az lesz.Még mielőtt Théseus megérkezhetne,s mielőtt mindenről felvilágosíthatná őt,a néző uj bizonyságot kap,egy újabb jóslatból arra nézve,hogy milyen erő-központtá válik Oidipus holtteteme.Isméné mondja,hogy az újabb jóslatok szerint Oidipusra rátekintenek az istenek,mert azok azt mondják /idézi Isméné/ "Hogy élsz vagy halsz,valaha Théba népei/ Benned fogják keresni üdvösségüket",ami abban áll, hogy "Vészt hozva rájuk,ha nem ápolnák sírod".S mikor Oidipus Apollón régi és új jóslatát "összeveti",világosan áll előtte halála utáni hatalma,sugárzó erő-központ volta. "Én hát nem leszek szövetségesük -mondja egyfelől fiaira-

[1] Sophoklés i.m. 300.old.Babits Mihály fordítása.

s nem is / Fognak ők boldogulni", méghozzá azért nem,mert sírja nem lesz Théba határában,de "Ha ti megoltalmaztok ők idegenek/ S országotok felséges istennői is/ Pártomat fogják,erős védőt nyer e föld/ S kemény csapások sujtják ellenségeit"[1].S ugyanezt elismétli Théseusnak.A király is tudja,hogy Oidipus már Apollón védelme alatt áll a jóslat szerint és amiatt."S ha én nem védenélek is -mondja- azt mondanám,/ Semmit se félj,hisz Apollón küldött ide"[2] -t.i. Oidipust ide,Kolónosba.A büntől megtisztult Oidipus sírja így több lesz,mint a halott Oidipus sírja: áldást és csapást osztó középpont lesz,mintegy az isteni erők szétsugárzásának,méghozzá Apollón, a harmónia istene erejének szétsugárzó helye.Mivel azonban Oidipus halála már megkezdődött,a középponttá válás lényegében már megtörtént,ha gyakorlatilag még nem is.Igy tehát állíthatjuk Oidipusról, hogy "sugárzó" középpont,mert mindenkire rákényszerít egy további sorsot; mert itt e müben a sors-meghatározó kifejezéssel konkrétizálható a kapcsolat szó.A müben -erre részletesebben később térünk rá- minden szereplő további sorsa a középponthoz való viszonya alapján meghatározott.

a/1 Oidipus mint személy,mint főszereplő azonban teljesen passzív.A művön belül szavainak is csak egyetlen egyszer van következménye,a többi esetben nincs.Théseust kéri,védje meg,s ennek eredménye,hogy Théseus megígéri.Persze végül itt is a jóslatnak köszönhető Théseus válasza.Oidipus további"tettei" csak annyiban azok,hogy nemet mond.Szokták

---

1 Sophoklés i.m. 314.old.

2 Sophoklés i.m. 323.old.

mondani, hogy egy drámában egy "nem-tett" is lehet igen határozott tett. Ez persze igaz,de a nem-tett drámai értelemben mégis mindig egészen más eredménnyel jár, mint a tett,s természetesen másféle feszültséget is okoz. A hagyományos-drámában az a nem-tett, amely lényegében tett, legtöbb esetben késleltetésnek nevezett,s arra szolgál, hogy a majdan kirobbanó igazi feszültséget nagyobbá tegye.S a hagyományos-drámákban előforduló tettet jelentő nem-tettek valamiféle közvetlen következménnyel járnak a mü cselekmény-sorozatán belül. Itt a Kreónnal és a Polyneikésnek elmondott "nem" eredménye, azaz Oidipus ellenállása /mégiscsak nem-tett és nem: tett!/ a dráma <u>után</u>, s nem is az eme dráma problematikájához tartozó eseményben következik be. Most, ebben a témakörben az elutasításnak semmi következménye nincs. Oidipus maga nem hajt végre egyetlen akciót sem, meggyőződésből, elhatározásból nem mozdul ki, az nem is változik. Véleményünk szerint olyanfajta választási lehetősége sincs, amilyet Falus Róbert említ: "Két jóslat szövődik így egybe: az egyik Athén közelében ígért örök nyugodalmat Oidipusnak /megvalósulása tehát biztos, feltételhez nem között/, a másik a hősre bízza Thébai és fiai sorsát /<u>vagyis tőle függ, hogy az uj jósszó hogyan s kinek a javára valósul meg</u>/. Ennek a megoldásnak - az istenség, s az ő védelme alatt álló főhős harmóniáját kivül - újszerüsége:a második jóslat beiktatása a sors alakításába. Önálló akarattal, de Apollón támogatásának tudatában <u>kell döntenie a hősnek</u>: ez az Oidipusz Kolónoszban sajátos

vonása."[1] /Kiemelések tőlem B.T./ A műben sehol, egyetlen egyszer sem vetődik fel, hogy Oidipus problémája az, melyiket válassza, a harcoló felek közül kinek az oldalára álljon. Már eleve az az álláspontja, hogy egyik oldalra sem áll. Már eleve /nagyon régen/ eldöntött az is, hogy Kolónoszban maradd; az első jóslatnak /amelynek más szerepe is van, s ezt Falus Róbert véleményünk szerint kitűnően elemzi/ tehát nemhogy nagyobb szerepe van,de Oidipus sorsát illetően csak ez játszik s játszhat szerepet. A jóslat szerint is Kolónosban fog meghalni,s hiába menne Thébába, nem ott következik be halála. Ezért nem áll választási lehetőség előtt,s ezért nem lehet abban,s még annyira sem aktív, hogy válasszon két lehetőség között. Csak a thébaiak helytelen jóslatértelmezése mutatja, hogy van választási lehetősége, valójában nincs. Ezért Oidipus még ebben a vonatkozásban is passzív. Persze akar valamit: egyrészt véget vetni terhes életének, méghozzá a halál "szertartásának" megfelelő módon, másrészt boldogulást akar adni azoknak, akiknek a körében az említett módon meghalhat, a jóslat szerint. Mégis: ebből az akaratból nem születnek akciók, legfeljebb elutasítások. Ám a műben mégsem az a két akarat húzódik meg, s csap össze, miszerint Oidipus itt akar meghalni, s Kreón, valamint Polyneikés más helyre akarják vinni meghalni.

b. A mű a sugárzó középponthoz való kapcsolatokról, viszonyulásokról szól. A középpontot úgy járja körül, hogy meg-

---

[1] Falus Róbert: Az ókori görög irodalom története, I-II.kötet /Gondolat Kiadó, 1964.Bp./ I.m.I.köt. 373.old. - A görög nevek helyesírásában mindig forrásainkat és a művek fordítóit követjük.

mutatja a hozzá való kapcsolatok, viszonyulások legfontosabbjait. Két lányának a hozzá való viszonya teljesen egyértelmü: a középpontot áldozataikkal, egyéni jellegü, mondhatni gyermeki kötelességből fakadó cselekedeteikkel és vallási szolgálataikkal állandóan segitik, szolgálják. A kolónosiak, a Kar, Théseus királlyal együtt, amikor megtudják Apollón jóslatát, azonnal melléje állnak, s a középpont védelmére fegyverrel is készek. Sőt,a halál körülményeinek titkát, amelynek következtében végleg erőközponttá lesz Oidipus holtteteme, csak Théseus fogja megtudni. Ő lesz az is, aki az igazi papi teendőket, a pap-királyi teendőket elvégzi majd, egyrészt a halál szertartásában, másrészt a halál után. Életében a két lány végezte el a papnői teendőket, áldozatokat is végeztek helyette /Isméné/, ők a halál szertartásában is részt vesznek egy ideig,de a valódi papkirályi teendőket Théseus végzi el. Ezek a pozitív viszonyulások, Kreón és Polyneikés viszonyulásának tartalma negatív, de más-más jelleggel. Nézzük először Polyneikését, noha ő később jelenik meg a müben, mint Kreón. Elmondja miért jön: "...Mert ha a jóslatok szavában bízhatunk,/ A győzelem azé lesz, akihez te állsz"[1]. Ő tehát a középpont erejét akarja maga mellé állítani a thébaiak elleni háborújában. Nem azért keres kapcsolódási lehetőséget a középponthoz, mert az erkölcsileg szükséges és jó /ahogy pl. a két lánynál ez is megvan/, hanem egyéni érdekében akarja csak felhasználni ezt a kapcsolatot. Ugyanakkor rossz és hamis cél érdekében is. Nemcsak multja miatt /hisz ő számüzte Oidipust, az apját Thébából/ nem érdemli meg a középpont ere-

[1] i.m. 347.old.

jének támogatását, hanem mostani rossz célja, saját városának feldúlása miatt sem. Ebben az esetben ezért valódi kapcsolatról tulajdonképpen nem is beszélhetünk, hisz önző célok érdekében kívánja azt kihasználni. Polyneikés maga is érzi, hogy a középponthoz való negatív viszonyulása, vagy kapcsolat-nélkülisége számára negatív eredménnyel jár majd. Tudja, hogy épp ez a középpont fogja halálra sujtani, de a magaválasztott útról mégsem tud letérni. Módja lenne erre, Antigoné kéri is,de ő a negatív eredményt tudva, belerohan a halálba. Ezen a ponton kell szólnunk arról,hogy Thébából miért Kreón jön, s miért nem Eteoklés. Ha ugyanis a mü arról szólna, hogy a békében meghalni kívánó Oidipust többen el akarják ettől téríteni egyéni céljaik érdekében, sokkal jobb, okosabb, célszerübb lenne a thébaiak részéről /s Sophoklés részéről is/ Eteoklést küldeni érte. Hiszen amikor Oidipust számüzték Thébából - akkor, amikor ő maga már nem is akarta - Polyneikés volt az uralkodó, nem Eteoklés. A bünös tett-sorozat kiderülése után, közvetlenül azután,hogy Oidipus kiszúrta szemét, s maga kívánt számüzetésbe menni, Kreón volt az, aki nem engedte. Eteoklés tehát apja számüzetésének nagy bünében mindenképpen tiszta. A mü azonban nem ezekről szól, hanem a középponthoz való viszonyulásokról. Nos, Eteoklés viszonyulása sem lehetne más, mint Polyneikésé, ő is egy rossz és hamis cél érdekében akarhatná felhasználni a középpont reá sugárzó erejét. A középponthoz való viszonyulásnak egy másik fajtáját a thébaiak közül csak Kreón tudja megvalósítani. Az ő viszonya ahhoz lepiezetlenül hazug.Egyetlen szóval sem említi, mi az oka, hogy most és éppen most akarja hazavinni Oidipust. Sőt, éppenséggel a jó és igaz ember szándékát ölti

magára. Többen megfigyelték már - nagyon helyesen -,hogy milyen gyorsan vált arcot, miután kiderült, hogy hazug szavaival nem éri el a kívánt eredményt. Fegyverhez nyúl, erőszakkal akarja Oidipust elragadni, akinek a védelmére már ott áll Théseus. Azt az öreg, mindenkinek kiszolgáltatott bünöst, aki eddig Oidipus volt, most már erős hatalom, égi és földi egyaránt védi. Kreón tehát kereskedni akar a középpont erejével, azzal a középponttal, amelyik a legfőbb jó, a harmónia szétsugárzója. Polyneikés viselkedésében még láthatunk némi pozitívumot, vagy fogalmazzunk ugy: kisebb negatívumot, ő tudja mit kellene tennie. Kreón nem, ő hiánytalanul hisz az erőszak erejében. Az az érzésünk /konkrét, szavakon alapuló bizonyítékunk nincs erre/, hogy ő nem is tartja fontosnak a középponthoz való pozitív viszonyulást, s ha igy van, benne és sorsában az az ember jelenik meg, aki - a görögök világnézete szerint - végülis nem hisz az istenekben. A mü tehát a középponthoz való különböző viszonyulásokról szól, körbejárva azt, bemutatva a különböző viszonyulásokat, azok legfőbb változatait. A drámai feszültséget az, vagy az is adja, hogy ezek a viszonyulások különbözőek,s az nem drámai jellegü akciókból eredő. A mü megfelelő pontjain nincs kétségünk, hogy Kreónnak sikerül-e Oidipust elhurcolnia, vagy Polyneikésnek rávennie a távozásra. Elejétől fogva biztosak vagyunk abban, hogy itt marad. A feszültség, ami a nézőt leköti, nem abból ered tehát, hogy marad, vagy viszik, vagy elmegy-e Oidipus. Nem is lehetne ebből nagy feszültség, hiszen ha az, hogy itt marad, nem lenne a középponttá válás feltétele, azaz, ha halála után /mely csak itt következhet be/ nem válna erőközponttá, mindegy lenne, hol hal meg. Másutt nem válhat

erőközponttá, mert a jóslat szerint nem halhat meg másutt. A feszültséget az adja, hogy a már erőközponttá vált /mert halála lényegében elkezdődött/ Oidipushoz mifélék a viszonyulások. Természetes, hogy ennek a bemutatása más fajtájú és más jellegü feszültséget eredményez, mint amilyet a hagyományos-drámák összeütközése, tett-váltás-sorozatának bemutatása szokott. E mü feszültsége nem fogalmazható meg úgy sem, / egyébként a legtöbb szerző, aki erről a müről beszél így fogja fel/ hogy nem egy nagy konfliktus található benne, hanem több kicsi. Ahol ilyen "több kicsi" van, ott egyik helyen sincs valódi konfliktus, mert nem egy cél érdekében, vagy nem egy ok következtében létrejövő tett-váltás-sorozat egyik állomása található, hanem szóharc. A feszültség abból ered, hogy más a viszonya az egymásra következő személyeknek a középponthoz, amely a harmónia szétsugárzó ereje. Az ennek bemutatásából eredő feszültség egyrészt olyan, amilyen a lírai müvekben is található, s amelynek nagyon érdekes elemzését adja Hankiss Elemér József Attila verseire konretizálva /Hankiss Elemér: József Attila komplex képei, Kritika 1966,10./ Itt is ez a tudati, intellektuális feszültség jelentkezik, s számunkra, mai nézők-olvasók számára, akik közömbösek vagyunk az ilyesfajta középpontok iránt, ez az intellektuális feszültség az erősebb. Ez azonban kibővül, vagy kibővülhet azzal, hogy m másrészt - a néző minden egyes szereplő megjelenésekor tovább asszociálja az illető sorsát, mégpedig épp a középponthoz való viszonya által meghatározott sorsát. Sőt, sok esetben azt nemcsak az asszociáció villantja fel, megmondja maga Oidipus is. Hogy mi történik a két fiával, arról már a mü elején a jóslatból értesülünk. Amikor azt Oidipus, mint át-

kot elismtéli, nemcsak a maga nevében beszél, szavaiban megjelenik az isteni jóslat is, mert már megjelenhet, hiszen halála elkezdődött, erőközponttá vált. Azaz a középponthoz való viszony által meghatározott sors-alakulás az egykorú néző számára bizonyos lehetett. Ugyanígy azt is tudjuk, milyen pozitív hatással lesz Théseus és az athéniek további sorsára az ő pozitív viszonyuk Oidipushoz. Feszültséget eredményez tehát az, hogy tudjuk, milyen sorsot ~~xxxxx~~ határoz meg a középponthoz való viszony. Az akkori néző bizonyára a maga sajátos viszonyát be tudta helyettesíteni valamelyik szereplő viszonyába. /Az efajta feszültség problematikájára dolgozatunk következő fejezetében még részletesen vissza kell térnünk./

Abból, hogy a mű egy középponthoz való viszonyról szól, s hogy a mű főszereplője passzív, következik az a tény, hogy a mű drámai akciók helyett "szónoklatokban" tükrözteti mondanivalójának jó részét. Rengeteg hosszú közlést, kisebb szónoki beszédet találunk benne, gyakran lírai versekhez hasonlókat,s épp azok ilyenek, melyek a középpont, vagy a hozzá való viszony problematikáját erősebben megjelenítők. A szónoki beszédek tartalma gyakran vita, általában Oidipus és a hozzá érkezők között. Nem akciókat hajtanak végre,hanem érvelnek. A viták konkrétabb tartalma pedig az, hogy ki-ki szándékának okát adja meg bennük. Már az a tény, hogy hosszú dikciókba öltöztetett a különböző okok megjelenése /s nem tettekbe/ mutatja, hogy egymással szemben lényegében minden szereplő tehetetlen.Nincs is olyan tett, tett-sorozat-váltás, amit akár csak el is képzelhetnénk. A hagyományos-dráma szemszögéből statikus a szituáció,s ezért szükségszerűen dikciókban s nem akciók-

ban valósul meg. Ahol nincs és nem lehet akció, ott a belső tartalom - akár az akarat - vagy szónoklatokká, vagy lírai megnyilvánulásokká változik, azokban valósul meg. Egy olyan mü,mely kapcsolatokról, viszonyokról szól általában és lényegében, nem is ábrázolhatja azokat akciókban, hiszen a viszonyulás nem akció. Legfeljebb eredményezhet akciókat, de akkor nem a viszonyulás bemutatása az elsődlegesen fontos, hanem a viszonyulások eredménye, amely tettekben jelentkezik, tehát maga a tett fontos. Ezekben a müvekben maga a viszonyulás a legfőbb ábrázolandó jelenség. Ez a tény /a szónoklatban vagy lírai megnyilvánulásokban megvalósuló benső/ egyébként az összes ilyen, egy középpontot körüljáró drámai müvekben megtalálható. A dikciókban - itt általában Oidipuséban - található valamiféle leendő akció magja,s ez az átok. Az átok mindig feltételezi egy "magasabb", "spirituális" világ és erő jelenlétét, méghozzá az átkot mondóval pozitív viszonyban lévő erők jelenlétét, hiszen feltételezi, hogy azok hallgatnak rá. Az átok ezekre az erőkre bízza és ruházza át azt, amit az átkot mondó valamilyen oknál fogva nem képes megtenni, s ezért akkor szokott elhangzani, amikor az átkot mondó akcióra képtelen, tehetetlen. Tehát végeredményben akcióra való felhívás,de általában egy később bekövetkező akcióra. Dramatikus "értéke" ezért meglehetősen nagy. Tragikus akcióra szólít fel ismeretlen,az akciókat nem látható módon végrehajtó erőket, amelyek az ismeretlenség homályát és fenyegető erejét mindig magukon hordozzák. Az átok megjelenési formája gyakran a lírai képé. Igy ezek a müvek sokkal többet és mélyebben vesznek át a líra müfajához tartozó tényezők közül, mint a hagyományos-drámák. /Ez még később részletesebben tárgyalandó

probléma./

c. Az ilyenfajta müvek általában szertartáshoz hasonlóak. Magának a szertartásnak elvi kérdését dolgozatunk egy későbbi fejezetében vizsgáljuk meg. Ebben a müben a szertartás a halál szertartása, méghozzá egy nem mindennapi ember haláié, olyané, akinek halála után sírja erőközponttá válik. A szertartás már a mü elején elkezdődik, mikor Oidipus belép az Eumenidák ligetébe. Nem sokkal később Isméné a szin mögött elvégzi az Eumenidákat kiengesztelő szertartást, míg a szinen Oidipus a Kar kérdésére elmondja büneit. Mintha ez a két párhuzamos esemény a lényeget illetően összetartozna,s mindkettő a szertartás egy lényeges elemét képviselné.Oidipus "gyónása" épp oly engesztelése az Eumenidáknak, mint Isméné szertartása, áldozata a háttérben,s a két cselekvés egy ugyanazon szertartás két oldala. Az Oidipusé azzal végződik, hogy elmondja: apját is önvédelemből ölte meg, akaratlanul. Az ima, amit a Karvezető szerint az Eumanidák engesztelésére kell elmondani, mert belépett ligetükbe, így hangzik:"Kik Eumenidák vagytok, azaz Kegyesek / Legyetek hát az esdeklőhöz kegyesek."[1] Ezt a háttérben kell mondania Isménének, s Oidipus vallomása lényegében ugyanezt célozza. A mü a szertartás legfontosabb részével, magával a halállal végződik. Ezt nem látjuk, először a Hirnök szavaiból értesülünk róla. Szavai sajátos módon jelenítik meg a szertartást. Magának a szertartásnak két "köre" van, az egyiket belső körnek nevezhetjük,a másikat külsőnek. A belső kör a láthatatlan és a tartalom. Olyan - és talán az is ez - mint amilyen a régi vallások-

[1] i.m. 316.old.

ban a "szentek szentjében",a templom elhatárolt,belső részében folyt le,s ahol egyedül csak a király, vagy a főpap lehetett jelen. A külső kör pedig az,ami a hívők számára kívül látható része volt a szertartásnak. A halál azzal kezdődik, hogy Oidipus Théseustól és két lányától kísérve elindul. A színen a Kar marad, imát mond az Alvilág úrnőjéhez. Közben a háttérben, a szín mögött a halál megtörténik. A Hírnök bejön és elmondja hogyan következett az be. Amíg a "szentek szentjéhez" el nem érkezik a menet, oda tehát, ahol Oidipus meg fog halni, sokan kísérik őt: a Hírnök, két leánya és Théseus. Először, egy bizonyos ponton a Hírnök marad el, később a két lány, s a "legbenső" szentélybe csak Oidipus és Théseus lép be. Ezt így tudjuk meg a Hírnök szavaiból. De a Hírnök színrelépésétől ugyez meg is jelenítődik, csak fordítva. A színre először a Hírnök lép, s a halál lefolyását kivéve mindent elmeséli. Azután lép színre a két testvér, mintegy siratóéneket mondva, műfajilag tipikusan lírai szövegeket. Végül Théseus lép be a színre, közölvén, hogy a sírhoz senki sem léphet, azaz őrajta, a pap-királyon kívül a legbensőbb "szentek szentjébe", az erősugárzó helyre, nem léphet senki. A szertartás tehát itt, a végén is kettős módon, ugyanazzal a módszerrel jelenítődik meg. A szertartás első része /az Eumenidák engesztelése/ kétszeresen is kettős: egyrészt, mert az istennőket ketten engesztelik egyszerre /Isméné és Oidipus/, másrészt, mert ez a halál szertartásának is első része. A Hírnök szavaiban, melyekkel a szertartás végső fázisát elmondja, beszédének az előbb ismertetett sajátos szerkezetén túl, az ott lefolyó szertartás más részei, részletei is megelevenednek. Ezekben az isten-

séggel, mint legfőbb erőközponttal való viselkedés pontos és adekvát, a szertartás előirásaiban megjelölt módozatai találhatók egy meghatározott folyamatban, a halál lefolyásában. Az ismeretlen jelenléte líraian megjelenített, feléje asszociációkat - tehát nem logikailag meghatározott gondolatokat és érzéseket - felkeltő.

x

Shakespeare: Lear király című müve Lear köré épül. Nem állítható, hogy Learnak olyan - a hagyományos-dráma értelmében vett - akarata lenne, amely valamilyen célra irányul, vagy valamilyen okból történik, s ezzel szemben állna egy vagy több akarat. Nem állítható az sem, hogy a többi szereplő akar valamit Learrel szemben elérni, s hogy az ő törekvése arra irányulna, hogy azokat elhárítsa. Azt sem mondhatjuk, hogy a mü kisebb-nagyobb fordulópontjai egy akarat vagy akaratok megnyilvánulásából fakadó olyan akciók lennének, melyek egy cél eléréséhez közelítő lépéseket jelentenek. A mü Lear király, mint "sugárzó" középpont köré épül, ő a passzív főszereplő, s a mü a Learhez való viszonyokról, azok változásáról szól, mintegy körbejárva a középpontot.

a. Hogyan középpont Lear? A mü nagyon sok jelenetében szerepel, s azok között, amelyekben nincs jelen, csak három szín található, ahol nem beszélnek róla szó szerint. /Ezek: IV.felv.1.szín; IV.felv.5.szín; V.felv.1.szín./ Természetesen még ezeket a jeleneteket is áthatja a hozzá fűződő viszonyok alakulása, módosulása, vagy ezek következménye. A müben minden lényeges dolog, Edmundnak bátyja nevében önma-

gához írott levele kivételével, abból ered, vagy azzal van összefüggésben, hogy Lear lemondott a királyságról. Ez annyit jelent, hogy minden dolog Learrel van valamilyen kapcsolatban, Glostert is azért vakítja meg Cornwall, mert ahhoz a Cordélia vezette francia sereghez húz, amely a Learrel történt gyalázatot jön megbosszulni. A Gloster körül bonyolódó híres második cselekményszál is szoresan kapcsolódik a mü középpontjában álló Learhez, sokkal szorosabban, mint azt több szerző elismeri. Azon túl, amit A.W. Schlegel és Lukács György említ /hogy t.i. eme szál nélkül magánszerencsétlenségnek éreznénk, ami Learrel történik, illetve ez a szál aláhúzza Lear sorsának tragikus szükségszerüségét/ Gloster a középponthoz a többiekhez képest egy újabb és jelentős viszonyt is bemutat. Gloster nem "kis" Lear, nem második középpont. De ez a kérdés már a középpont "sugárzó" jellegéhez tartozik. Hogyan, miben jelentkezik Lear ilyen jellegü középpontúsága? Ő mindenkire rákényszeríti a hozzá való viszonyulást. /Természetszerüleg nem szándékosan/. Goneril és Regan, illetve férjeik esetében ez teljesen tiszta. A két gonosz lány színleli a szeretetet, amikor Lear hatalma arra "kényszeríti" őket. Utóbb az ő változásuknak nincs konkrét oka, Lear uj helyzete "kényszerít" más viselkedést a kér nővérre. /Az ő viszonyulásuk tartalmát a b. pontban vizsgáljuk meg./ Ugyanez a helyzet Kenttel, csak tartalmában fordítva. Gloster helyzete némiképpen más. Az ő kapcsolata a mü elején - egészen addig, míg nem látja Lear megaláztatását abban, hogy Kentet kalodába záratják, s hogy Leart kiüzik a viharba - egészen laza Learhez. Noha a három lány "vallomásakor", valamint Kent és Lear összetüzésekor ő nincs jelen, de itt van már, amikor a két fe-

jedelen, Burgund és Frank előtt Lear kiátkozza legkisebb lányát. Mégsem szól egy szót sem. Lear tette, helyzete alig érdekli, viszonya hozzá laza. Hazamegy palotájába. Kent épp azért,mert sokkal erősebben kapcsolódik Learhez, már itt az elején egészen másként és határozott erővel reagál a Cordéliával történtekre.[1] Csak amikor közvetlenül látja Lear új helyzetét, kezdődik Gloster vele való kapcsolatának erősödése, akkor "kényszeríti" a középpont arra, hogy viszonyuljon hozzá. E viszony egyre szorosabb lesz, olyannyira, hogy az ő megvakításának jelentse Lear elvi, "sugárzó" középpontúságának a kérdésében is az egyik, ha nem a legfőbb kulccsá válik. Lear elvi középpont voltát szavakban Alban következő mondatából érthetjük meg: "That nature which contemns its origin / Cannot be bordered certain in itself, / She that herself will sliver and disbranch / From her material sap, perforce must wither, / And come to deadly use."[2] A szöveg a IV.felvonás 2.színében hangzik el,s ő feleségének, Gonerilnek mondja. A szavak azonban nemcsak Gonerilre vonatkozhatnak, hanem a mű legtöbb szereplőjére, sőt a mű egész világára. Az, akitől eltépik magukat - Lear, de az elvi középpontot jelentő Lear. Ő lemond, nemcsak hatalmáról, de arról az állapotról is, ami az ő uralmával valósult meg,s ahol ezek a szörnyűségek, amelyek most megtörténnek, nem történhettek meg. Lear, mint elvi középpont az igazságot, az igazságos ural-

---

1 "...sith thus thou wilt appear, Freedom lives hence, and banishment is here" William Shakespeare: i.m. 1046.old.

2 Vörösmarty ezt igy fordította: "Természet,mely saját / Kútfőjét megtagadja, nem maradhat / Korláti közt meg. Amely ág magát / Letépi s önként megszakad tövétől, / Idő előtt elhervad s a halálnak / Lesz áldozatja."

mat testesíti vagy jeleníti meg. A müben két Lear van. A jelenlegi, a trónról lemondott, és az elvi középponttól magát elszakított. És az a Lear, aki volt, akit a jelenlegi körül állandóan ott érzünk, az "elvi-Lear",az igazságos középpontot egykor megvalósító uralkodó, akinek ezt a sajátosságát még most is állandóan érezzük. Az elvi-Lear tehát nem valóságosan van jelen,de mint a jelen - elvi középpont nélküli világ - szükségszerüen megérzett ellentéte. Ha ezt nem éreznénk, és ha nem éreznénk azt is, vagy a kettőt együtt, hogy Lear uralkodása alatt mint király pozitív volt, nem éreznénk állandóan oly alapvetően igazságtalannak a vele történőket. Gloster sorsa is hat ránk, de korántsem olyan erővel, mint Learé,s ugyanakkor más jelleggel is. Nemcsak azért van ez így,mert Edgárral szemben ő igazságtalan volt, s mintha ennek következtében "igazságosabbnak" éreznénk a vele történőket. Hiszen Lear is igazságtalan Cordéliával, eziránt soha nincs is kétségünk. A két ember, Lear és Gloster tette és bünhődése közötti aránytalanság sem billen ebben a tekintetben Lear "javára", hogy sorsa ezért hathasson erőteljesebben ránk. Azért hat,mert Gloster soha nem lehet elvi középpont, társadalmi szituációjánál fogva sem. Learben nemcsak az embert sajnáljuk, vagy nemcsak az ember sorsa rendít meg, hanem a középponté is. A mü elején egy rövid időre látjuk a régi Leart, az elvi középpontot megvalósító királyt. Ő ekkor egy igen pozitív tettet, határozottan pozitív formában hajt végre. E tett: a birodalom felosztása. Ő már öreg,s azt akarja, hogy fiatalabb erők kormányozzanak,s ő nyugodtan készülhessen a halálra. Ebben, noha a mü nem részletezi, azt a nagyon ritka és pozitív emberi tulajdonságot láthatjuk, amely képessé teszi őt

akkor félreállni, amikor már nem érzi magát alkalmasnak a feladatra. Egyes szerzők[1] szerint ebben mitholégiai tényezők is rejtőznek,s ezeket a néző öntudatlanul megérzi: /rituális királygyilkosság/. Lear a felosztást eredeti szándéka szerint nem egyéni érzelmeire hallgatva végzi, s nem is a feudális jog szerint történik az /amely ugyan a fiúkra nézve volt erősen kötelező/, tehát nem a legidősebb lány, illetve annak férje kapja a birodalmat, sőt annak a nagyobb részét sem. Az eredeti szándék szerint teljesen egyenlő részt kap mindegyik lány, illetve azok férjei,s ez az elosztás nagyon erősen pozitívvé teszi Leart. Ugyanilyen nemes, pozitív, fenséges módon történik a felosztott birodalom részeinek a kiosztása is. Amit kérdez, amit hallani szeretne,a hozzá való legtöbb részletérzelmet magában foglaló gyermeki szeretet megnyilatkozása. Nem azt kérdezi, melyik biztosít neki nagyobb pompát stb.,s eredeti szándékában nem is a szeretet szavakban való megnyilvánulásától, a szinesebb szavaktól teszi függővé az adott részek arányát. Amit kér - nem negatívum. Ezekben a pillanatokban fenséges, hatalmas és bölcs királyként áll előttünk, aki a szeretet-megnyilvánulásért, az azt jelző szóért, egy egész birodalom egyharmadát adja. Az ajándékozás nagylelkü,s végülis egy csodás öregembert állít elénk. A mü előrehaladása során egyre erősebben érezzük, hogy ezek a szörnyüségek /nemcsak a vele történők!/ csak azért következhettek be, mert ő lemondott, uralma alatt ezek nem valósulhattak volna meg. Az ő uralma, amikor ő úgy jelentette az elvi középpontot,hogy meg is

---

[1] Pl. R.Graves: The Greek Myths, George Braziller Inc, New York, 1959. I.-II. köt. I. kötet 243. old.

valósította, eleve sokkal jobbnak, az etikai középponttal valóban rendelkező világnak tünik a szemünkben. Példa erre Gloster megvakítása, illetve az, hogy ő ebben a pillanatban,amikor ez megtörténik vele, tisztán látja azt,amit ép szemmel nem látott. Semmi valódi ok nincs,amiből ő itt felismerhetné Edgar ártatlanságát. Mikor megvakítják, helyzete teljesen hasonló lesz a Learéhez,s ez teszi egyszerre látóvá. Gyermekihez való viszonyuk azonosságán túl,a téboly szélén járó Lear és a megvakított Gloster helyzete azonos lesz, nem úgy,hogy Gloster is középponttá válik,hanem csak úgy, hogy az azonos szituáció azonos szemszöget,az igazság felismerésének szemszögét adja meg neki. A megvakított Gloster mintha olyan uralom alá került volna,amilyet az elvi-Lear képvisel,s amelynek egyik jellemzője épp az, hogy látni engedi az igazságot, ennek következtében féken tudja tartani a szörnyü indulatokat. Ugy is fogalmazhatunk: Gloster akkor lesz valóban látóvá, amikor az elvi középponthoz való viszonya szoros lesz,s ebben az elvi-Lear pozitív középpontúsága jelenik meg. Többen megfigyelték, főként Bradley, hogy milyen sokszor és hány szereplő elmélkedik azon: mi okozza az emberi viszonyok és az élet hirtelen megromlását.[1] A csillagok befolyásának /Kent/, a természet törvényeinek /Edmund/, az istenek szeszélyének /Gloster/,az istenek oly tettének, amely embernek lehetetlen /Edgar/ tulajdonítják a történteket. Valójában arról van szó, hogy pozitív középpont nincs. Lear lemondott, s akik helyébe léptek, nem valósítanak meg ilyet, sőt való-

[1] A.C.Bradley: Shakespearean Tragedy /Macmillan and Co. London, 1906. 271-273.old./

jában semmilyet. Ilyen világban nem látható az igazság, az aktív középpont nélküli világban eluralkodnak a szörnyüségek. A müben megjelenő összes szereplőket aszerint ítéljük negatív vagy pozitív erkölcsiségüeknek,hogy mi a viszonyuk Learhez, mint középponthoz. Akinek a viszonya hozzá pozitív, az erkölcsileg általánosan is az, s a müben érdemtelenül szenved igen rossz sorsot. A középponthoz negatívan viszonyulók a negatív szereplők,s ők azok, akik a pozitív erkölcsiségüeket támadják. Nincs a münek egyetlen olyan szereplője sem, akinek ne lenne határozottan megrajzolt viszonya Leahez, nincs egyetlen olyan sem, aki ebből a szempontból középen állna, mint ahogy pl. a hagyományos-drámákban mindig találunk olyan szereplőt, aki határozottan nem tartozik egyik táborhoz sem /pl. Ophélia, a sírásók,Cassio, Rodrigo stb./ E müben mindenkinek a viszonya határozott és egyértelmü, azonnal észrvvehető. Cselekedeteik is eszerint alakulnak.Akinek a viszonya pozitív, az aszerint is cselekszik,s nemcsak Learrel /pl. Edgar/, s akié az ellenkező,az negatív tetteket hajt végre,s nemcsak Learrel /pl. Edmund, Cornwall/. Tehát állítható,hogy a Lear király-ban az emberi viselkedést, az etikailag meghatározott cselekvést a kö-

a/1. zépponthoz való viszony határozza meg. Lear, a kettős középpont passzív főszereplő. Egyetlen tette van,s noha ez az egy tett majdnem minden továbbinak az oka, ez az első tett majdnem olyan, mintha a drámán kívül történne. Ugyanakkor, amelyek ebből következnek, nem ezzel szemben elkövetett tettek; nem a hagyományos-drámák konfliktusaként, nem ahhoz hasonlóan áll szemben Lear lemondása, s lányainak, vejeinek tettei. Lear a birodalom felosztásán kívül nem cselekszik semmit, mindent csak elszenved. Ellenfelei-

vel szemben csak lírai kitöréseket, átkokat tud állítani. A kitört vihart csak sodorja.

b. A mü arról szól, hogy mi a szereplők viszonya a középponthoz. Nem állítható, hogy a dráma egy konfliktus lefolyásáról szól. Hiszen Learnek nincs drámai célja,amit el akar érni, s lányainak sincs ilyen. A mü minden eseménye a Learhez füződő viszonyok bemutatásának egy-egy újabb állomása, illetőleg e viszonyok módosulásának rajza. Általánosan sem beszélhetünk arról, hogy Shakespeare a Lear királyban egy olyan történetet mond el, amely egy okból kiinduló és egy cél felé haladó történet, ahol annak alakulása hordozza a mondanivalót. A mondanivalót a középponthoz való viszonyoknak és azok módosulásának a bemutatása hordozza. A mü - már említettük - kétféle középponthoz való viszonyulásokat mutat be. A két középpont: az elvi-Lear és a jelenlegi Lear. A müben a helyzet nem enyire bonyolult, mert a pozitív szereplők /Cordélia, Kent stb./ valójában az elvi-Learhez viszonyulnak,s ennek csak a gyakorlati megnyilvánulása történik a jelenlévő Learhez,a negatív szereplők pedig /Goneril,Regan,Cornwall stb./ a jelenlegi Learhez. A mü a középponthoz való viszonyulások igen széles skáláját mutatja be./Nagy valószínüséggel állítható, hogy az összes, e modell szerint felépült drámák között a legszélesebbet./ Az első viszony a jelenlegi Lear viszonya az elvi-Learhez.Ezt már láttuk. Most csak annyit teszünk ehhez hozzá, hogy ebben megintcsak a kor és Shakespeare alapvető problematikája jut érvényre: Lear lemondása egyfelől /szándékában/ abszolut pozitív és fenséges, másfelől azonban /eredményében/ nem felelősségteljes gondolatból fakadó: nem veszi észre le-

mondásának általános etikai következményeit. Ő maga szenvedi meg legerősebben gondolkodásának felületességét, illetve annak következményeit: annak a világnak a tetteit, mely elvi középpont nélküli.Kent viszonya hasonló az Oidipus Kolónosban Antigonéjának és Ismenéjének viszonyához. Itt ő az állandó segítő, a szolgálatot teljesítő. A teljes becsületesség és szolgálatkészség jellemzi az ő viszonyulását. Cordélia a gyógyulást hozó, akinek szeretete a mü egész világát végül megjavítja. A Bolond sokkal inkább Lear részének tetszik, mintsem speciális és külön viszonya lenne hozzá. Ő akkor tünik fel,amikor a lemondott Lear az új világban lehetséges tetteket kezdi szenvedni. Tettének következményeit nyiltan a Bolond realizálja és mondja ki azoknak értékelését.Azokat a gondolatokat mondja ki, melyek magában Learben vetődnek fel,de amelyeket nem mer nyiltan kimondani,mert hosszú ideig nem meri saját helyzetét realizálni. A Bolond akkor tünik el /majdnem szó szerint eltünik a müben/, amikor Lear tébolya teljessé válik,s amikor Cordélia - a gyógyulást hozó - már itt van a közelben. Edgar is a középpont nélküli világ áldozata, nem is annyira Edmund, mint inkább Cornwall tette miatt. Áldozat volta abban jelentkezik,hogy ő kíséri apját Doverbe, ama furcsa öngyilkossági kísérlethez. Neki, mint áldozatnak el kell kísérni a másik áldozatot. A normális világban - ha apjával mindez meg is történt volna,feltéve,de meg nem engedve - nem kellett volna kísérnie a vakot mint szegény koldusnak, hanem más tettekre nyilt volna lehetősége. Az ő viszonya a középponthoz szintén a segítőé,de más értelemben, mint a rejtőzve, álcázva segítő Kenté. Ő a rejtett galádságok napfényre hozója, a végső tisztulást elősze-

gítő. A két másik lány s Cornwall viszonya a középponthoz teljesen negatív. Mintha bennük épp azáltal válnék aktív erővé a haszonlesés, önzés, hatalomvágy, szexuális éhség, kegyetlenség stb., hogy a pozitív középpont eltünt. Az volt a fék, mely nem engedte ezeket a negatív törekvéseket érvényesülni. Az ő viszonyuk konkrét tartalma nem a gyermeki kötelességet az anyagi érdek mögé helyező viszonyulás, hiszen nem azért nem látják el Leart, mert "sokba kerül". Az ő viszonyuk a középponthoz a hazug viszonyulás, az ösztönből fakadó kegyetlen nemtörődés, sőt a pozitív középpontnak a megalázása. Ők azok, akiknek viszonyulását úgy is meg lehet határozni, hogy nincs szükségük a pozitív erkölcsi középpontra, sőt az mindenképpen ellenükre van. Viszonyulásuk hasonló az Oidipus Kolónos-ban c.dráma Kreónjának viszonyulásához. Kreón viselkedett volna így, ha Oidipus mellett nem állna a védelmező Théseus. Konkrét célja - kivéve Edmund elynerését - egyik lánynak sincs,s azért cselekszenek így, mert végre így cselekedhetnek, eltünt a középpont. A drámában egyetlen embernek van aktív célja, Edmundnak. Ő majdnem úgy viszonyul a középponthoz, mint a két gonosz lány. A különbség csak az, hogy Edmundnak van célja,s ezt a középponttal rendelkező világban is megkisérelhetné elérni: apja vagyonának megszerzése. Ha a cél elérése érdekében elkövetett becstelenség "tisztességesebb", mint az önmagáért való, akkor ő "tisztességesebb", mint a két lány. Edmund tette elképzelhető a hatalmon lévő Lear uralma alatt is, a két lányé és Cornwallé nem. Gloster és Alban viszonya változó. Eleinte mindketten lazán kapcsolódnak a középponthoz,s csak akkor füződik viszonyuk szorosra, amikor az elvadult világ cselekedetei nyilvánvalóak lesznek. Gloster

viszonyulásának lényegét már láttuk. Albané pedig az, hogy végül ő a középponttal rendelkező leendő világ letéteményese. Épp ő, a szelíd, és a harcoktól is viszolygó. E különböző viszonyulások mintegy körbejárják a középpontot. Ha jól megfigyeljük, a mű testében a viszonyok módosulásának nincs konkrét cselekménybeli oka. Végül is nem tudjuk, mi az oka Goneril és Regan ilyen viselkedésének, csak magyarázni tudjuk. Az egymást követő cselekmények okai sem fűződnek fel egyetlen szálra. Más rész-okokból megy el Lear Goneriltől /a szolgák viselkedése/, s ez az ok nem játszik szerepet abban, hogy Reganhoz nem tud bejutni /ő eljön otthonról/, s ezen két ok közül egyiknek sem okozata, hogy Leart kiüzik a viharba. Tehát viszonyulások ábrázolódnak! Ezen részokoknak azonban van egy közös tulajdonsága, s ez nem a kiindulópontjukban, hanem vektorukban van: mind Lear felé mutatnak. A körrel jelölhető középpont felé különböző irányból mutatnak a nyilak.

b/1. A mű drámai feszültségét legnagyobbrészt a különböző viszonyok bemutatása, s azok módosulásának megjelenítése adja. A néző izgalmának, érdeklődésének nem csak az a forrása, hogy egy esemény miként dől el, hanem az is, hogy látjuk: a középpont nélküli világban miféle viszony-módosulások s tettek következhetnek be. E mű is bővelkedik lírai jellegü kitörésekben, s az akciókat helyettesítő átkokban. A vihar-jelenet pedig formailag csodás lírai költemény.

c. Modellünk szerint e művek valamiféle szertartáshoz hasonlóak. Ebben az esetben nem beszélhetünk arról, hogy a mű egésze valamilyen szertartás. A legtöbb részben azonban, mintha váltakozva látnánk egy szertartás és egy anti-szertartás megnyilvánulásait. Három nagy szertartás-szerü je-

lenet található: az elején, a közepén és a végén: a birodalom felosztása, a vihar-jelenet /tartalmilag szertartás,formailag líra/,s ahogy Lear karjaiban behozza a halott Cordéliát,s az ezt követő sirám. Köztük az anti-szertartás eseményei Glosterrel: megvakíttatása,groteszk öngyilkossági kísérlete Több, kisebb szertartás jellegü jelenet is található: Kent felfogadása, Lear térdi-megalázkodása Regan előtt /mintha Goneril előtt térdelne le/, Lear kisérőinek megfelezése, Gloster "zarándokútja" Dover felé,s az, amikor "Enter Lear, his hat bedeked with weeds and flowers."

A müben más szemszögből is megfigyelhetjük az eseményeket,s ekkor is több olyan jelenetet találunk, amelyek egy elvont cselekvés-sémát mutatnak. Pl. a birodalom felosztása, a három lány,s hogy azok közül a legfiatalabb a legjobb, a népmesék sémáit idézik. Vagy egy más szemszög, ahogyan Jan Kott írja:"Tizenkét főszereplője közül hat gazember hat pedig igaz. E felosztás éppoly logikus és elvont, akár egy moralitásban."[1] Ez a felosztás, tehát a moralitásokhoz teszi hasonlóvá a müvet. S ugyancsak Jan Kott vetette fel a Lear király és a Jób könyve közötti hasonlóságot. Ezek mind a cselekvések, a felosztás, a szerkezet elvontabb voltát, méghozzá szertartásszerüen elvontabb formáit és voltát mutatják.

x

a. Ibsen: Peer Gynt-jében a főszereplő a szerkezeti középpont. Az egész ötfelvonásos, igen terjedelmes müben csupán

---

[1] Shakespeare az évszázadok tükrében. Válogatta és szerkesztette Szenczi Miklós /Gondolat Kiadó, Bp. 1965. 359.old./

négy szín van, amelyikben nem szerepel.[1] A négy szín: II. felv.2.szín, 259.old.; III.felv.2.szín, 283.old.; IV.felv.3.szín, 316.old.; IV.felv.10.szín, 337.old.[2] Ezekben a színekben is róla van szó, vagy ha nem, akkor azok oly rövidek és jelentéktelenek, mint a IV.felv.3.színe, ahol összesen három mondat hangzik el. A müben nincs semmi mellékszál,s minden mozzanat a legszorosabban véve Peer Gynttel áll összefüggésben. Neki nincs olyan konkrét és határozott célja, mintx a hagyományos-drámák főhőseinek,s az ama drámákban található módon nincs is ellenfele. A szereplők zömével nem küzd, nem akarja rábírni őket valamire, nem akar tőlük semmit,s azok sem tőle. Peer Gyntnek, mint középpontnak a "sugárzó" jellege azonban némiképpen különbözik az előbbiekben elemzett két müben található sugárzó középpontoktól. Oidipus és Lear olyan erkölcsi középpontot ix megvalósítottak meg, amelyhez minden szereplő szükségképpen viszonyult,s e viszonyulás őket pozitívvé vagy negatívvá tette. Itt nem találjuk ezt, sem a mü elején szereplő reális,sem a második részben szereplő szimbólikus,sem a mü egészében felfelbukkanó mítikus vagy meseszerü alakok esetében. Aslak kovács pl.,vagy Dovre apó, vagy Begriffenfeldt erkölcsi megítélése nem attól függ, milyen viszonyban vannak Peerrel.Ő tehát nem abban az értelemben "sugárzó" középpont, hogy a hozzá való viszony az emberi lét legfontosabb területein meghatározza az emberi viselkedést. Az ő sugárzó jellege abban jelentkezik, hogy a mü legtöbb szereplője /alig van

---

[1] A lapszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Henrik Ibsen: Válogatott drámái /Európa, Bp. 1959./ Válogatta és szerkesztette,az előszót és a jegyzeteket írta: Dániel Anna.

[2] A mü a jelzett kiadásban nincs szinekre bontva, ezt magunk végeztük el az általános színbeosztó szokás szerint: új színhely - új szín.

kivétel/a "gynti én" ilyen vagy olyan oldalának, a világhoz való ilyen vagy olyan viszonyulásának realizálódása okából jelenik meg. Ezért a szereplők legtöbbjének nincs is más arculata csak a Peer felé forduló, illetőleg nincs más funkciója, minthogy a gynti én egyfajta jellegének bemutatását lehetővé tegye. Mégis, annak ellenére, hogy Peer nem erőlcsi középpont, a mü egy középpont köré szerkesztett dráma modelljét rejti magában. Peer Gyntnek - ha tetszik - van célja: saját egyéniségének kibontakoztatása. Ez a cél merőben különbözik a hagyományos-drámák főszereplőinek céljaitól, hiszen ez a cél önmagára irányul, míg azoké kívülre,

a/1. s ott is ér el eredményt. Az Ibsen-dráma hőse a hagyományos-dráma értelmében passzív. Persze cselekszik, persze szemben is áll valamivel, de sem cselekvése, sem szembenállása nem kívül lévő célra, nem is ellentétes akaratú ellenféllel, vagy ellenfelekkel szemben való irányulás. Természetesen drámai ez a cselekvés, ellenállásba ütköző, de mégsem a hagyományos-drámák tett-sorozat-váltása a cselekmény menete, s ennek következtében Peer harca nem azonos jellegü a hagyományos-drámák főszereplőiével. Véleményünk szerint ebből a szempontból nézve is igaz, hogy Ibsen az első modern drámaíró, ha persze a szón a hagyományos-drámák megszünése után született drámákat értjük. E müben a szembenállás nem <u>ellentétes</u> akaratokkal szemben valósul meg, hanem tehetetlenséggel, értetlenséggel, a szükkörü világgal, vagy éppen más vektorú /de nem szembenálló!/ irányulásokkal kapcsolatban. Peer Gyntről inkább az mondható, hogy történik vele valami, kevésbé az, hogy valamit határozott akarattal cselekszik.

b. A müben nem is a történet az érdekes, Ibsen nem a tör-

ténet ilyen vagy olyan és szükségszerü alakulásával fejti ki mondanivalóját, mondja el véleményét. Peer cselekedetinél s a történéseknél sokkal nagyobb hangsúlyt kapnak gondolatai, véleménye, vagy cselekedeteinek értékelése. A mü a középpontjában álló gynti énnek a világ különböző jelenségeihez, a világhoz való viszonyulásáról szól, illetőleg arról, hogy a gynti én hogyan,miféle viszonyokon keresztül,s a viszonyulásokban miféle módon valósítható meg. E tekintetben tehát vektor-irány különbséget találhatunk a Peer Gynt s az imént említett két mü összehasonlításánál. Ott az Oidipuson és Legren kívüli szereplőknek a hozzájuk való viszonya ábrázolódott, a vektorok feléjük mutattak, mig itt Peer Gyntnek a viszonya körülötte lévőkhöz,a vektorok tehát tőle el mutatnak. A többi szereplők egy része saját vágyainak, vagy egyénisége egy-egy részének kivetítései. Más esetekben pedig azt figyelhetjük meg, hogy Peer Gynt valódi énje,vagy egy feltételezett valódi énje és a világ felé viselt maszkjának viszonyáról van szó. E mü azonban mindenképpen a középpont és környezetében megjelenők viszonyának ábrázolása ugy, hogy az ábrázolás körbejárja a középpontot. Ilyen viszony először a hős és az álom, pontosabban az álmodozás közötti viszony. Ez realizálódik a mü első két és fél felvonásában egyrészről Peer és Aase, másrészről Peer és falusiak viszonyában. Ebben az álmodozás és a hétköznapiság egymáshoz való viszonyulását is ábrázolva látjuk. Aase mindezekhez másképpen,pozitíven viszonyul,mig a falusiak először kinevetik, hazugnak tartják, haszontalannak, néha azonban még ők is élvezik a fantázia játékait.[1] Igen jellemző módon itt is megtaláljuk a középponthoz való azén viszonyt,

[1] i.m.254.old.

mely az áldozatos segítő, a szolgáló,s végül /ha így értelmezzük a befejezést/ a gyógyulást hozó viszonya. Solvejg viszonyulásának megjelenítése mindenhol átszövi a drámát, gyakran felbukkan[1], mintegy előre jelezve a mű végén kikristályosodó szerepét, azaz az ott megnyilvánuló előbb említett viszonyát a gynti énhez. Ennek további viszonyulásait látjuk a meseszerű alakokhoz, Dovre apó és birodalmának lakóihoz, akik a nyílt és legmesszebbmenő önzést,az ember-alatti ösztönvilághoz való viszonyt jelenítik meg. Peer és egy fogalomban, a Görgében realizált emberi magatartás viszonyát látjuk ezután. Végül a Görbe bizonyul az ő igazi énjének, hiszen Peer mindig hozzá alkalmazkodik a helyzethez, felefele alapon kiegyezik,s ezért éri utól az opportunisták sorsa /ha így értelmezzük a dráma befejezését/. A IV.felvonástól kezdve más viszonyulások jelennek meg. Peer és az életélvezet,a pénzzel megszerezhető élvezet,amelyet rabszolgakereskedelemből stb. szerzett vagyonnal biztosít; majd az ismeretlen túlvilággal való viszonya, azután az istenhez /IV.felv.2.szín, 314.old./, majd a prófétasághoz, majd a multhoz való viszonya. Mindezeket másképp is fogalmazhatjuk: ezekben a jelenetekben vagy Peer Cynt által elmondva vagy /ritkábban/ megjelenítve látjuk az ő viszonyát azokhoz a jelenségekhez, amelyekben énje megnyilvánulhat: vágyak, remények, szépség, igazság, személyiség, hordozott maszk, bátorság, gyávaság stb. Ezután, a dráma csúcspontján,az

---

1 A megismerkedést nem számítva: II.felv. 2.szín,259.old.; II. felv. 7.szín vége:Madarak:Görbe! Lerogyott! Jöjj,csapj le a dögre! Görbe:Tálerős.Nők állnak védve mögötte." Nyilván Aase és Solvejg.280.old.; II.felv. 8.szín,280.old.; III.felv. 3.szín 285.old.; IV. felv. 10.szín,337.old.; s az V.felv.5.színétől végig.

őrültek házában lévő jelenetben láthatjuk legpregnánsabban az ő viszonyát saját, gynti énjéhez, hiszen itt találja meg az én teljes győzelmét minden más fölött.[1] A továbbiakban megjelenik Peer viszonya az örggséghez, a sátánhoz, a temetési jelenetben a pap gyászbeszédében,s annak nyomán egy egészen másfajta élethez, mint az övé volt,[2] megláthatja a már megöregedett falusiak viszonyát az ő fiatalkori énjéhez; saját énje jellegéhez, "szerkezetéhez" /hagyma-jelenet/; saját el nem gondolt eszméihez, kimondatlan jelszavaihoz, meg nem zendített dalaihoz, el nem sírt könnyeihez,s végül élete értelméhez a Gomb[illegible] alakján keresztül. Ha a mü csúcspontja bizonyos értelemben az őrültekházi jelenetben található, a mü eszmeiségének a kifejtése az első Gomböntő jelenettől kezdve történik. Itt az eddig látott viszonyulásokat egy másik szemszögből látjuk,s így azt, hogy mindent csak félig-meddig, langyosan csinált, ezért maradt középszerü. Sem bünei, sem erényei nem voltak nagyok.

b/1. A müben alig találunk olyan jelenetet, ahol a drámai feszültséget tett-váltás eredményezné. Az érdeklődés ismét elsősorban intellektuális, ilyen a feszültség is,s a gynti én ujabb jelenségekhez való viszonyulásában található,a gynti én egy-egy újabb oldalának a megmutatásában. Néhol, főként a mü elején - a hozzá való viszony módosulása /falusiak/, vagy kettős jellege /Aase/ okozza a rész-feszültséget. A Peer Gynt-ben is, miként az Oidipus Kolónosban vagy a Lear király cimü müben határozottan uralkodik a lírai elem. Itt

---

[1] "There Peer unwittingly discovers his most appropriate Kingdom of Self, for there illusion reigns supreme, madness being the triumph of the ego over external reality." Robert Brustein: The Theatre of Revolt,/Atlantic Little, Brown, Boston, 1962. 60.old./

[2] i.m. V.felv.3.szín, 364.old.

a főhős nem átkozódik,de ebből a szempontból Oidipus és Lear átkozódásainak Peer "fantáziálásai", költői hazugságai felelnek meg. Több jelenet van, amely teljesen vagy legnagyobb részében Peer lírai monológja.

c. A mü ugyis tekinthető, mint az "én" kibontakoztatásának szertartása. Említettük,hogy a szereplők jórésze nem reális, az általuk elvégzett tettek sem azok,de szövegeik jórésze sem olyan, amilyen reális szituációban elképzelhető. Mindez természetesen azért van így,mert maga az ábrázolandó téma inkább elvi,a valóságban inkább csak elgondolható, mintsem /részleteitől eltekintve/ elképzelhető,azaz látható. Az "én" kibontakozását tapasztalni is általában csak közvetetten lehet. Drámailag, az "én" egyes oldalainak a világgal való találkozásai jeleníthetők meg. Ezért vált lehetségessé ezt csak a szimbolizmus kialakulásakor ábrázolni. /Nem említjük azt, miért vált épp abban az időben ez problematikussá, tehát szükségszerüen ábrázolandóvá./ A szimbólumban, allegóriában mindig van valami szertartásszerü[1], hiszen nem valódi jelenséget mutat be, hanem valamit elvonatkoztatottan jelez, valamire - másképpen megragadhatatlanra - utal. A mü részleteiben a szertartásjelleg még erősebben érvényesül. Szertartásszerü szövegek Peer "hazudozásai"; határozottan ilyenek az ő és a három esztenás-lány szövegei és találkozása; kifejezetten az - persze inkább anti-szertartás az, ahogy Dovre apó manóvá akarja átalakítani; ilyen az ő és az Egy Hang A Sötétben /A Görbe/ találkozása és szövegeik; Aase halála /Peer és a Grane ló/; mintha a Dovre apó birodalmában volt jelenetre "felel-

[1] Angus Fletcher-nek az allegóriáról szóló tekintélyes terjedelmü könyvének egészét áthatja ez a tény. /Allegory, The Theory of a Symbolic Mode, Cornell University Press, Ithaca, 1964./

ne" a IV. felvonás 4.színe /316.old./, ahol hasonlóan antiszertartásszerü Peer hadakozása a majmokkal; a Memnon szobor éneke; az őrültekházában Huha, a Fellah és Husszein /A Toll/ jelenete; az V. felvonás 6.színe /376.old./ a Gombolyagokkal, Száraz levelekkel stb-vel; s a végső jelenet: Solvejg éneke.

xxx

Láttuk, hogy a hagyományos-drámához három helyzet volt szükséges: egyik, a dráma cselekményének megkezdése előtt, amely alapvető hatással van a második helyzetre, arra, amit a dráma bemutat,s egy harmadik, az,amit a drámai küzdelem eredményez,s amely ugyancsak alapvetően befolyásolja a második helyzetet. Láttuk azt is, hogy a hagyományos-dráma szükségszerüen egy folyamatot ábrázol. A középpont-drámájához nincs szükség három helyzetre. Noha Oidipus, Lear, Peer Gynt története nem a drámával kezdődik, de sem az ő "előéletük", sem egy előző helyzet nem határozza meg alapvetően a drámában ábrázoltakat.Oidipus előző tettei, szenvedése, vándorlása, de főként Apollón jóslatai jelentkeznek ugyan, méghozzá elég erősen az Oidipus Kolónosban c. dráma menetében,de ez nem egy helyzet, különösképp nem olyan helyzet, amelyet a dráma valamelyik szereplője vissza akar állítani, vagy újból megvalósítani. A Lear királyban Lear előélete jóformán alig érezhető a cselekmény menetében, fordulataiban /csak azok értékelésében/, Peer Gynté pedig sehogyan sem. A dráma cselekményének megindulása előtti helyzet tehát az ilyen drámai modellt megvalósító müvek egy részében teljesen elhanyagolható.Magában a müben sem olyan történetet ábrázol a szerző, melynek utána okvetlen egy tisztultabb világ jön létre, mint Antigoné, Hamlet

vagy Bánk küzdelme után. Ugy véljük, állítható, hogy e drámák nem folyamatot ábrázolnak, hanem állapotot, vagy egy helyzetet mutatnak be, írnak le. Állapot vagy helyzet ez azért is, mert a hősökkel drámai értelemben inkább csak történik valami, mintsem drámaian /hagyományos-drámai értelemben/ cselekednének. Folyamatot ezekben a müvekben általában csak a közlés időrendben történő kényszerüsége következtében látunk. Ahogyan említettük,a középponthoz való viszonyok variálódnak,a különböző viszonyulásokat állítja elénk a mü. Ezek elvileg egy mozgulatlan "ábrában" is bemutathatók. Előző fejezünk végén utaltunk a hagyományos-drámákban lévő folyamattal összefüggésben arra, hogy a lírai müvek legtöbbjében az lenne az alapul szolgáló élmény adekvát visszaadása, ha az egyszerre, párhuzamosan történhetne. Nos, a középpont-drámájára vonatkozóan ugyanezt mondhatjuk el általában. A mü alapját itt is egy helyzet, egy állapot ilyen vagy olyan jellemzőiről, vagy jellegéről kapott élmény adja. Nem olyan élmény, amelynek végbemenésére, megtörténésére, létrejöttére, egyszóval kialakulására magában a valóságban is időre van szükség. Igy ezen drámák adekvát kifejezése a lírai élményhez hasonló lenne: ha az élményt az összes összetevőivel egyszerre és párhuzamosan lehetne elmondani vagy leirni. E drámák tehát közelebb állnak a lírai müvekhez,s ez nemcsak a lírai betétek gyakoriságában jelentkezik, hanem ennél mélyebben is. Dexmx ezt a problémát is egy későbbi fejezetben kell részletesebben megnéznünk.

Ezek a drámák nem állítanak a kor elé olyan határozott követelményeket ahhoz, hogy megvalósíthatókk legyenek,mint a hagyományos-drámák. Itt nincs olyan elvi és korhoz kötött ok, melyben bizonyítás nélkül kell hinnie a nézőnek

ahhoz, hogy azonnal, bizonyítás nélkül fogadhassa el a fő szereplő pozitív voltát. Ha az Oidipus Kolónosban ezt nem is bizonyítja kellőképpen, a Peer Gynt már igen. /Mivel e a probléma a különböző korokban írott efajta drámákban ne egyforma án jelentkezik, nem is tehető a modell részévé./ Peer nem erkölcsi középpont,s mégis ez a dráma is egy közé pont köré épített dráma. A főszereplő, a középpont nem szükségszerüen pozitív erkölcsiségü, nem is játszik ez a kérdés lényeges szerepet ebben a fajta drámában. A közép-pont-drámájának modellje ezért alkalmasabb arra, hogy ko-runkban is megvalósulhasson, szemben a hagyományos-dráma modelljével, amely manapság - teljes tisztaságában - nem tud megvalósulni.

III. A KÉT DRÁMAMODELL ÖSSZEHASONLITÁSA

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy az előbbiekben említett két modell alkalmazható-e a drámai müvek többségére? Megítélésünk szerint a - körülbelül Ibsen fellépéséig - írott müvek többségére igen. Ami nem jelenti azt, hogy minden drámai müre alkalmazható; az irodalomban a szabályok, szabályszerüségek vagy akár a törvények alkalmazhatóságának és igazolásának a problematikája más jellegü, mint a természettudományokban. Maga a vizsgálandó jelenség is más. Nyilvánvaló, hogy ha található is olyan drámai mü, amelyben az általunk felvázolt két modell egyike sem vehető észre, nem jelenti azt egyrészt, hogy modelljeink használhatatlanok, másrészt, hogy a mü nem dráma, hanem valami más müfajú, csak éppen dialógusban megírt írásmü. /A müfaji kérdések, az, hogy mit, milyen müvet nevezhetünk drámának, nem tartoznak dolgozatunk keretébe./

Már Ibsen fellépése előtt találhatunk olyan drámai müveket, amelyekben megvalósul ugyan az egyik vagy másik modell egy-egy része, de amelyeknek elvi-szerkezeti leírásához az, vagy azok végül is nem elegendők. Sőt, több olyan is akad, amelyekben a két modell valamiféle keveredését vehetjük észre.

Mielőtt továbbmennénk, szeretnénk nyomatékosan hangsúlyozni, hogy az előzőekben felvázolt két modell egyrészt nyilvánvalóan nem meríti ki a segítségükkel elemzett drámákról elmondható tényeket, azaz azokról még nagyon sok elmondható, másrészt még erősebben szeretnénk hangsúlyozni, hogy a modellek a drámai müvekhez való közelítésnek egy lehetőségét valósítják meg, s hogy természetesen más út is

is lehet hozzájuk közeledni. A továbbiakban a két modell egy-egy részének az összehasonlítását sem egy általános szempontból végezzük, hanem mintegy egymás szempontjából. Más nézőpontból nyilván több hasonlóságot fedezhetnénk fel a két modellt megvalósító művekben is. Hiszen mind a két modell drámákban található modell,s az azokat megvalósító művekben a dráma más, nem említett műfaji sajátosságai és törvényszerűségei alapvetően érvényesülnek.

x

Folyamat és helyzet

A művek elemzése után azonnal említettük a legfőbb különbséget: a hagyományos-drámák két helyzet közötti átmenet folyamatát mutatják be, a középpont-drámája pedig egy helyzetet állít elénk, "körbejárva" a középpontot. Ebből szükségszerüen következik a másik fontos különbség, amely a drámai feszültség jellegében található.

A feszültség

Bizonyára már eddig is feltünő volt, hogy a konfliktus szót kizárólag a hagyományos-drámákkal kapcsolatban használtuk. Ez azért volt így, mert a konfliktus szót konkrétabb jelentéssel és tartalommal használtuk, mintsem annyival, hogy: összeütközés. Konfliktuson olyan elvi kérdést értünk, amelynek két szembenálló része van, s ez két olyan szembenálló akarátban nyilvánítható vagy "testesíthető" meg,amelyek tett-sorozat-váltásban kerülnek egymással szembe.Nem használjuk a konfliktus szót olyan esetekben, ahol van két ellentétes tartalmat magában rejtő elvi kérdés, de ahol ezeknek reprezentánsai nem kerültek akciókban szembe egymással. Tudjuk, hogy általánosan nem ebben az értelemben szokták a

konfliktus szót használni, hanem sokkal átfogóbban, ott is, ahol az egymással való szembenállás nem egymás ellen lefolytatott akciókban nyilvánul meg.Amilyen értelemben a konfliktus szót mi használjuk, egyáltalán nem érvényteleníti, nem támadja az általánosan használt jelentést és tartalmat, csak leszükíti.S tesszük ezt azért, hogy a drámai feszültség tartalmai és jellegei között különbséget tudjunk tenni,s hogy ezáltal - meggyőződésünk szerint - további ismereteket szerezhessünk a drámáról. A mi értelmezésünkben ezért pl. a vita semmiképpen nem akció, különösképpen nem az az olyan vita, amely egy elvi kérdésben fejlik ki,s csak azt eredményezi, hogy valamelyik félnek igaza lesz,de erre nem következik a mü világán belül cselekvés. Ahol ugyanis ilyenfajta vita található, ott sohasem a vita a lényeges,hanem a rákövetkező tett. Ahol nincs rákövetkező tett, ott - véleményünk szerint - viszonyulások ábrázolásáról van szó.

Az akció és viszonyulás szükségszerüen következik abból, hogy a hagyományos-dráma folyamatot tükröz, a középpontdrámája pedig helyzetet. Ebből eredően más-más jellegü a müvekben található feszültség is. A hagyományos-drámákban lévő feszültségről lényegében már szóltunk; most csupán egy további elvi kérdésre térünk ki. A hagyományos-drámák feszültsége abból ered, hogy a bizonyítás nélkül pozitívnak /ritkábban: negatívnak/ elfogadott főszereplő léte veszélybe kerül. A néző azonosította magát a főszereplővel, mert ő olyan kérdés pozitív megoldásáért küzd, mely az adott kor fókuszában áll,s mert - épp ezért - abban a néző is érdekelt. A néző előtt lezajlik egy olyan "kétrétegü" küzdelem /a kifejezés a küzdelem szó jelzője/, amelynek egyik "rétegében" egy izgalmas történetet, fordulatos

storyt kap, hiszen abban emberi életek kerülnek veszélybe, sőt emberek meg is halnak. A küzdelem második "rétege" miatt azonban ezek a müvek jóval többek detektívregénynél és kriminél; u.i. az ok és a cél, ami miatt a hős élete veszélybe kerül társadalmi értelemben nemcsak lényeges,de a lét fókuszában is álló. A főszereplő és ellenfele tettsorozat-váltásának konkrét megjelenéseiben nem csupán egy story "meztelen" fordulatai jelennek meg, hanem az adott kor lényegének megfogalmazódása is. A pozitív erkölcsiséget képviselő hős élete nemcsak veszélybe kerül,de küzd is, cselekszik is, ő akar győzni, nemcsak elvileg /úgy, hogy megváltoztatja a rossz helyzetet/, hanem gyakorlatilag is /úgy, hogy életben maradjon s győztes legyen/. Ám ellenfele is, akit bizonyítás nélkül negatívnak fogadunk el, ugyanezt teszi s akarja. Az izgalom és feszültség forrása tehát egyrészt az a küzdelem, mely életekért folyik, a hősök egzisztenciáját érinti, s ezért nevezhetjük ezt a küzdelmet egzisztenciális küzdelemnek,a feszültséget pedig egzisztenciális feszültségnek. /Természetesen ennek a divatos filozófiához semmi köze./ Ennek az izgalomnak és ennek a feszültségnek van egy másik forrása is, a mi másik rétegéből eredő. A néző önmagát a főszereplő pozitív okával és az elérendő céllal azonosítja,s nyilván nem a müben elfoglalt akár társadalmi, akár jellembeli "helyzetével", állapotával. Igy a néző nem a saját konkrét egzisztenciáját érzi veszélybe kerültnek, hanem a maga pozitív okát és az életben általa elérni,megközelíteni kívánt konkrét célt. Mivel a főszereplő pozitív voltának tartalma az adott kor fókuszában álló, ezért sokkal több forog kockán,mintsem egyetlen ember konkrét élete és konkrét társadalmi helyzete, /az, láttuk,talán nem is forog kockán/, de az

életnek az adott korban való általános megítélése. A néző az életről /legalábbis,míg a mü hatása tart/ a főszereplő oka, célja, valamint a vele történtek alapján ítélkezik. Általában azt az ítéletet hozza, hogy a hősnek igaza volt / vagy van/, hiszen - ha el is bukott - küzdelme nem volt hiábavaló, célját elérte. A küzdelem két "rétegéből" eredő feszültség a müben természetesen teljesen összefonódottan és hatásában majdnem elválaszthatatlanul jelenik meg.

A hagyományos-drámák feszültsége azért jóval nagyobb a középpont-drámájában találhatónál, mert sokkal erősebb benne az első "rétegből", a főszereplő életéért vívott küzdelmének cselekedeteiből, és az ellen-cselekedetekből eredő feszültség. Nem tudjuk eléggé hangsúlyozni, hogy mennyire fontos itt mind a főszereplő, mind az ellenfél oka,célja és tett-sorozat-váltása. A határozott okból fakadó és célra irányuló akarat és törekvés miatt azonosul a néző Antigonéval, Hamlettel, Bánkkal és Ferdinánddal, mivel benne is hasonló akaratok és törekvések élnek. A nézőben lévő, határozott vektorú akaratot "húzza" magához a főszereplő, vagy fordítva: ezt helyezi bele a néző a főszereplőbe. Ahol a főszereplőnek nincs határozott okból fakadó, célratörő akarata, ott a néző sokkal kevésbé, ha egyáltalán, képes azonosulni vele. Sokkal inkább azonosulni tudunk Antigonéval, Hamlettel, Bánkkal, mint Learrel, Peer Gynttel, vagy akár Oidipus-szal, az Oidipus Kolónosban esetében. Az azonosulás miatt érzi a néző magát a történetbe "belekevertnek", mintha ő maga is részt venne abban, mint azt élné.

Egészen más a feszültség a középpont-drámája esetében. Az okból célra törő akarat hiánya miatt a néző legritkábban azonosul Learrel, Peerrel stb. Másrészt ők a dráma vi-

lágának egészét így vagy úgy meghatározzák. Ez a másik ok, amiért a néző a középpont-drámájának főszereplőjével nem azonositja magát, hiszen nem tudja magát egy világot meghatározó középponttal azonosítani, mert nem is az. A középpont mindig az adott egyénen kívül lévő, ahhoz az adott egyénnek csak viszonyulása lehetséges. Természetesen a mü részleteiben itt is előfordulhatnak kisebb egzisztenciális feszültségek és izgalmak /Gloster megvakítása, vagy az egész Edmund-Cornwall "vonal"/,de ez nem hatja át a mü egészét. A néző adott esetben itt is azonosulhat,de általában a mü egy másik szereplőjével,s nem a főszereplővel.Azzal a szereplővel, akinek viszonya a középponthoz hasonló az övéhez. /A Peer Gynt-ben ez úgy módosul, hogy az ő egyéniségének azon részeit megjelenítő szereplővel, vagy akár Peer egyéniségének azon részével, amelyiket a magáéban a legfontosabbnak érzi./ Említettük, elemeztük, hogy a középpont-drámájának főszereplői passzívak. Ezért, ha a főszereplőn kívül valamelyik szereplő /egyes művekben/ cselekszik is a főszereplő ellen, azért nem érezzük a hagyományos-drámák egzisztenciális feszültségét, mert a főszereplő nem tesz semmit, ő tettel nem válaszol. Ezeknek a drámáknak a feszültségében sokkal kisebb szerepe van a történet, a story első "rétegének", a főszereplő egzisztenciáját, életét veszélyeztető fordulatoknak, mint a hagyományos-drámák esetében, /noha a részletekben találhatunk itt is ilyet/. A néző,mert nem azonosul, lényegében szemlélődő, vizsgálódó, s nem a művel, vagy a főszereplővel együtt élő. Lényegében kívülről figyeli a világot, amelynek helyzetét, állapotát most tükrözik. Mivel a főszereplő erkölcsi középpontot testesít meg, vagy ha azt nem is, de az adott korban komoly és fontos problémát, az ahhoz való különböző viszonyulások megismerése és felismeré-

se, a világ adott korban való lényegének jobb és igazabb megismerését adja. E müvek alapjaiban tehát a megismerés, a "rájövés" izgalma és feszültsége található meg. Az az izgalom és feszültség, ami akkor lepi el az embert, amikor egy nem tudott igazságra rájön. /A Lear királyban pl. az, hogy mi történhet a világban,ha nincs pozitív középpont./ Említettük, hogy a középpont drámájának alapját egy statikus helyzetről kapott élmény adja. Az élménynek természetesen több összetevője van. Az egyes összetevők /a középponthoz való viszonyulások/ tartalmukban természetesen nem egységesek, azok más-jellegüek, ellentétesek,és a szóban forgó helyzetnek más-más arcát, szemléleti lehetőségét villantják fel. A középpont-drámájának feszültsége alapjaiban épp abból áll elő, hogy t.i. a helyzetnek mindig más és más arca, oldala villan fel, más-más viszonyulásokat látunk,s ezért más és más annak szemléleti, értékelési lehetősége. A középponthoz való viszony több fajtájának, jellegének, előjelének, esetleg a viszonyulások különböző mélységi szintjének a megjelenítése, sőt /ritkábban/ a többféle viszony egymáshoz való viszonyulásának a bemutatása stb., nos mindez az emberi tudatban, főként a megismerés, megértés, az intellektus síkján eredményez feszültségeket. SZ.L.Rubinstein írja:" A gondolkodási folyamat kezdeti mozzanata rendszerint a problémahelyzet. Akkor kezd az ember gondolkodni, amikor megjelenik az a szükséglete,hogy valamit megismerjen."[1]/A szerző kiemelései./ Egy helyzet vagy állapot bemutatása, valamilyen középponthoz való viszonyok tükröztetése ezt kiválóan indikálja.A középpont-

---

[1] Az általános pszichológia alapjai /Akadémiai Kiadó, Bp.1964./ II.köt.540.old.

drámája t.i. a problémahelyzetet teremti meg, s a gondolkodási folyamat dinamikáját is irányítja. "A gondolkodási folyamat dinamikája" pedig mozgásba hozza a személyiséget, mivel "nem a tiszta 'gondolat',hanem az élő ember gondolkodik."[1] A mű által kiváltott tudati folyamat a mű tartalmával /a középponthoz való viszonyok különbözőségével/ kapcsolatos megismerést "dramatizálja", de természetes, hogy az így létrejövő feszültség a nézőknek a világ jelenségeihez való tudati viszonyában jelentkezik. Ezek a művek általában "ellenpontozásos" technikával íródtak,s ez nyilván nem "sima" tudati folyamatokat vált ki, hanem dinamikus, feszült mozgást a megismerés, az intellektus síkján.[2] Az imént elmondottak az elemzett művek közül elsősorban a Peer Gyntre vonatkoznak, kevésbé a Lear királyra,de csak azért kevésbé, mivel ebben több a cselekménybeli és egzisztenciális feszültség - a részletekben. Ugyanakkor az sem tagadható,hogy a hagyományos-drámák részleteiben pedig nagyon gyakran található intellektuális feszültség.[3]

---

1 i.m. 541.old.

2 Intellektuson megértést, megismerőkészséget, a gondolkodás és a megértés képességét értve.V.ö. W.Wehlmann: Wörterbuch der Psychologie /Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1959. 213.old./

3 A kétféle feszültség, az egzisztenciális és az intellektuális jellege közötti különbséget egy - a sportból vett- analógiával is érzékeltethetjük. Ez természetesen csak analógia,s korántsem akarunk egyenlőségjelet tenni a két dolog közé. A hagyományos-drámák összeütközése hasonló két ökölvívóéhoz. Több menetben ütéseket váltanak,s az kerül fölénybe ekkor vagy akkor, aki nagyobbat és pontosabban üt. Ez a fölény a leghatározottabban a másikkal szemben valósul és mutatkozik meg. Mindketten a győzelemért küzdenek, amely akkor következik be, ha az egyik "leteríti" a másikat. A középpont-drámájának feszültsége egy - mondjuk - 1500 méteres síkfutáskor tapasztalható izgalomhoz hasonló. Itt nem ketten küzdenek a győzelemért,s noha mindenki egymás ellen harcol,de még-

Az imént elmondottakkal természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy a drámai feszültség akár egyik, akár a másikfajta modellt megvalósító müben kizárólag az itt elmondottakból ered. Amiket említettünk, azok kizárólag a mü "alapfeszültségét" teremtik meg. A drámaírónak számtalan más eszköz, fogás stb. áll rendelkezésére a drámák rész-feszültségeinek megteremtésére vagy növelésére. Ilyenek, hogy néhányat említsünk: a félreértés, egy titok jelenléte /számtalan sokféle jelleggel és variációban/, annak lelepleződése, "fél-titok", amin azt értjük, hogy a néző többet tud, mint egy szereplő /ismét sokféle változatban/, váratlan megjelenése, két egymásra következő jelenet érzelmileg különböző tartalma, s igy azok kontraszt-hatása stb., stb. Mindezek a drámaírás technikai részének problémakörébe tartoznak, s jórészt függetlenek a müvek általános, elvi szerkezetétől. Ezeket, s természetesen a drámák egyéb szintjeihez tartozó elemeket is, a két modell bármelyikét megvalósító müvekben megtalálhatjuk.

A líraiság

A középpont-drámájának modelljét megvalósító müvek elemzésekor említettük / 77.old./, hogy ezek a müvek sokkal többet és szervesebben vesznek át a líra müfajához tartozó tényezőkből, mint a hagyományos-drámák.

A hagyományos-drámák esetében a líraiságot elsősorban a versben megírt müvek kapcsán szokták emlegetni. Itt is

---

sem szószerinti értelemben egymás ellen. Az izgalom és a feszültség a leendő győzelemhez való pillanatnyi viszonytól, a helyezésektől függ /ki fut elől, ki előzi meg stb./, s azt ennek a viszonynak a váltakozása adja. A középpont itt a győzelmet jelentő célszalag.

úgy, hogy a líraiság a szereplők nyelvezetében jelentkezik, gondolataikat, érzéseiket lírai képekben tükrözi a szerző. Más vonatkozásban azonban, épp mert a dráma műfaja alapvetően más életjelenségek tükrözésére való, a líraiságot nem szokták megvizsgálni. E tekintetben azonban - véleményünk szerint - különbség van a két modellt megvalósító művek között.

A szereplők szövegeiben, tehát nyelvezetében jelentkező líraiság,a lírai képekben való szövegközlés a középpont-drámájában is megjelenik. De már ebben,s talán egy mélyebb szinten is, találunk ennél fontosabb és alapvetőbb lírai elemeket. Ezekről más szóltunk: az átokról és a szónoki beszédben, vagy akár lírai versben elmondott hosszabb szövegekről. Megállapítottuk ezekről, hogy általában akkor és ott jelennek meg, amikor és ahol a szereplő akcióra képtelen. Sem ez, sem a következők nem jelentik azt, hogy a középpont-drámája lírává válna dráma helyett, még csak azt sem, hogy valami közöttes területet foglalna el a líra és a dráma között, amilyet pl. a századunk első három évtizedében írott egyes drámák elfoglalnak. Arra is szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy nem állítjuk,miszerint minden - a középpont-drámájának modelljét megvalósító - drámáról elmondhatjuk az alábbiakat./A három elemzett mű közül legkevésbé a Lear királyre vonatkoztathatók./

A középpont-drámája egy helyzetről kapott élményt tükröz. Ugyanígy egy külső vagy belső állapotot, helyzetet tükröz egy lírai költemény is. A drámai élmény természetesen sokkal szélesebb, összetettebb és a társadalmi valóság objektivitásához tényszerűen is sokkal jobban tapadó,mint egy lírai mű alapjául szolgáló élmény. A kettő azonban ha-

sonlít egymásra annyiban, hogy egy helyzetről kapott élmény,s mindkettő szemben áll ezért a hagyományos-drámák alapjául szolgáló élménnyel, amely sokkal inkább egy folyamatról /konfliktust, tett-váltás-sorozatot magában foglaló folyamatról/ kapott élmény. Persze a középpont-drámájának alapélményében is található időbeliség,s az nemcsak a közlés kényszere folytán jelentkezik a müben. Ahhoz u.i., hogy az Oidipushoz,mint sugárzó erőközponthoz való különböző viszonyulások megtörténhessenek,gyakorlatilag is időre van szükség.Mégis, amikor már megtörténtek, a különböző viszonyulások egy helyzetté alakulhatnak,s így "állóképpé", ábrává változtathatók, míg pl. Hamlet küzdelme Claudius ellen sohasem tehető ilyenné, a megtörténés után sem. Az állókép vagy ábra visszaadása ugyancsak elvileg, akkor történhetne adekvát módon, ha az egyszerre történne meg, ha minden rész-összetevőjét egyszerre tudnánk elmondani úgy, ahogy egyszerre láthatjuk a lerajzolt ábrát. A lírai költemények alapjául szolgáló élmény adekvát visszaadása is ez lenne. A lírai költemények az élmény összetevőit, részeit általában lírai képekben tükrözik. A középpont-drámája alapjául szolgáló élmény összetevőit,mivel azokban a középponthoz való viszonyulások jelentkeznek, az író jellemeken keresztül adja vissza, illetve tükrözi. De ezek a jellemek elég gyakran /az Oidipus Kolónosban cimü drámában s a Peer Gyntben is/ nem olyan határozottan "körüljárhatók", nem olyan sokrétüen megrajzoltak,mint a hagyományos-drámák jellemei. Épp azért,mert bennük csak egy absztrakció, a középponthoz való speciális viszonyulás a fontos, az az elsődlegesen ábrázolandó. A Peer Gyntben már annak a nyomait is felfedezhetjük /ami majd az u.n.abszurd drámákban bomlik ki teljesen/, hogy az egyes

szereplők sokkal inkább lírai képmásoknak foghatók fel, mint jellemeknek /pl. a Görbe/. A probléma további elemzésébe pillanatnyilag nem bocsátkozhatunk, hiszen még nem mutattunk be olyan drámai műveket, amelyek az alapélmény és a kifejezés egy bizonyos szintjén erőteljesebben valósítanak meg a líra műfajához tartozó jelenségek közül jónéhányat. Így erre csak később kerülhet sor.

Az ellenfél és a középpont

A hagyományos-drámák elemzésekor említettük, hogy az ellenfél gyakran valósít meg olyan negatív uralmat, amely nem marad meg saját határain belül, hanem "sugárzóvá" lesz, a negatívumot terjeszti, vagy úgy, hogy lehetővé teszi mások számára /pl. Gertrúd Ottó számára/, vagy úgy,hogy megfertőzi az ártatlanokat,a küzdelembe be nem vontakat is /pl. az Oidipus királyban, vagy a Hamletben/. Látszatra tehát az ellenfél ilyen jellege és a középpont sugárzó volta hasonló. Az ellenfél azonban konfliktusban, tett-váltás-sorozatban van a főszereplővel, amig a középpont - ahogy láttuk - passzív, ő csak elszenvedi a cselekvéseket. Az ellenfél lényege, hogy akciókat hajt végre, s nemcsak elszenvedi a tetteket. Ő azonban nem "vízválasztó", ahogyan a középpont az, hanem csak rejtetten fertőzi a világot,s eme fertőzés eredménye nem lesz az, hogy azt, akit megfertőzött negatívnak látjuk, éppen azért, mert megfertőződött. Az ellenfél ebből a szempontból nem meghatározó, míg a középpont az.

A világnézeti háttér és a középpont

A hagyományos-drámák modelljének vázolásakor említettük,

s a konkrét művek kapcsán elemeztük azt is, milyen szerepe van azokban a cselekményt elindító okon kívül a világnézeti háttér-oknak. Láttuk, hogy több olyan hagyományos-dráma van, amelyekben egy-egy jelenet nem a cselekmény-okból,hanem a világnézeti háttér okából került a műbe. Eme világnézeti háttér-ok bizonyos vonatkozásban és értelemben analóg a középponttal, hiszen bizonyos értelemben mindkettő meghatározó tényező. Úgy véljük,az elemzésekben világosan megrajzoltuk különbözőségüket, különösképpen azokat, amelyeket a dráma testében eredményként okozott különbségük. Elvileg tekintve most már, először abban különböznek, hogy a világnézeti háttér-ok mindig kettős arculatú, épp úgy, mint a konfliktus, hiszen amaz ebben realizálódik. /Az egyiket a főszereplő, a másikat az ellenfél testesíti meg/.Maga a sugárzó középpont azonban mindig egyértelmű, csak a hozzá való viszonyulások különbözőek és többfélék. Elvileg még abban is jelentkezik különbségük, hogy míg a világnézeti háttér-ok a dráma világa mögött van s onnan sugárzik, a középpont a dráma világán belül van, s ott sugárzik. Különbségük még az is /ezt elemeztük a konkrét művek kapcsán/, hogy az általuk kiváltott cselekvésnek általában más a vektora. A világnézeti háttér-ok is vagy egy cselekvésben /pl. Ophélia megőrülése/ jelentkezik, vagy - néha - akcióra késztet /Tiborc megjelenése Bánkot/. Ha cselekvésben jelentkezik,a cselekvés vektora nem a világnézeti háttér-ok felé, visszafelé, hanem egy további szereplő felé mutat, a cselekvést nem a kiváltó ok szenvedi el. Ha akcióra késztet, ami annyit jelent, hogy az általa kiváltott cselekvésre ellencselekvés következik, akkor különösképp más irányú annak vektora,s nem visszafelé mutató. A sugárzó középpont is cselekvést

vált ki, azonban mindig sajátmaga felé irányuló cselekvést, azaz a kiváltottat ő szenvedi el, s a középpont a kiváltott és feléje irányuló cselekvés ellen nem tesz. /A cselekvések vektor-iránya drámai müben mindig igen fontos,hiszen a dráma alapvetően akaratok tükröztetésére való,s azt is teszi./

A világnézeti háttér-ok és a középpont között azonban hasonlóságot is találunk, olyat, ami különösen a későbbiekben lesz számunkra fontos. Azt a hasonlóságot, hogy mind a kettő igen erősen belejátszik a szereplők etikai megítélésébe. Hiszen, aki a világnézeti háttér-ok pozitív oldalát képviseli, vagy ahhoz tartozik, az pozitív, s éppen azért, mert azt képviseli,illetve ahhoz tartozik. Ugyanígy a legtöbb esetben az a szereplő, akinek viszonya a középponthoz pozitív, etikailag is pozitív,s éppen azért, mert viszonya a középponthoz ilyen. A világnézeti háttér elvileg, ha gyakorlatilag s eredményében /a mü világában/ nem is, tulajdonképpen a középpont. A világnézeti háttér-okot a hagyományos-drámák modelljének részévé tettük. A középpont etikai tartalmát, etikailag is sugárzó voltát viszont azért nem tehetjük a másik modell részévé, mert nem minden középpont köré szerkesztett drámában olyan a középpont, ami etikailag is sugárzó. Csak a középpont meglétének ténye "modellesíthető". A középpont ennek ellenére természetesen nem lehet akármi, még akkor sem, ha a hozzá való viszony nem határozza meg a szereplőket etikailag,hanem csak olyan problémát megtestesítő szereplő, aki az adott kor egy lényeges kérdését testesíti meg. Éppen ezért végeredményben azt kell mondanunk, hogy mind a két modellt megvalósító dráma

nagyon szoros kapcsolatban van a kor lényegével, t.i. lényeges kérdéseivel. /Hiszen minden kor a világ egészének a lényegét egyetlen, alapvető,de koronként más és más kérdés szemszögéből ragadja meg./ Ezért tény az, hogy minden igazán nagy és igazán drámai mű, az adott kor legfontosabb problémáját ragadja meg; ezért tény az, hogy minden nagy drámai mű a világ teljességéről ad képet; s ezért tény az is, hogy minden nagy drámai alkotás az adott korban így vagy úgy,de a középpontban álló kérdéssel összefüggésben ítéli a szereplőket, azok /tág értelemben értve/ viselkedését etikailag pozitívnek vagy negatívnak.

IV. A MISZTÉRIUM-DRÁMA

A misztérium a lexikoni címszavak és a tankönyvek szerint a középkori dráma egyik válfaja a mirákulummal és a moralitással együtt. A misztériumot és a mirákulumot abban az időben, mikor virágkorukat élték /13.-16.szd./ nem különböztették meg egymástól. A vallásos dráma két válfaja között a 19.szd.közepén kezdtek különbséget tenni. Ezek szerint a misztérium olyan vallásos dráma, amely bibliai történeten, a mirákulum pedig a szentek életén és legendáin alapszik. Határozottan különbözik e kettőtől a moralitás, amelyben megtestesített ideák, erények és bünök jelennek meg.

A különböző vallásos drámák elnevezését bonyolítja az is, hogy pl. Angliában általában mindegyiket mirákulumnak nevezték, Franciaországban misztériumnak, Németországban Spil-nek, a középkori latin írók pedig leggyakrabban ludusnak.[1] Ugyanakkor más, mai szerzők /pl. B.Hunninger/ eredetük tekintetében szoktak különbséget tenni közöttük, pl. a népi játékokból, vagy a liturgiából erednek, illetve mely elemek dominálnak bennük.

Ugynevezett misztériumokat azonban nemcsak a középkorban írtak. Pl. Byron Cain cimü müvének előszavában ezt ír-

---

[1] A sok elnevezés közül G.Frank kilencet említ: "Nor, except in three instances, have we any evidence that scholars equated the classical theatre with the contemporary liturgical plays /which in the manuscripts are variously called officium, ordo, processio, ludus, repraesentatio, historia, similitudo, miraculum, misterium./A szerző kiemelése. Grace Frank: The Medieval French Drama /At the Clarendon Press, Oxford 1967./

ja: "A következő jeleneteket, alkalmazkodva a hasonló tárgyakkal foglalkozó régi drámáknak adott címekhez, misztériumoknak nevezem."[1] De pl. egy Bevezető[2] azt állítja,hogy G.B.Shaw is írt misztériumot /Back to Metuselah/, moralitást is /Man and Superman/, sőt mirákulumot is /St.Joan/. Shaw maga is pl. Candida cimü müvének a "misztérium" müfaji megjelölést adta.Paul Claudel is misztériumnak nevezte drámai müveinek egy részét, Balázs Béla három egyfelvonásosát /A kékszakállú herceg vára, A tündér, A Szent Szüz vére/ is "Misztériumok" cimen jelentette meg,[3] Berczeli A.Károly "Fekete Máriá"-ja[4] szintén ezt a müfaji megjelölést kapta. Ezek tehát mind misztériumok,de ugyanezt a müfaji megnevezést kapja az ókori és a görög dráma előtti vallásos ceremóniákat megőrzött müvek egy része is. Az u.n. cambridgei iskola már e század tizes éveiben megmutatta, hogy a görög tragédiák gyökere is a mitoszban és a rituban van /amit misztériumnak is neveznek időnként/, aminek bizonysága, hogy nyomai pontosan megmutathatók a legtöbb görög tragédia és komédia menetében. Akadt olyan szerző,aki ennek a vizsgálódásnak az eredményét, tehát a régi misztériumok és ritusok behatolását az európai drámába, a Shakespearetól Racinon, Wagneren,Cséhovon és Ibsenen keresztül egészen Pirandellóig is kimutatta.[5]

---

1 Byron's Complete Works /Oxford University Press, London 1912. 511.old./

2 Medieval Mysteries, Moralities and Interludes, edited by V.F. Hopper and G.B. Lahey /Barron's Educational Series Inc.,NewYork 1962./

3 Kner Izidor, Gyoma 1918.

4 Révai, Bp. 1937.

5 Francis Fergusson: The Idea of a Theater,Doubleday Anchor Books Garden City é.n.,first published by Princeton University Press, 1949.

Manapság pedig egyre inkább olvashatni arról, hogy az ókori Közel-Kelet képeinek mitoszai és ritusai, nemcsak a görög tragédiákban, de az európai népi szokásokban is megmutathatók /pl. a később majd sokat idézendő Th. Gaster vizsgálja ezt/. A dráma eredetének problematikája nem tartozik dolgozatunk témájához, ezért nem foglalkozunk azzal, hogy a fennmaradt szövegek közül melyik csak ritus vagy mitosz,s melyik nevezhető valahogyan és valamiképp már drámának. De mindenesetre feltünő, hogy az ókor egyiptomi, sumér stb. szövegekkel foglalkozó szerzők misztériumoknak, sőt misztérium-drámáknak nevezik azokat a ceremóniákat /szövegükkel és eljátszott vagy bemutatott cselekvésükkel együtt/, amelyeket egész közösségeknek mutattak be, pl. a fáraó koronázásakor, vagy az új év kezdetén.[1] Frankfort később még többször idézendő könyvének III.rész, 11.fejezete ezt a címet viseli: The Mystery Play of Succession.[2]

Az első pillanatra belátható, hogy lényegbeli különbségnek kell lenni az i.e. 2000-től az i.u. 1930-as évekig megírt és egyaránt misztériumnak nevezett írások között. Hasonlóság vagy közös vonás /az első pillanatban úgy látszik/ csak az, hogy így vagy úgy,de mindegyik szorosan kapcsolódik a valláshoz, vallásos világnézethez,s annak valamilyen részét fejezi ki. Dolgozatunknak ez a fejezete arra a kérdésre próbál választ keresni, hogy mi vagy mik azok a közös elemek, amelyek - így vagy úgy és többé vagy kevésbé - bennük kimutathatók.

---

1 Pl. Henri Frankfort: Kingship and the Gods, A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature /The University of Chicago Press, Chicago 1948./

2 i.m. 123.old.

Az ókori misztériumok

A legtöbb mai szerző, aki az európai dráma történetével foglalkozik, ma már megállapítja, hogy azt nem lehet Aischylosnál elkezdeni. Már régebben ismeretes volt, hogy a görög tragédia vallásos eredetü /pl. Nietzsche/,de a vallás konkrét cselekvésformáinak, szertartásainak a görög drámával való szoros kapcsolatára később derült fény. Az 1910-es években az u.n. cambridgei iskola[1], majd utánuk mások megállapították, hogy nagyon sok görög tragédiában Dyonysos rítusának elemei találhatók meg. Gilbert Murray ezt írja[2]: "The Dionysiac ritual,which lay at the back of tragedy, may be conjectured in its full form to have had six regular stages: /1/ an Agon or Contest,in which the Daemon[3] fights against his enemy -since it is really this year fighting last year- is apt to be almost identical with himself; /2/ a Pathos,or disaster,which very commonly takes the shape of a Sparagmos,or Tearing in pieces,the body of the Corn God being scattered in innumerable seeds over the earth; sometimes of some other sacrificial death; /3/ a Messenger,who brings the news; /4/ a Lamentation, very often mixed with a Song of Rejoicing,since the death of the Old King is also the accession of the new; /5/ the Discovery of the Recognition of the hidden or dismembered god; and /6/ his Epiphany or Resurrection in glory".Ugyan-

[1] A legismertebbek:J.Harrison: Themis /1912/ és Ancien Art and Ritual /1913/;G.Murray: Euripides and his Age /1918/;F.Cornford: The Origins of Attic Comedy /1914/

[2] Euripides and his Age,Oxford Paperbacks,London 1965,30.old.

[3] Az Uj Év,vagy a Természet,vagy a Termékenység Daimónjáról van szó.

csak Gilbert Murray írja Th. Gaster könyvéhez írt előszavában, hogy Osirisnek,mint a búza istenének ritusához "similar rites obtained elsewhere in connection with Linos /the flax/, Attis/The pine/, Dionysus /the vine or fruit tree/, Tammuz and other vegetation gods."[1] Ebben az előszóban még ezeket is írja: "Yet another form of pattern may be recognized on the plot of several ancient Greek tragedies: a god loves a mortal woman; their offspring a son or a pair of twins, is discovered and cast out to die while the mother is imprisoned and otherwise punished - a true mater dolorosa - until eventually the son is rediscovered, found to be divine birth, and established as king."[2]

A görög drámákban meglelhető eme ritikus nyomokat azonban még tovább követi Theodor H.Gaster.[3] Ő is megállapítja, hogy a görög dráma struktúrája alatt mindig ott marad a rituális sablon alapja, u.i. a görög dráma mindig a Konfliktus, a Legyőzetés és a Helyreállítás központi témája körül forog. Bármennyire is kinőtt az eredeti csírából, bármennyire túlnőtte a ritus funkcionális céljait, a görög dráma sohasem hagyta el a ritikus prototipusának alapvető formáját és struktúráját. "The pattern of the ritual became the plot of the drama, its component rites and ceremonies being translated into succesive acts and scenes."[4]

Ugy véljük ebben nem nehéz megtalálni a hagyományosdráma "három helyzetének" eredetét sem. Ha Helyreállítás

---

1 i.m.9.old.
2 i.m.10.old.
3 Thespis; Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near /Anchor Books, NewYork 1961. Second Revised Edition/.Az előző két lapszám erre a kiadásra vonatkozott.
4 i.m. 83-84.old.

/Restoration/ a tragédiák végső eredménye, akkor nyilván annak a helyreállítását kell értenünk rajta, ami a Legyőzetés /Discomfiture/ előtt volt.

Könyve előszavának első két bekezdésében Th.H.Gaster pontosan megmondja annak célját és tartalmát: "It has long been suggested by students of such diverse compositions as the Indic Rig Veda, Greek tragedy and comedy, the Scandinavian Elder Edda, ancient Chinese folk songs, the Grail romances, and the English mummers' play that there is an intimate connection between certain forms of literature and certain traditional patterns of ritual. The purpose of this book is to explore that theory in yet another area. Its thesis is, in a nutshell, that some of the mythological texts which have come down to us from the ancient Near East likewise reflect, in their themes and structures and in sequence of their component episodes, a pattern and sequence of ritual acts which, from time immemorial have characterized major seasonal festivals in most parts of the world."[1] Tézise tehát az, hogy a különböző évszakokban, általában napfordulókon bemutatott ceremóniák szövege, szerkezete, epizódjaik sorrendje mitikus eredetű és ritikus formájú, s hogy ezek a világ legnagyobb részén azonosak. A továbbiakban ezt írja: "To demonstrate this thesis, I first discuss /in Part One/ the rehtion between myth and ritual per se, and offer a picture of the standard seasonal program, based on ancient and modern evidence. Then /in Part Two/ I present and analyze in detail a series of Canaanite, Hittite, and Egyptian mythological texts in which, I claim, the same

---

[1] i.m.12.old.

pattern may be detected in literary form. Finally /in Part Three/, I seek to show how the pattern survived, in greatly attenuated and less dramatic form, in the structure of certain Biblical psalms and of other liturgical compositions."[1] A Bevezetőben még ezt is olvashatjuk:" It is not argued that the texts themselves were actually the libretti of liturgical dramas or the spoken accompaniments of ritual acts /though some of them, such as the Hittite Snaring of the Dragon and the Canaanite Poem of the Gracious Gods, seem certainly to have been so/, but only that they are mythic and literary articulations of the same basic Seasonal Pattern. In other words, I am trying to discover what first conditioned the peculiar form and content of that genre, but I fully realize that most of the texts are a long way removed from that primitive origin; indeed it is an essential part of my thesis that the genre underwent normal artistic evolution /or degeneration/ and ended up, as often as not, as a mere literary convention."[2] Tézisének alapvető része tehát,hogy az évszaki ünnepek ritusaiból és mitoszaiból irodalmi művek lettek.

Könyvét azzal kezdi, hogy időtlen idők óta szokás volt az éveket és az évszakokat közösségi ceremóniákkal elkezdeni. Már Gilbert Murray is megállapította, hogy a görög ritusok jó részében az évszakok küzdelme található,a Vegetáció Szelleme, vagy az Év-Daemon, vagy a Gabona-Isten küzd a telet különbözőképpen megszemélyesítő alakokkal. Th.H. Gaster ugyanezt találja a Közel-Kelet ritusaiban,mitoszaiban és az irodalommá vált, ilyen-gyökerü szövegekben.

---

1 Gaster: i.m.10.old.
2 " : i.m.12-13.old.

Miután Gaster a rítusról és a mítoszról,s azok összefüggéséről beszélt,könyvében megadja az Évszaki Ünnep Sablónjának /a pattern szót mindenhol sablón-nak fordítjuk/ az összetevőit,majd az Évszaki Ünnep sablónjának megvalósulását a közel-keleti rítusokban.

Az Évszaki Ünnep sablónjának összetevői: /1/ az elhalás rítusa /mortification/,amely a mély ájultság /suspended animation/ állapotát szimbolizálja; /2/ a megtisztulás rítusa,amelyben a közösség megpróbálja megszabadítani önmagát az ártalmasságoktól és a fertőzésektől; /3/ a felpezsdítés rítusa /invigoration/,amelyben a közösség a saját megállapodott és begyakorolt erőfeszítése révén kísérletet tesz arra, hogy életre serkentse saját haldokló állapotát; a végül /4/ következik az örvendezés rítusa,amelyben az új év és saját életük folytatása elkezdődik.

Az Évszaki Ünnep sablónjának megvalósulása a közel-keleti rítusokban a következőképpen található: /1/ a királyt elmozdítják,vagy megölik; /2/ interrexet neveznek ki; /3/ a királyt egy ceremóniában megtisztítják,vagy ő maga bünbánó rítust mutat be,amelyben gyakran a bünök megvallása is szerepel; /4/ a király fefolytat egy utánzott harcok /mock combat/ ellenfelével,ami után szent házasságot köt,s végül ismét beiktatják,vagy bevezetik utódját; s végül /5/ a ceremónia az ujra megszerzett élet felett való örvendezésben,örömujjongásban folytatódik.Az Évszaki Ünnep sablónjai egyes részeinek megfelelnek a rítusok részei.

X

Példaképpen elemezzünk olyan egyiptomi szöveget,amelyről az e fejezet bevezetőjében említett Henri Frankfort is és Th.Gaster is beszél. Idézett könyvében Gaster a szöveget is közli. A művet Gaster "Egyiptomi Koronázási Drámá"-

nak /Egyptian Coronation Drama/, Frankfort pedig az "Utódlás Misztérium Drámá"jának /The Mystery Play of the Succession/ nevezi. A papiruszt egyébként 1896-ban találta meg Quibell Théba mellett. Hugo Ibscher berlini tudós /papyrologist/ végezte el a technikai munkákat /a göngyöleg kisimítását, a darabok összeillesztését/, s 1928-ban adta ki Kurt Sethe. Magát a papiruszt I.Sesostris /Senusret/uralkodás alatt írták a 12.dinasztia idején /kb. i.e. 1970-ben/. Sethe, Frankfort és Gaster azonban egyaránt megegyeznek abban, hogy sokkal régebbi elemeket is tartalmaz, kb. az 1.dinasztia korából, kb. i.e. 3300-ból. "This would by terefore be the earliest literary specimen of drama yet known."[1]

A szöveg egy király beiktatásának tradicionális ceremóniáját mondja el, amelyet az Uj Év kezdetének szertartásával összekötve celebráltak. A mü 46 jelenetből áll. /Mivel - úgy véljük - kevéssé ismert, közöljük tartalmi kivonatát./

X

/1/ A király és a királyi hercegek bárkáját felszerelik. /Az uj király ezen utazik majd végig a Niluson,hogy igy vegye birtokába az országot./ /2/A királyi hercegek kilenc korsót visznek a bárkára. Thot bevezeti Set-et, akinek a hátán van Osiris teteme. Az udvar öregjei felvonulnak. /3/ Egy kost hoznak be, miközben Horus szemét megmutatják az egybegyülteknek. Az állatot megölik, szája kitátódik a kés alatt. /4/ A papok szétdaraboljak az állatot, a főhivatalnok egy részt a királynak ad, s formálisan kinyilvánitja trónralépését. Thot átadja Horus saját szemét Horusnak; az összegyültek üdvözlik a királyt. /5/ Magot szórnak arra a helyre, ahol a cséplés lesz. Horus

---

[1] Caster: i.m. 80.old.

utasítja követőit, hozzák el neki azt a szemét,amely ép maradt a Set-tel folyó harcban. /6/ A főhivatalnok két cipót ad a királynak. /Ezek Horus szemeit szimbolizálják,azt amelyet Set megtartott magának,s amelyet Thot meggyógyított./ Táncosokat vezetnek be. /7/ Illatos gallyakat visznek a bárkára. /Az életfa jelképe./ Akik az ágakat viszik,megtántorodnak [illegible] lyuk alatt. /8/ A királyi felségjelvényeket behozzák, a két jogart a főhivatalnok átadja a királynak. Thot Horusnak átadja Szemét. A főhivatalnok Felső-Egyiptom koronáját bemutatja. /9/ Egy kecske és egy szamár tapossa a gabonát, majd ezeket ütik,s ezáltal elüzik./Ez azt szimbolizálja,hogy Set először legyőzte Osirist,míg végül Horus elüzte Set-et. A gabonaszem egyiptomi nyelvei ugyanazt jelenti,mint "apa". Osiris és a gabona azonos./ A kicsépelt gabonát az állatok hátára rakják. Osirist Set hátára rakják. /10/ Illatos gallyakat hoznak a királyi raktárból és a bárkára viszik. /11/ A bárkákat vörös festékkel "felöltöztetik". Horus Set-et "elcsépeli". A női siratók gyászéneket mondanak. /12/ A bárka "elindul". Minden helyen hübéradót fizetnek a helyi istenek. Horus itt is megkapja a Szemeit. Speciális ajándékként minden helyen egy kecskét és libát adnak. Ezeket lenyakazzák. Set-et lefejezik. Szénserpenyőt hoznak, az áldozati állatok megfőzése elkezdődik. A libát megeszik. Set legyőzése teljessé válik. /13/ Horus hatalmának és méltóságának csúcsán van. A kecske és Liba dísz nélküli fejét a Djéd-oszlop mellé helyezik. /14/ A menet Heliopolisba érkezik. A hercegek és a helybeli papok a Djed-oszlopot felemelik. Horus parancsára ismét Set hátára teszik Osiris tetemét. /15/ Kötelet vetnek a Djed-oszlop köré és azzal lehajtják. Horus parancsolja követőinek, hogy kössék össze és győzzék le Set-et. /16/ A hercegek a bárkára szállnak; Horus elrendeli: hozzák hü követőit eléje. /17/ Letopolisba érkezik a menet. A főhivatalnok egy korsó sört nyújt át. Horus egy Szempárt ad Letopolis Szem nélküli istennőjének. A kezek felemelkednek. /18/ Két bajvívó /ökölvívó/

mérkőzést mutat be. /Rituális harc./ Horus és Set harcba indulnak. Geb biztatja őket, hagyják abba. /19/ Két tejes-lány /fejőlány/ jön be, tejet hoznak, amit a padlóra öntenek. /Tipikus tej-varázslás; a tej jelképezi Horus Szemének jótékony hatását./ Horus azt ajánlja követőinek, hagyják,hogy Szemének hatása mindenütt eluralkodjék a földön. Két mészáros áldozati húst hoz. /20/ Két ács fákat hasít szét az új király bútorai számára. /Ez a föld termékeinek a bemutatása volt az új királynak,s így azoknak az új király védelme alá helyezése./ A harc közben Set szétthasítja Horus egyik szemét,s ezt magánál tartja. Horus figyelmezteti követőit Set káros befolyására. /21/ A temetkezést végző papok áldozati húst hoznak. Horus Szemét követői meggyógyítják. A szent kórusmester jelzi az időt és a kórus énekel. /22/ A hercegek kancsókat ajánlanak fel. Horus Szemét követői meggyógyítják. /23/ A letopolisi Thot templomban egy karneol gyöngyfüzést adnak a királynak. Horus kéri,hozzák el az ő Szemét is, azt, amit Set elragadott. /24/ A menet egy libiai helységbe érkezik. Zöld fajansz-gyöngy láncot adnak a királynak. Horus kéri,hozzák el azt a szemét is, melyet Set megkímélt. /25/ A kamarás ajándékokat ajánl fel a királynak. Thot átadja Szemét Horusnak, s azt felemelik. /26/ A papi balzsamozók, akiket a Lélek-Felujítóinak neveznek, két Sólyom-oszlop körül járnak. A király elrendeli,hogy az oszlopok a főhivatalnok felügyelete alá kerüljenek. Thot két Szemet kap azért, hogy adja át Horusnak. /27/ A királynak két jogart adnak. Horus magába beülteti Set két heregolyóját,amelyet elvett tőle a harcban. A király fejére két tollat raknak. /28/ Aranykoronát adnak a királynak. /Ez Horus Szemét szimbolizálja./ Horus hivatalosan közli Set-tel,hogy Geb az ő /Horus/ javára döntötte el a mérkőzést. /29/Italajándékot ajánlanak a királynak. /30/ Alsó és Felső-Egyiptom előkelőit bevezetik. Geb utasítja az isteneket, várjanak Horusra. /31/ A főhivatalnok kozmetikai cikkeket hozat a király díszítésére. Először csillogó zöld, majd fekete szemkenőcsöt, azután mazsolaszinü festéket, végül tömjént hoznak. A Nagy

Tolhak Gondnoka a király fejére rakja az Uraeus koronát. Horus megkapja Szemeit,azokat megillatosítják. /32/ A menet elérkezik Ibis Nome-ba. Felső-és Alsó-Egyiptom hatalmasságai között félhold alakú cipókat osztanak szét. Horus visszakapja Szemeit,s feldíszíti Set csatlósainak dísztelen fejét. A király hübér-ajándékot kap. /33/ A menet eléri Buto-t. A főhivatalnok vértekat ajándékoz a királynak. /A mellvért szó hasonlít a megölel szóra./ Horus megöleli Osiris tetemét. /34/ Egy AKH-cipót hoznak. /Az akh szó szellemet is jelent, s az akh-kenyér Osiris szellemét szimbolizálja: őt éppúgy leverték a földre,mint a magot,amelyből végül kenyér lett./ Egy bögre sört hoznak./Ezek az Osirisért hullajtott könnyeket szimbolizálják./ Két papnő gyászéneket recitál. /35/ Többféle mumia-ruha-tipust hoznak be, majd különféle anyagokat /a balzsamozáshoz/. /36/ Ibis Nome-ban a papi balzsamozók megkapják az elhunyt király tetemét. /37/ A balzsamozók majom- és farkas-maszkban ceremóniákat végeznek. /38/ Ugyanez ismétlődik Letopolisban. /39/ Két papnőt választanak ki, akik a gyászéneket éneklik. Isis és Nephtys gyászéneket énekel. /40/ A ceremónia-mesternek mumia-ruhát adnak át. Thot elrendeli,hogy a mumia-ruhát rakják Osiris testére. Egy áldozati állat combcsontját is átadják a ceremónia-mesternek. /A combcsont Set-et szimbolizálja./ Set-et figyelmeztetik, ismerje el vereségét. /41/ Ugyanez ismétlődik. /42/ A balzsamozók ételt adnak.Mindenki leborul és a földet csókolja. Horus a maga és Set csatlósait egyaránt meghívja az örvendezés lakomájára./43/ Felső-és Alsó-Egyiptom hatalmasságait megvendégelik. Horus felhívja követőit, élvezzék az ő szemének áldásait,s mondjanak hozzá himnuszokat. /44/ A hatalmasságokat megkenik csillogó.olajjal. /Ez Horus csillogó szemét szimbolizálja./ Horus átadja követőinek saját Szemének ragyogó sugárzását. /45/ és /46/ Az istenek palotájába mennek. Balzsamozáshoz való anyagokat hoznak. Horus kinyilvánítja,hogy Osiris lemondott földi lakóhelyéről. Készülődnek,hogy Osirist felszállítsák az égbe.

A papirusznak az a része, mely a mü közvetlen befejezését tartalmazza, elveszett. A misztérium-drámában természetesen ezen kívül még sok tényező van. Az egyes szövegeket és a párbeszédeket nem idéztük. Mielőtt azonban a mü részletesebb elemzésére és mélyebb tartalmára kitérnénk, el kell mondanunk, hogy a mü nyilvánvalóan minden szempontból másjellegü,mint az európai írások. Frankfort erről a következőket mondja: "The Mystery Play of the Succession present us with an undifferentiated sequence of scenes concerned, with 'divine things'. This absence of internal structure is a primitive feature ... There is no subdivision, no emphasis, no connection between actions more closely interrelated than others, and no transition. We find a mere addition of scenes which are all equivalent from the point of view of form and through which the action progresses according to a plan and toward an aim which remain for us to discover."[1] Vitatkoznunk kell Frankfort ama jelzőjével, hogy "primitív", hogy mindez primitív jellegzetesség. A megfelelő helyen majd bemutatjuk, hogy a 20.szd-i művészet nem egy jelentős müve hasonló sajátosságokat mutat, /pl. Joyce, Beckett művei/. Ugyanakkor azt is meg kell mondanunk, hogy az ilyeténvaló ábrázolás épp az egyiptomi szemléletből fakad.Lényegében olyan ez,mint síkművészetük legfeltünőbb jegye: a távlattalanság. A síkművészetben a távlat éppúgy elkülönít, hangsúlyoz, éppúgy alá- és fölérendel, mint az európai drámaírás bizonyos módszerei. E müben, ebből a szempontból, minden úgy jelenik meg, ahogy pl. a falfestményeiken. Ott mindazt,amit ábrázolni akartak, egy síkba hoztak,s mindent úgy ábrázol-

---

[1] Frankfort i.m. 125.old.

tak, ahogyan az síkban a legjobban ábrázolható. Tehát pl. a tavat felülről, fákat, arcokat, lábat oldalról, testet elölről,s mindezt együtt, egységesen. A fennmaradt festményekből kimutatható,hogy ismerték a távlat törvényét,s ha akarták, tudták volna ábrázolni,de szemléletük ezt nem engedte. A távlat ugyanis /s ugyanígy az irodalmi művekben a különböző módszerekkel elért alá-fölérendeltség, hangsúly stb./ szemléleti viszonyítás, hiszen jól tudjuk, hogy a valóságban önmagában nincs távlat, azt csak szemléletünk viszi a térbe. Ha a távlattal kapcsolatban feltesszük a kérdést: kihez viszonyítva kerül valami közelebb vagy távolabb, a válasz nyilvánvaló: ahhoz viszonyítva,aki szemlél. Így mindig az éppen szemlélő Én lesz a középpont,s ezáltal a mű lényegéhez tartozik az ábrázolt /pl. táj/-nak az Énhez való viszonyítottsága, szubjektivitása. Egyszersmind a távlat a kép elemei között hierarchiát, hierarchikus sorrendet létesít: az előtérben, vagy a középpontban ábrázolt a legnagyobb alakban megjelenő, tehát a legfontosabb. Ez a hierarchia is én-központú, annak csúcsán a szemlélő, a vizsgálódó egyén áll, mert ez a hozzá való viszony választja ki a kép elemeinek hierarchikus sorrendjét: a számára legfontosabbat helyezi az előtérbe, azt ábrázolja a legnagyobb alakban. Ám,ha egy képben nincsen távlat, akkor ez azt jelenti, hogy nem az a fontos, nem az nyer ábrázolást, miszerint a jelenség az Én-hez viszonyítva hol van, melyik a legfontosabb jelenség az Én-hez,vagy az Én vizsgálódó szempontjaihoz viszonyítva. A jelenségek tulajdonképpen így csak vannak, s vagy az önmagukhoz való viszony nyer ábrázolást, vagy egy olyan szempontból való, amely előtt minden egyaránt fontosként jelenik meg. Az egyiptomiak az isten-központúságot ábrázolták így a tájképeiken,hiszen a táj egységei istenben

futottak "össze". Ahol embert ábrázoltak,ott mindig a társadalmi hierarchiát hangsúlyozták, noha nem a távlattal. Mert a távlat - ahogy mondottuk - a szemlélő szemszögéből hangsúlyoz és rendel fölé vagy alá, tehát mindezt nem a tárgyban, az ábrázolandó jelenségben benne rejlő hierarchia alapján teszi meg. Ahol emberi vagy isteni alakokat ábrázoltak, ott a világszemlélet alapján meghatározott,és ennek következtében a tárgyakban benne rejlő hierarchiát fejezték ki. Pl. a fáraó a legnagyobb, hozzá viszonyítva kisebb a felesége, még kisebbek a gyermekei, még kisebb a köznép. Igy - véleményünk szerint - e műben is van hangsúly, csak az más módon jelenik meg,s nem "távlatosan" és nem érzelmileg, hanem a tárgyban benne rejlően. Horus Szeme pl. számtalanszor előfordul a műben, s mindig azonos jelentéssel, a legfőbb jó forrásaként.A hangsúly úgy teremtődik meg, mint ahogy a különböző misztériumokban a visszatérő refrén monotóniája helyez hangsúlyt pl. a siránkozásra.

A mű mindegyik jelenete pontosan, láthatóan és következetesen négy elemet tartalmaz. Az eredeti szövegben az első mindig azzal a bevezetéssel kezdődik, "Az történt, hogy..." Ez a mondat azután elmondja az előadásban megtörtént eseményt, cselekvést. A második elem mindig azzal a bevezetővel kezdődik,hogy "Ez azt jelenti..."s mitológiai terminuszokban kapjuk meg a megtörténtek jelentését. A harmadik a "szent beszélgetés". A negyedik elem,a színpadi utasítás. Ilyen több is előfordul egy-egy jelenetben, s néha a "szent beszélgetést" is átszövik, abba is beékelődnek.[1]

---

[1] V.ö.Frankfort i.m. 125-126.old.

A mü többszörösen is többrétegü. Először rituális cselekvéseket, mitológiai interpretációkat és szemünk előtt lejátszódó megtörténéseket kapunk. Emellett egy király beiktatását is, aminek a cselekménye párhuzamosan fut Horus-Set-Osiris történetével, de amelyben ugyanakkor a tél /az elmúlt év,az elmúlt élet/ és a tavasz /a leendő év és a leendő élet/ küzdelmét is értjük.A szemünk előtt lejátszódó történetnek voltaképpen négy "rétege" van: /1/ a valódi, most lejátszódó történet és esemény a "szinészekkel"; /2/ a mitológiai történet, Horus-Set-Osiris története; /3/ az uj király beiktatásáé,s a régi eltemetéséé, s végül /4/ a tél és a tavasz küzdelméé. A misztérium-dráma összes szereplójének megvan mind a négy "megfelelője". /Pl. az új király = a tavasz = Horus = az aki őt megjeleníti; vagy a siratóasszonyok = a halott évszakért jajgatók = Isis és Nephtys = akik őket megjelenítik./

Az előadások persze korántsem olyanok voltak, mint amilyeneket mi értünk az előadás szón. Nem tartozik dolgozatunk keretébe annak a folyamatnak részletezése, hogy miként lett pl. a "valódi" Horusból "szinész" /először általában pap/ által megjelenített Horus,s az isten"valódi"kisérőiből nézőközönség. Azok a müvek, melyeket mi vizsgálunk, már vitathatatlanul abban a stádiumban vannak, amikor a város egy része /a kisebbik/ már játszott /egy x.y. városbeli volt Horus, egy másik n.n. pl. Isis/, és a másik /a nagyobb/ része már közönség volt. A közönséget nem nézőközönségnek nevezzük,alább kifejtjük - miért. Ezek az előadások több napig tartottak, az egész város részt vett bennük, mint szereplő vagy közönség. Mégsem voltak ezek, épp a közösség gondolkodásmódja és szemléletmódja miatt olyanfajta "előadások"

sem, mint pl. a mai husvéti körmenetek, sőt még olyanok sem, mint a görög szinházi előadások. Ahogy említettük, Gaster a következő mondattal kezdi könyvét: "All over the world, from time immemorial, it has been the custom to usher in years and seasons by means of public ceremonies. These, however, are neither arbitrary nor haphazard nor are they mere diversions. On the contrary, they follow everywhere a more or less uniform and consistent pattern and serve a distinctly functional purpose. They represent the mechanism whereby, at a primitive level, society seeks periodically to renew its vitality and thus ensure its continuance."[1] Az idézet utolsó két mondata az, ami miatt e müvek tartalmukban és jelentésükben is többek voltak, mint a görög vagy a mai szinházi előadások, vagy akár az európai vallásos ceremóniák. Gaster kifejti azután, hogy e primitiv közösség számára az élet nem a bölcsőtől a sírig tartó előrehaladás volt, hanem az ujjászületés és meghalás évenként és periódikusan megújuló sorozata, melynek legjobb példája az évszakok körforgása. A megújulás azonban nem felsőbb hatalmak kegyének tulajdonítható, sem pedig a természet bármilyen automatikus törvényszerüségének. Inkább a megújulásért való harc ez, amely az emberek koncentrált erőfeszítésével nyerhető meg. Az egész procedurának - mondja tovább Gaster - az a koncepció az alapja, hogy nem csupán az adott terület vagy hely emberi közössége homályosul el és pezsdül új életre, hanem az összes elemek, élők és élettelenek egyaránt, azok teljes "testületi" egésze, szervezeti egysége /"the total corporate unit of all elements"/, mind azok, amelyek együttesen alkotják /a területnek, helynek/ megkülönböztető karakterét

[1] Gaster i.m.23.old. /A szerző kiemelése./

és atmoszféráját."To this wider entity -írja Gaster- we assign the name topocosm,formed /on the analogy of microcosm and macrocosm/ from Greek topos, 'place' ,and cosmos, 'world,order'. The seasonal ceremonies are the economic regimen of this topocosm".[1] Kezdetben ezek a ceremóniák többek voltak,mint rítusok. "The essence of the topocosm is that it possesses a twofold character,at once real and punctual,and ideal and durative,the former aspect being necessarily immerged in the later,as a moment is immerged in time.If it is bodied forth as a real and concrete organism in the present,it exists also as an ideal,timeless entity ... The successive leases of its life therefore exist not only in the reality of the present but also in a kind of infinitive continuum of which the present is but the current phase.Accordingly, the seasonal ceremonies which mark the beginnings and ends of those leases possess at once a punctual and a transcendent aspects.In the former,they serve as effective mechanisms for articulating immediate situations and satisfying immediate needs.In the latter,however,they objectify,in terms of the present,situations which are intrinsically durative and sempiternal.Thus they are, from the start,not only direct experiences but also and at the same time representations,not only rituals but also dramas".[2] Gaster ezek után kifejti,hogy a két aspektus között a mitosz az összekötő kapocs,mivel a mitosz funkciója,hogy lefordítsa a reálist az ideális terminuszokra,

[1]Gster i.m. 24.old.

[2]Gaster i.m. 24.old.

az azonnalit a hosszantartó és transzecendentális terminuszokra.Eréven a rítus procedurait kivetíti az ideális szituációk síkjára,ami által a rítus procedurái objektiválódnak és reprodukálódnak. "Myth is therefore an essential integrant ingredient in the pattern of the seasonal ceremonies; and the interpenetration of ritual and myth provides the key to essential nature of drama".[1]

Amikor Frankfort idézett művében az "Utódlás Misztérium Drámá"-jának helyeiről beszél,azaz hogy a müben "végigjárják" Egyiptom főbb városait,azt mondja,hogy a királyi felségjelvények kihozása szimbolikus cselekedet,vagy olyan,amely mitológiai szituációt állít fel."By the same token the localities in which the scenes are laid change rapidly.This is feasible because they are mythological localities".[2] Lényegében tehát a topokozmoszt illetően ugyanazt mondja,mint Caster.Később azt írja Frankfort,hogy "In a way the coronation of the king in the play was no more than mimed,since it was repeated a number of times and required the definitive ceremony at Memphis to become irrevocable.Yet the play was no more make-believe or even more representation.It was necessary for the king to pass through its repeated ceremonies at the various cities traditionaly entitled to be thus involved in establishing the religious ties which united the new ruler with his country.The performances were instrumental in establishing these bonds ... To that extent the play was not a 'play'; our categories are not congruous

[1]Caster i.m. 24.old.

[2]Frankfort i.m. 124.old.

with those of the ancient".[1] Ez a megállapítás is arra utal,hogy az előadás célja sokkal inkább "szent",azaz vallásos,mint a mi ceremóniáink,körmeneteink.

Frankfort is megállapítja,hogy az az idő,amikor az uj király hatalomra került az Uj Év kezdete,vagy a természet valamelyik uj ciklus-kezdetének időpontja volt.Mivel nem solaris évben számoltak ezért több Uj Év Kezdet volt lehetséges.A napéjegyenlőségek,vagy a Nilus áradásának kezdete,vagy a természet megujulása egyaránt lehetett Uj Év Kezdet. "The vulnerability of the primitives,exposed to unpredictable natural forces,invested the periodicity of nature with a particular significance.Involuntarily,perhaps, primitive man pursues his aims in conjunction with those reliably reccurring events.The harmony between nature and man thus established is felt as a powerful support of this endeavor and,perhaps, as the very condition of success".[2] "If we have retained the designation 'Mystery Play' -írja másutt- it is not because of resemblances with medieval mysteries which are ... superficial,but because the scenes now to be described represent the enactment of a mystery".[3] A misztérium meghatározását Caster pedig egy jegyzetében így adja meg: "It is not without significance that the Egyiptian 'mystery'was called sesheta, 'the sacred thing' , implying that it was regarded - as were all later mysteries - as an esoteric thing reserved to initiants".[4] A misztériumoknak,e "szent dolgoknak" a megtekintése és az abban való

[1]Frankfort i.m.124.old.
[2]Frankfort i.m.103.old.
[3]Frankfort i.m.132-133.old.
[4]Caster i.m.104.old.

részvétel tehát semmiképpen, különösen a szabályszerű drámáig tartó folyamat első fázisában, nem volt szórakozás, de még csak "tanulságos időtöltés" sem. Ezek mindenképpen tömegmozgalmak voltak. A szöveget nagyon sokáig recitatívókban jelenítették meg, természetesen pantomimikus táncok kíséretében. Igen erős volt bennük a feszültség, az érzelmi hullámzás, sőt gyakran véres cselekedetek és kegyetlen tettek sem hiányoztak belőlük. Némelyek egészen az extázisig fokozódtak,s ezeket az elemeket nem szabad figyelmen kívül hagynunk. Ahogy Benjamin Hunninger mondja, az extázis célja a közösség "union with the Invisible, the metaphysical Powe, the Deity."[1] Az ilyen egyesülés révén, annak erejében kívántak részesedni,s hitük szerint ez meg is történt. A közösség ezekben a ceremóniákban saját léte egészének megújulását biztosította. Nem kell azt gondolnunk, hogy az ókori közösség saját ceremóniája és a természet megújulása között okságí összefüggést látott. Egyáltalán, ők nem állottak szemben a világgal, a természettel, nem állítak "kívül" a természeti folyamatokon, azaz nem figyelték és elemezték magukat. A létet úgy élték, ahogy mi álmainkat, okságí összefüggést tehát éppúgy nem állapítottak meg, mint ahogy mi nem tesszük azt akkor, amikor éppen álmodunk. Számukra az élmény, akár a természet körforgásáról kapott, éppúgy csak képekben "nyilvánította ki magát", mint ahogy a mi álmaink tartalmai képekben nyilvánítják ki önmagukat. A kezdeti fokon maga a ceremónia /a ritus/ nem volt más, mint ennek az élménynek az elismétlése. Maga az elismétlés pedig szükséges vele-együtt-történés volt a természet megújulásával. A kettő között nem okságí kapcsolatot láttak - ahogy említettük - hanem valamiféle

komplementaritást, amelyet a teljes sikerhez éppúgy el kell végezni, mint ahogy a természet elvégzi a magáét. Ezért mondja Gaster, hogy funkcionális célt szolgáltak. Később ebben a szükséges cselekvésben nem vett részt mindenki,csak egy csoport, s így lassan a csoport cselekvése a természeti folyamatokat szimbolizáló cselekvéssé lett. Így lehetett egy ilyen "előadás" eszköz, hogy általa a beiktatandó király /egyben az Uj Év/ és a közösség között megszilárduljon a kötelék, az a lét minden területére kiterjedő,de mégis elsősorban vallási kötelék, amely az előző király /és az előző Év/ esetében szilárdan megvolt. A különböző mitosz- és rituskutatók már régen megállapították /pl. A.van Gennep/ az u.n. les rites de passage létezését. Az "átmenet ritusait" az ősi népek minden olyan esetben megvalósították, amikor az embert nehéz küszöbön kellett átvezetni, vagy kellett neki átmennie, A születés, a pubertás /férfivá avatás/, a házasság és a halál krízisein ilyen ritusokkal segítették át magukat, azaz ezek segítették át az embert az élet egy korábbi stádiumából egy újba. Ezek nem iskolai feladatokat" jelentettek, azaz valamiféle megtanulandó anyagot, amelyre az új élet-stádiumban szükség van, vagy legalábbis nem elsősorban azt. A ritusban résztvevőnek inkább világképet adtak, méghozzá a tudatába jó erősen bevéső módon. Az Utódlás Misztérium Drámájában maga H.Frankfort is ezt látja, különösképp annak utolsó részében, ahol az előző király temetése történik.[1] Ugy véljük, hogy a ókori misztérium-drámákkal kapcsolatban számunkra ez az aspektus az első fontos tény: azok a rites de passage-t is megvalósították.

---

[1] V.ö. Frankfort i.m. 133.old.

Az átmenet az új év, vagy az új király uralomra lépésének kezdetére esett, s a ritus azt célozta,azért végezték el, ismételték el a természet átmenetéről kapott élményeket, hogy az új időszakban is minden olyan símán menjen, mint eddig. Az új, éppen azért,mert új, televan ismeretlen tényezővel,s mivel az ismeretlent általában, mint ártó tényezőt, vagy mint ártó tényezőkkel tele lévőt fogták fel /s fogjuk fel ma is/, ezeknek a hatását kellett elhárítani. Ez pedig csak úgy lehetséges, ha az egész közösség, sőt - Gaster szavát használva - ha az egész topokozmosz megújult, azaz abba az állapotba és helyzetbe került vissza, amelybe az átmenet időszaka előtt volt. A ritusok és misztériumok tanusága szerint a legeredendőbb drámai tett nem a vétkes emberé tehát, hanem a világ rendjével, törvényeivel magát egynek tudó emberé, s tette nem más, mint a megújulás és megújítás, ami a természet alaptörvényeivel megegyezik. Igy, ezáltal marad az ember harmóniában a természettel.

Igen jellemző, hogy miként és miáltal kerül ebbe a koncepcióba később erkölcsi tényező,s így a vétek. Gilbert Murray idézett könyvében azt írja, hogy a vegetáció az ősi görögök számára nem elvont főnév volt, hanem személyes lény, "nem 'ez',de 'Ő'." Murray így folytatja: "His death was as own deaths and his re-birth a thing to be anxiously sought with prayers and dances ... Nay,more,why must the cycle of summer and winter roll as it does? Why must 'He' die and men die? Some oldest Greek philosophers have no doubt about the answer: there has been Hubris or Adikia,Pride or Injustice,and the result thereof must needs be death.Every year He waxes too strong and commits Hubris,and such sin

has its proper punishment".[1] Nos,itt az erkölcsi tényező, a hübrisz jelentkezése.De ez már csak abban a fázisban jelentkezhetett,amikor az ember elvált a természeti folyamatoktól, azaz nem "élte" azokat, de ok-kereső nyomozóként állt velük szemben, hiszen a hübrisz az ok, s a halál az okozat. Mindegy, még akkor is a régi, és éppen ezért /valódi tartalmától függetlenül/ megtartandó állapotot kívántak a rites de passage-zsal biztosítani. Mivel az előző állapot megromlott, először azt ábrázolták a "mély ájultság" ritusával. Ezután attól, ami ezt okozta, saját erejükből megtisztultak, aminek az eredménye felpezsdülés lett, ami a mély ájultság előtt is volt. A felpezsdülés erőfeszítést kívánt /itt zajlott le a régi és az új harca, a tél és tavasz, vagy Set és Horus között/,s végül az örvendezés ritusa következett, amelyben azért örvendeztek, mert az új ismerős volt, olyan volt, mint a régi, ami a megdermedés és a bün előtt megvalósult volt. Közben az adott közösség világszemléletében jelentős tényezőket szimbolizáló /pl. bárkák/ dolgok előkészítése és megtisztítása is lezajlott, a különböző helyek bevonása az új uralomba /Letopolis, Memphis stb./. Közben a nyájra, a földre, a bányákra és termékeikre, a különböző foglalkozásokra stb., is kiterjesztették az új uralmat és megújulást. Az átmenet ritusa azt biztosította, hogy minden megújult, nemcsak az évszak vagy a király, azaz a régi /de új szintre kerülő/ állapotba került vissza. Tehát lényegében ugyanazt biztosította, amit később a tragikus főszereplő a saját küzdelmével,

---

[1] Ezután Herakleitosztól és Anaximandrosztól idéz szövegeket ennek bizonyítására. G.Murray: i.m. 29.old.

-- Számunkra egy másik tényező is nagyon fontos ebben az összefüggésben. Mégpedig az, hogy ezek a művek előbb megvalósították, később bemutatták egy ismeretlen, de igen nagy erőt és hatalmat magában rejtő tényezővel /Uj Év, Uj Élet, Uj Király, Uj Sarjadás stb./ szemben való viselkedés normáit. Ez a tényező úgy is megfogalmazható, hogy az isteni, a másvilági. Méghozzá olyan isteni és olyan másvilági, amely az itteni élet egészét meghatározza. Nemcsak azt mutatták meg e művek, hogy mi a helyes és követendő viselkedés, hanem főként /és főként a kialakulás első fázisában/ azt, hogy mit kell tenni és hogyan kell tenni, de - hangsúlyozzuk ismét - nem majdan követendő normaként, hanem most elvégzendő cselekvésként, mint szükségeset ahhoz, hogy a jól, rendben, igaz módon folyó élet az új etapban is megvalósulhasson. A későbbi fázisban már az ismeretlen tényezővel való érintkezéskor szükséges és előírt cselekvési normákat és Pattern-öket mutatták meg. Az ismeretlen, de hatalmas erővel rendelkező tényező megkövetelte tehát az ember hozzájárulását a megújuláshoz. Innen nem nehéz levezetni, hogy később, mikor az erkölcsi tényező /a Hübrisz/ belejátszott a folyamatba, az az ismeretlen tényező, mint a viselkedést meghatározó, és az azt előíró középpont kezdett szerepelni. A hozzá való cselekvések ábrázolása pedig átalakult a hozzá való viszonyok ábrázolásává. Igy tehát - látjuk - az ókori misztérium-drámában végeredményben megtalálhatjuk azt is, amit majd a hagyományos-dráma sokkal erőteljesebb drámaisággal fejez ki, de megtalálhatjuk azt is, amit majd a középpont-drámája fog lényegében megvalósítani. Lehetséges az is, hogy mindkét fajta műnek a gyökere itt található meg. Ha ez így is van, e két drámamodell és a misztérium-drámák nemcsak az ős és

utód viszonyában állnak. Párhuzamos helyzetü különbözőségeikről azonban /ha e párhuzamos helyzetüség természetesen csak elvi is/ később tudunk csak szólani.

A középkori misztérium-drámák és moralitások

E.K.Chambers nagy művében[1] leírja, hogy a dráma a római birodalom bukása után az események, és a kereszténység különböző szintü és jellegü támadása következtében hogyan szünt meg, illetve hogyan vált jelentéktelenné mindaddig, még az egyház szertartásainak egy részéből ismét ki nem virágzott. A húsvét előtti éjszakán a kötelező zsolozsma keretébe iktattak be egy trópust /meghatározása: nem hivatalos irodalmi hozzátoldás drámai formában a szokásos katolikus liturgiába/. Ez a híres "Quem queritis in sepulchero, o Christicolae?" Chambers, valamint előtte és utána mások, úgy vélik, hogy ebből a kérdésből és rá adott válaszból /"Jesum Nazarenum crucifixum,o Coelicolae!"/,mint dialógusból indult el az új dráma. Némely későbbi kutató[2] azonban azt vallja, hogy a dráma kialakulása szempontjából nem a dialógus a lényeges, nem az indítja el kialakulását, mert a dráma lényegének a megszemélyesítést tartják. A Quem queritis kérdést feltevő pap, valamint a három Mária válaszát elmondók reprezentálták a bibliai történetben szereplőket, csak emlékeztettek azokra, s nem személyesítették meg. Bár ebben a kérdésben nem láthatunk tisztán. Hiszen a Quem queritis kérdés első részletes leírását a winchesteri St. Ethelwold által írott Regularis Concordiae-ban /970/ találjuk,s ebben azt, hogy míg a matutinum harmadik noctur-

1 The Mediaeval Stage /Oxford University Press, London 1963.First edition 1903.

2 Pl. Karl Young és a már idézett B. Hunninger

nusát éneklik, négy testvér felöltözik. Ezek közül az egyik, kezében pálmával, leül a szent sírra. Amikor a harmadik responsiumot éneklik, a másik három belépve úgy "mintha valamit keresnének", a sírhoz közeledik. Ahogy az angyalt imitáló meglátja őket, "Mint olyan embereket,akik elvesztettek és keresnek valamit", hozzájuk fordul és megkérdezi "Quem Queritis?" A Regularis Concordiae tehát arra utasítja az angyalt valamint a három Máriát megtestesítő testvéreket, hogy színészi jellegü feladatot hajtsanak végre.[1] A mi szempontunkból ez a továbbiak számára csak azért lényeges, mert ebből láthatjuk, hogy a dráma meghatározása szorosan vett európai dráma kialakulásának pillanataiban is mennyire problematikus.

A Quem queritis? akkor válhatott a leendő dráma csírájává, amikor ezt a matutinummal kötéttek össze /ahogy már a Regularis Concordiae-ban láthatjuk/, lévén,hogy eredetileg az Introitusban hangzott el. Itt, a matutinum keretében volt a kérdésnek /pontosabban jelenetnek/ lehetősége arra, hogy kiterjeszkedjék, hogy több kérdés és felelet hangozhassék el, hogy több személy beiktatása váljon lehetségessé. Először az apostolokat hozták be a jelenetbe, míg végül már olyan személyeket is, akiket a biblia meg sem említ,pl. azt a kereskedőt, akitől a három Mária a kenőcsöt vásárolja.További tematikus bővülés az, hogy megjelenítik Krisztus szenvedéseit és kínhalálát,végül ebből alakul ki az u.n. passio-

---

[1] Sőt körben ezt is írja: "Ezek tehát az ülő angyal utánzásaképp tétetnek, aki leült a sírnál,és az asszonyokat, akik jöttek aromás kenőcsükkel megkenni Jézus testét." /Aguntur enim haec ad imitationem angeli sedentis in monumento atque mulierum cum aromatibus venientum ut ingerent corpus Thesu" - a Regularis Concordiae szövegét közli Chambers, i.m. II.kötet Appendix 0,306. pass. Az idézet: 309.old./

játék. /A fennmaradt feljegyzések szerint az elsőt Sienában adták elő 1200 körül./ Chambers még más liturgikus eseményeket[1] is felsorol, amelyek a dráma ismételt kialakulásához vezethettek. Ezeknél fontosabb azonban, hogy az egyre növekvő betétek eljátszásának helye elhagyta az oltárt és a kórust, majd a templomot, s végül a templom kapuját is, kikerült egy nagyobb térségre /12.szd./ Ekkor más témákat is feldolgoztak már, azokat nem csak az Ujszövetségből, de az Őszövetségből is merítették. Minden szerző,de különösen B. Hunninger erősen hangsúlyozza, hogy a tematikus bővülés és a színhely módosulása szükségképp együtt járt a liturgikus dráma elvilágiasodásával. Ez nem abban jelentkezett, hogy világi témákat dolgoztak fel /ez majd - persze még kizárólag vallásos aspektusból - csak a moralitásokban jelentkezik/,de abban, hogy egyre több olyan stereotip figura kerül az egyes részletekbe, amilyeneket a görög phlyakes-ek és a római historio-k nyomán azokban a századokban is megőriztek az énekmondók és a népi játékok[2], amelyekben dráméról és szinházról nem beszélhetünk.A fokozatos elvilágiasodáshoz az is hozzájárult, hogy a szerepeket egy idő mulva nemcsak papok, hanem világiak is alakították. Amikor a drámák színhelye már egy tágasabb tér, vagy mező lett, akkoriban ezek szükségképpen és teljesen elváltak a liturgiától,s az előadások megrendezése különböző céhek joga lett. Ezzel párhuzamosan

---

[1] Pl. a templom-szentelés ceremóniája, a "Tollite portas" kezdetü; a Zarándoklat néven ismert liturgikus dráma /Krisztus feltámadása után az Emmausba vivő úton/, majd a Három Királyok története stb.

[2] E népi játékokban maradtak meg az ókori misztériumok és az évszaki ünnepek sablónjai. Ilyenek voltak pl.: májusi játékok, kardtáncok, bábjátékok, a tél kezdete, a bolondok ünnepe, a pünkösdi játékok, a nyári és téli napforduló népi szokásai stb.

szükségszerűen a latin nyelv helyett az adott nemzeti nyelven adták őket elő. "But the liturgical drama itself did not absolutely exclude the vernacular. In the Sponsus[1], and in the Suscitatio Lazari and the Nicholas play of Hilarius[2], fragments of French are inserted, just as they are in the 'farced' epistles used at the feasts of certain saints, notably at that of St.Stephen. It was a step further when in the fourteenth century the nuns of Origny Ste.-Benoite rewrote their liturgical Quem queritis leaving indeed some of the more solemn parts, such as the dialogue of the Maries with the angel, or that of the Magdalen with the risen Christ, in Latin, but turning the rest into French."[3]

A 14. szd-tól kezdve azonban a különböző országokban alakuló drámát oly sok hatás érte, hogy a további alakulás egységéről és azonosságáról nem lehet beszélni. Ettől kezdve kialakultak az u.n. ciklusok is, amelyek - esetleg - Lucifernek az égből való kiüzetésétől kezdődően Krisztus feltámadásáig mondják el a történetet. A drámák elvilágiasodásával kapcsolatban Chambers ezeket írja:"Out of the hands of the clergy in their naves and choirs, it had passed to those of the laity in their market-places and guild-halls. And to this formal change corresponded a spiritual or literary one, in the reaction of the temper of the folk upon the handling of the plays, the broadening of their human as distinct from their religious aspect."[4]

A középkori misztérium-drámák közül olyanokkal foglalkozunk, amelyek már ebben a szellemben íródtak, azaz az u.n.

---

1 Az ostoba és balga szüzek története

2 Az 1100-aa években Angsers-ben élt "sholaris vagans"

3 Chambers i.m. II.köt. 88-89.old.

4 Chambers i.m. II.köt. 69.old.

misztérium-ciklusokkal, illetve azok részeivel. Ahogy említettük ezek a ciklusok több részből állottak,s ezeknek a bemutatásán keresztül az egész emberi történetet elmondták a teremtéstől az utolsó ítéletig. A nagy misztérium-ciklusokat több egymást követő napon hajnaltól sötétedésig adták elő, rendszerint tavasszal vagy a nyár elején. Összefoglaló nevük több is volt: Misztérium-ciklusok, Bibliai Látványosságok, Ciklusos látványosságok, Krisztus Teste Drámák vagy egyszerűen csak Látványosságok. E.K.Chambers könyvének egyik függelékében az öt legismertebb angol misztérium-ciklus részeit dolgozza fel, "A ciklikus mirákulumok részei" címen. Ez az öt a York-i, a Townley-i /ismertebb néven Wakefield-i/ a Chester-i, a Coventry-i /ez másképpen N.Város-i; egykor u.i. úgy hitték,hogy azt amit Ludus Coventriae néven ismertek Coventry-ben adták elő,de aztán kiderült, hogy semmi köze Coventry-hez; Chambers is így említi/ és a Cornwall-i. Ezek összesen 89 részt, "látványosságot" tartalmaznak. A yorki pl. a 89-ből 48-at, több - máshol különálló - részt egy részben előadva /pl. a yorki ciklusban egy résznek számít Mária siralma, Jézus halála, a Longinus-jelenet, a levétel a keresztről és a temetés/, s chesteri pl. 25 részt. A legrégibbnek és egyben a legteljesebbnek a chesteri ciklust tartják,legteljesebbnek formájában és lényegében egyaránt. A ciklusok egyes részeit a különböző céhek adták elő,ők gondoskodtak a díszletekről is. Az egyes céhek és a színhely, vagy a tartalom között rendszerint összefüggés volt /Noé - hajóépítők, vagy vízhordók; utolsó vacsora - pékek; kánaáni menyegző - borkereskedők; mágusok - aranyművesek; házasságtörő asszony - tollasok; keresztrefeszítés - mészárosok; feltámadás - szőnyegszövők stb./

A misztériumok tehát inkább ciklusok voltak,több napig

tartó előadásban. Ezeket egészükben nem tudjuk bemutatni. A bennük található különös sajátosságokat,s azok tanulságait csak később tudjuk megrajzolni. Előbb még be kell mutatnunk a ciklusokból egy-egy jellemző részletet.

x

Ábrahám és Izsák története a ciklusos misztérium-drámák egyik állandó része volt. A legszebbnek, mert legkidolgozottabbnak az u.n. Brome-verziót tartják. A chesteri ciklusban lévő és a Brome- verzióban előadott között nagy a hasonlóság. A kéziratot,melyben fennmaradt, valószinüleg 1470-80 körül írták,de az eredeti mü a 14.szd-ban készült. A szöveget a már idézett könyv közli.[1]

A mü tartalma a következő:[2]

Ábrahám és Izsák a mezőről jöve hazaérkeznek. Ábrahám imát mond, amelyben Izsákot legszerettebb fiának nevezi, s kéri rá Isten áldását. Ezután a felső szinpadon,szinpad-részen, megjelenik az Isten s az Angyalnak utasítást ad: menjen Ábrahámhoz, közölje vele, hogy áldozza fel Izsákot,s mutassa is meg neki az utat a hegyre,ahol az áldozatot be kell mutatnia. Az alsó szin-részen ismét Ábrahám jelenik meg, imádkozik,s abban kéri Istent, adjon bizonyosságot neki, mivel tehetné őt /Istent/ legboldogabbá. Az Angyal megérkezik, s elmondja az Isten parancsát.A Vizió Földjére kell neki menni,s ott feláldoznia fiát. Ezt Ábrahám azonnal kész teljesíteni. Izsák a sátorban imádkozik, kijön, s atyja mondja neki, áldozatot kell bemutatnia,s ezért azonnal el kell indulniuk. Rőzsenyalábot helyez Izsák hátára. A szín jobb oldalára mennek, oda,ahol az oltár áll. Izsák keresi az áldozati állatot, mire atyja közli vele,hogy őt kell feláldoznia. Izsák - ekkor még nem tudva,hogy ez Isten

---

[1] Medieval Mysteries, Moralities and Interludes; Barron's Educational Series, Inc. NewYork 1962. Edited by Vincent F. Hopper and Gerald B.Lahey. A lapszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

[2] A mü tartalmát azért közlöm mert ez is kevéssé ismert.

parancsa - könyörög,s mondja,ha anyja itt lenne,ő is könyörögne életéért. De miután atyjától megtudja,hogy Isten parancsa ez, kész annak azonnal engedelmeskedni. Más gyermekei is vannak atyjának - mondja - azokat is szeretheti helyette.Kéri, hogy anyjának ne mondja el Ábrahám a történteket, mondja neki azt, hogy fia távoli országba vándorolt. Ábrahám megáldja fiát,az kéri: kösse be a szemét, ne lássa a kardot,és sürgeti,tegye meg gyorsan. Ezután több motivum szerepel az áldozat előtt: Ábrahám kéri, csókolja meg mégegyszer, Izsák ismét sürgeti, összekötözi Izsák kezét,hogy ne akadályozza majd, miközben Izsák azt mondja, fáj,hogy meg kell halnia,de mégsem akarja Istent elszomorítani,és ismét kéri: ne mondja el anyjának. Ábrahámot szomorúvá teszik Izsák szavai. Izsák azért szomorú,mert szomorúságot okozott atyjának. Ezután Ábrahám Izsákot felhelyezi az oltárra, beköti kendővel a fejét, Izsák azt kéri,fordítsa fejét a föld felé. Ábrahám felemeli a kardot, ismét mondja: mennyire szomorú,de Isten így akarja. Ekkor lép elő az Angyal, kiveszi a kardot Ábrahám kezéből.Közli,hogy Isten most már megismerte Ábrahámot,s Izsák helyett egy kost küldött az áldozatra. Ábrahám hálát mond Istennek,s kéri Izsákot,keljen fel.Izsák azonban nem látta,s nem is hallotta az Angyalt, ismét sürgeti apját,tegye meg már az áldozatot. Ábrahám leveszi fia fejéről a kendőt,elmondja: itt járt az Angyal,s közli annak szavait is. Izsák azonban nem hiszi,s noha mondja: örülne,ha így lenne,vajon nem sértik-e meg Istent,ha így cselekszenek? A kos azonban a bizonyíték. Izsák örömmel megy érte,azután felélesztí a tüzet. Ábrahám imádkozik. Felettük megjelenik az Isten,s elmondja a bibliai szöveget /Megsokasítom a te magodat stb./ Izsák bevallja,mennyire félt,s közli, ide,erre a helyre soha nem jön többé, csak legfeljebb akaratán kívül. Örvendezik,hogy hazamehet, még soha nem volt ilyen jó anyjával beszélgetni,mint amilyen most lesz. A mű végén egy Doktor jön be[1],s közli a nézőkkel a tanulságot: Isten akarata a

[1] "He is an austere scholar, dressed is clerics robes" i.m.88.old

legnagyobb érték,s hogy az ember engedelmessége a lehető legnagyobb viselkedés,s hogy - reméli - a nézők nem lázonganak Isten ellen sem jó, sem rossz sorsukban A végén "he raises his hand in blessing and so concludes the play".[1]

A mü igen gazdag részlet-szépségekben és igazi dramatikus erőben. Az első pillanatra Jób könyvéhez hasonlóan Ábrahám megpróbáltatásának látszik,de valójában különbözik attól. Noha mindenképpen Ábrahám a főszereplő,a részletekben mégis Izsák kerül előtérbe. Ha hasonló müvek ismeretében közeledünk a műhöz, úgy tünik, Ábrahám az Isten engedelmes és hü szolgájának a tipusa,Izsák pedig az áldozaté,aki azt kész tudatosan és akarat-teljesen is elfogadni. Ebben az esetben az egyes jellemek megformálása már eleve adott,s nagyon kevés lehetőség van arra, hogy azokat a szerző lényegében módosítsa. Mégis, noha mindkét szereplő jelleme megmarad az efajta szemszög-kivánta alapmagatartásban, a Brome-verzió szerzője a jellemek egyénítéséből bontja ki a mü feszültségét, legalábbis egyrészt. A történet az adott korban mindenki előtt ismeretes volt. Isten parancsait,s annak végső kimenetelét illetően a néző mindent tudott /éppúgy,mint az Isten/, Ábrahám ennél kevesebbet,s Izsák a legkevesebbet. Ilyen történetek esetében mindig a részletek kidolgozására figyelünk. S ebben dolgozta ki a szerző a feszültséget. A mi indításakor pl. mindenki tudja, milyen történetet,milyen eseményeket fog látni,s mikor Ábrahám imájában, azonnal a mü elején ilyen szavakat hall: "In my age tho hast granted me this,/ That this young child with me shall live,/ I love nothing else so much, indeed,/ Except thine own self, dear Father of bliss,/ As Isaac here, my own sweet son"[2] - a néző

[1] i.m.89.old.

[2] i.m.72.old.

már nagyon jól tudja,hogy éppen Izsák feláldozását fogja neki Isten megparancsolni. De hogy a szöveg,a jelenet s ennélfogva a néző is érzelmileg még jobban "megterhelődjék", pár pillanattal később a következőket kéri Ábrahám az Istentől:"And therefore,Father of heaven, I thee pray / For his health and also for his grace,/ Now, Lord, keep him both night and day,/ That never distress nor no fear / Come to my child in no place".[1] Azért terhelődik érzelmiekkel a jelenet,mert a néző már itt nagyon jól tudja, hogy épp az,akitől legszeretettebb fia számára kér egészséget,s akit arra kér, hogy mentse meg legédesebb gyermekét a nyomortól és a félelemtől, épp az, az Isten fogja parancsolni annak feláldozását. Ezáltal hiába tudja a néző értelmével a történet folytatását, érzelmeiben mégis megrendül, mégis hat rá ez a pillanat, amikor az Isten szavaiból értesül az egyként már tudott, a bibliából ismert parancsról. Még e parancs előtt Izsák első szavai is ehhez a feszültségteremtéshez járulnak hozzá. Izsák első szavai ezek: "Abraham, my own father so mild,/ To follow thee I am full ready/ - Both early and late"[2] Ezekkel a szavakkal a jelenetre már az is ráépül, hogy Izsák hűséges apjához,ő annak éppoly engedelmes szolgája,mint az az Istennek,de feszülten várja Izsák reakcióit, amikor apja majd épp azt közli vele,hogy életét kell feláldoznia. Az érzelmi feszültség, az érzelmi ellentéteken felépülő feszültség a figyelmet így Izsákra irányítja, hiszen ő az, akinek az életét kell odaadnia. Ugyanígy érzelmi ellentétekre épül az Ábrahám körül,vele kapcsolatban kialakuló feszültség is. Közvetlenül a mű elején megtudjuk,hogy Ábrahám kész Isten parancsait azonnal teljesíteni.Azt is tudjuk,

---

[1] i.m. 72.old.

[2] i.m. 73.old.

hogy ez a parancs az ő érzelmeit a legkényesebb ponton fogja megérinteni. S noha nincs kétségünk a történet ismeretében arról,mit fog tenni, arra figyelünk,azt várjuk: hogyan reagál ő a parancsra. Amikor annak teljesítésére kerül a sor,nagyon sok /szó szerint/ "félre" szöveget mond /Izsák nem hallja ezeket/, amelyekből habozását tudjuk meg. Nem azért történik ez,mintha nem akarná Isten parancsát teljesíteni,hanem,mert nagyon szereti fiát. Ugyanakkor Izsák, hogy a halálfélelemtől meneküljön,egyre csak sürgeti apját. Az áldozatot mindenképpen végrehajtani akaró,de azt mégis nagyon nehezen megtevő Ábrahám habozása s az áldozaton a vele járó félelmek és szenvedések miatt gyorsan túlesni akaró Izsák magatartása kétszeresen is kettős jellegü,s ebből igen artisztikus feszültség származik. Ábrahám egyénisége több lesz ezáltal,mint tipusa Isten engedelmes szolgájának. Az Angyalnak kétszer is gyorsan és azonnal és minden meggondolás nélkül igent mond, amikor az Isten parancsát emlegeti,de a tett előtt "félre" szövegben megvallja: "Ah Lord, my heart resisteth thee again,/ I may not find in my heart to smite." Ugyanilyen kidolgozott Izsák jelleme, s feszültséget hordoznak és sugároznak azok a pontok,amelyeken keresztül megrajzolódik az, ahogy Izsák csodálkozásból először a sejtelembe, azután a gyanuba, végül sorsának biztos megismerésébe megy át. Ebben a részben Ábrahám nem bőbeszédü,s mikor közli Izsákkal sorsát, nem rejtélyes szavakban,célzásokban teszi,hanem egy mondatban közli a valóságot: "Ah Isaac, Isaac, I must kill thee." Ettől kezdve,noha az első pillanatban megijed, Izsák azonnal elfogadja, akarattelien elfogadja "szerepét",s éppen ő lesz apjának sok mindenre gondoló vígasztalója. S épp ez az akarattal

teljes elfogadás és mindenre kiterjedő vígasztalás lesz Ábrahám habozásának újabb forrása. Abban a korban a nézőközönség számára semmiképpen nem volt komikus hatása annak,hogy az áldozatra szánt Izsák ettől kezdve amiatt szenved,hogy az apja szenved az ő /Izsák/ szenvedései miatt. /A mü feszültségének másik forrását később nézzük meg./ Ábrahám és Izsák történetének ilyen részletezése nemcsak a feszültség megteremtését célozza. Mind a pátriárka,mind a fia, eme részletek következtében mint egy korabeli atya és fia is megjelennek a néző előtt. Ábrahám szülői szeretete, Izsák gyermeki szeretete, Ábrahám aggódása,valamint hogy Isten áldását kéri fiára, annak egészséget kíván stb.,az adott nézők előtt saját korukból ismerős volt. Abban a korban is ilyenek az apák érzelmei, a fiuk félelme az esetleges haláltól stb. Nem a két bibliai személy története ismerős a saját mindennapjából,de azok jellemét,egymáshoz való viszonya. A történet természetesen megmarad a néző számára bibliai történetnek,azt az "időtlen és ideális történetet" /erről később/ azonban a szereplők egymáshoz való érzelmei a mindennapokhoz kötik. Igy annak elvi tanulságait /Isten parancsai feltétlen engedelmes végrehajtásának pozitív volta/ a mindennapokban is érvényesnek mutatja be. Nagyon érdekes, hogy egyikük számára sem jelent semmi boldogságot,semmi vígaszr a túlvilágon való találkozásuk és egyesülésük majdan bekövetkezése. Sőt,ez fel sem merül. Izsák épp azzal vígasztalja apját: "For, me I once dead, and from you gone, / I shall be soon out of your mind." A misztériumnak ez a vonása is a mindenapiassághoz köti a történetet.

A mü az eseményeket lényegében az Ószövetségben leírt szellemükben prezentálja,de attól mégis sokban különbözik. Nemcsak a szereplők módosításában. A müben Ábrahámnak nin-

csenek szolgái /ahogy a Bibliában/,de ugyanakkor Istén nem közvetlenül,hanem az Angyal útján beszél mindkét alkalommal Ábrahámhoz. A mű jelentősen megnöveli Izsák szerepét,aki az Ószövetségben csak akkor szólal meg először,amikor már az áldozat színhelyén, nem látja a feláldozandó bárányt. Az ószövetségi történet sokkal "kegyetlenebb", hisz teljesen elhagyja épp azokat a pszichológiai tényezőket,amelyeket a mű oly részletesen tár elénk. Az Ószövetség csak azokat a tényeket,a történetnek csak azokat a részeit említi,minden részletezés, szinezés /sőt:jelzők/ nélkül,amelyek az Ábrahám megpróbáltatása történetének bemutatásához szükségesek. A bibliai történet azzal kezdődik,hogy "És lőn ezeknek utána, az Isten megkísérté Ábrahámot, és monda néki: Ábrahám! S az felele: Imhol vagyok."[1] A bibliai történetnek nincs szüksége a dramatikus előkészítésre, minthogy később sem törekszik az íly előadásra. Másrészt megfigyelhetjük, hogy az Isten úgy szólal meg, hogy nem tudjuk, hol,honnan,mikor beszél. Nem tudjuk,megjelent-e Ábrahámnak, vagy ő csak a hangot hallja stb. Azt sem tudjuk,hogy Ábrahám épp hol tartózkodik. Az Isten "enters the scene from some unknown height or depth."[2] Az Isten ilyetén megszólalása,és helyhez,időhöz, sőt alakhoz sem kötött volta E.Auerbach szerint megfelel a sajátságos zsidó isten-koncepciónak.Even their earlier God of the desert was not fixed in form, his lack of local habitation, his singleness, was in the end not only maintained but developed even further in competition with the

---

1 Szent Biblia, magyar nyelvre fordította Károli Gáspár /Brit és Külföldi Biblia-Társulat, Budapest 1912. Mózes I.könyve 22/1, 22.old./

2 Erich Auerbach: Mimesis,Doubleday Anchor Books,NewYork 1957. 6.old. First published Bern 1946.Angolul először 1953-ban jelent meg.Fordította Willard Trask./

comparatively far more manifest gods of the surrounding Near Eastern world."[1] Egészen mást mutat ezzel szemben a misztérium-dráma. A két szintü szinpadnak a felső részén jelenik meg szakállasan, fehér főpapi ornátusban,s aranyos szegélyü stóláját napsugarakat utánzó drágakő tartja elől össze. Nemcsak külső megjelenését kapjuk úgy,mint egy katolikus főpapét, illetve nemcsak külső megjelenése mutatja /Szentháromságot jelző korona/ azt az istenképet,amit a katolicizmus kialakított. Az Angyalnak megmondja azt is nyomban, amit a bibliai történetben nem, hogy ezt az áldozatot meg kell tenni "If any of my friendship he will feel" [2].Igy a néző előtt még jobban hangsúlyozódik a történet parabola jellege, ami különbözővé teszi a történet bibliai szellemétől. Isten a misztérium-drámában azt is megmondja, ha közvetetten is, hogy ő biztos Ábrahám iránta való engedelmességében. "I shall essay now his good will / Whether he loveth better his child or me/ All men shall take example by him/ My commandments how they shall keep./"[3] Mindez nem csökkenti a mü előbb elemzett feszültségét,de a keresztény világnézet egyik alapjellemvonását, a didaktikus hajlamot húzza alá. Isten mégegyszer megjelenik, akkor,amikor Ábrahám már feláldozta az állatot./De pl. nem látjuk,s nem halljuk,mikor utasítja az Angyalt, hogy Izsák feláldozásának döntő percében avatkozzék be./

A mü két főszereplőjének viszonylatait csak egyetlen egy személyhez mutatja be a misztérium./Egymáshoz való viszonylataikon túl./ Ábrahám jelleme csak fia szeretetében és Isten iránti feltétlen odaadásban realizálódik,másfajta tulajdonságairól nem szerzünk tudomást.A müben nem az áldo-

---

1 i.m.6.old.
2 i.m.73.old.
3 i.m.73.old.

zati cselekvésformára /a ritusra/ kerül a hangsúly,hanem az Istenhez való "pszichikai" viszonyra. A mü úgy is tud ebben a vonatkozásban ellentéteket felállítani, hogy egyetlen egyszer sem vetődik fel sem Ábrahám,sem Izsák részéről az Istennel szemben való engedetlenség. Az sem merül fel, mi lenne az ő büntetése, ha nem teljesítené a parancsot. A mü minden egyes szereplőjét,még a Doktort is, aki ugyan csak a tanulságot jön levonni, az Isten parancsaihoz való feltétlen engedelmesség jellemez, hat át. A münek egyetlen olyan mondata sincs,amelyikben ne az Istenhez való, hozzá fűződő viszony lenne teljesen belefoglalva. Ábrahám és Izsák egymás iránti szeretetét teljesen körülfogja, az teljesen belemerül mindkettejük Isten iránti szeretetébe. Az Istenhez fűződő eme viszonyt - ahogy mondottuk - a mü teljesen pozitívnak tartja.

Ez a misztérium-dráma részlet voltaképp ismét egy helyzetet mutat be. Noha a benne foglalt cselekménynek "objektíve" is szüksége van időre,az nem játszik lényeges szerepet. Sem Ábrahám, sem Izsák nem változik meg. Történetükbe nem játszik bele egyetlen előző helyzet, egyetlen ezután következő helyzet sem. Ábrahám mit se tud Isten szándékáról és ígéretéről,amelyek akkor következnek majd be, ha engedelmeskedik. Tehát nem a várható jutalom ellenében teszi,amit tesz. Előttünk egy kizárólag önmaga tér- és időhatárain belül megmaradó történet játszódik le, amelyben az Istenhez való viszonyulások ábrázolódnak.

x

A chesteri ciklus harmadik "látványossága" volt Noé története s az özönvíz. Vajon ezt - a szinpadon nagyon nehezen előadható témát - hogyan dolgozták fel s jelenítették meg?

Egy idő után a ciklusok részei mindegyikének a térség, vagy a mező különböző részein külön-külön szinpadot építettek,illetve egy "stráfkocsi"szerü járműre építették fel azokat. Ha így, akkor az illető rész előadása előtt azt odavontatták,s annak végeztével ismét elhúzták. "A Noé özönvize" cimet viselő látványosság szinpadi utasítása is ilyen kerekeken mozgó szinpadot jelöl meg, amelyen valódi bárka áll, amolyan sekély vízeken járó dereglye.A bárka teste szépen kidolgozott,festményekkel borított,amelyek a szövegben előforduló állatokat ábrázolták. Amikor a lovakvontatta szinhely megérkezett,lépcsőt /"stéget"/ bocsátottak le belőle, s a bárka körül üres teret alakítottak ki a játék számára. Az előadás kezdetekor ezen a helyen állt Noé és három fia, feleségeikkel. A szöveg Isten beszédével kezdődik. Az eredeti szinpadi utasítás szerint:"És először valami magas helyen, vagy ha lehetséges felhőkben,/ háztetőre helyezett 'szimulált'felhőkben/ Isten beszél Noéhoz,aki családjával a bárkán kívül áll."[1]

A mü tartalma a következő:[2] Isten elmondja: látja,hogy a világ bünös lett, ezért az embert,s az állatokat el fogja pusztítani. Noé,aki az egyetlen büntelen ember, építsen alkalmas bárkát,mert vízzel fogja a világot elpusztítani, kivéve őt, feleségét, fiait s azok feleségeit. Noé megköszöni Isten kegyességét,s családjához fordul,jöjjenek, segítsenek megépíteni a hajót,amit Isten parancsolt./Az okot a szövegben nem mondja,s abból nem derül ki az sem,hogy Isten Noéhoz intézett szavait azok hallották-e vagy sem./ Felhívására sorban válaszolnak fiai,születési sorrendben, először Sém, majd Khám s végül Jáfet,utánuk Noé felesége,majd fiaik feleségei,ugyancsak férjük születési sorrendjében.Mindegyik különböző eszközöket említ,amit hoz, amivel hozzájárul a bárka építéséhez. A legfiatalabb fiú, Jáfet felesége

---

[1] i.m.94.old.

[2] Ennek a münek a tartalmát is azért közöljük,mert kevésbé ismert.

fog főzni nekik. E szövegek elhangzása után imitálják a bárka készítését. Egy idő múlva Noé szavakkal jelzi pl.: "These boardy I join here together"... "Of this tree will I make the mast" stb.[1] Mozdulataikkal újra jelzik a hajóépítést,s ennek végeztével "motioning her to ascend the gangplank"[2]. Következik az első komikus jelenet: Noé felesége nem akar sietni a munkával Noé ráparancsol,mire az asszony így válaszol: "By Christ, not ere I see must need,/ Though thou stand all the day and stare."[3] Noé a hallgatósághoz fordulva beszél,felesége természetét jellemezve. Isten szólal meg a"felhőkből", s utasítja Noét, vigye házanépét a bárkába,s vigye be az állatokat is. Hét napja van erre,mert akkor megkezdődik az esőzés. Noé válaszában jelzi, kész teljesíteni Isten parancsát, s felhívja családját: szálljanak be,s hozzák az állatokat is.Ezután mindenki beszáll,kivéve Noé feleségét. A sorban belépő megszólalók elmondják, hogy itt vannak az állatok is,s azokat említik, amelyek a bárkára festve láthatók. A megszólalások sorrendje ugyanaz, mint előbb: Sém, Khám, Jáfet,Noé felesége, Sém felesége,Khám felesége,Jáfet felesége. Noé felesége a bárkán kívül állva beszél. Ekkor Noé észreveszi,hogy felesége nincs a bárkán,lejön a "stégen",látja,hogy felesége a hallgatóság közt lévő asszonyokkal társalog. A második komikus jelenet következik. Noé ráripakodik,hogy jöjjön be.Az asszony "megvetően" válaszolja,menjen csak be ő,húzzák fel a vitorlákat,menjenek,de ő bizony nem megy el ebből a városból /ahol az előadás van/,hacsak az ő komaasszonyai is nem mennek. Azok bizony nem fognak megfulladni,ő Szent Jánosra mondja,s Krisztusra esküszik, hogy az asszonyok nagyon szeretik őt. Ha nem engedi Noé őket is bárkába, elmehet,kereshet új feleséget magának.Noé Sém-et küldi,hívja be anyját.Az asszony Sémnek is ugyanezt válaszolja.Sém kérdi apját,megfogják-e anyjukat,s úgy húzzák-e be a bárkába? Az asszony egyik beszélgető társnője beleszól.közli,hogy fél,mert jön az áradat,s hogy a bucsúzóra igyanak egyet, ahogy ezt

---

1 i.m.97.old.
2 i.m.97.old.
3 i.m.98.old.

gyakran megtették. Az illető pletykás nőszemély egy korsót hord körbe. Most Jáfet könyörög anyjának,hogy jöjjön a bárkába. Az asszony ismét megköti magát,csak akkor megy,ha a komaasszonyai is bemehetnek. Erre a három fiú megragadja és becipeli anyját. A bárkán az asszony Noénak fürgén ad egy pofont azért,amit mondott Noé csendre inti,majd szavai jelzik a bárka elindulását: "Ah, children,methinks my boat removes" és az özönvíz kezdetét "Over the land the water spreads"[1] Ezután lemennek a bárka fedélzetéről annak belsejébe. Noé egy ablakon kihajolva beszél. Hálát mond Istennek, mert "Now all this world is on flood / As I see well in sight"[2] Ezután az ablak is becsukódik. Kis ideig csönd van. Más ciklusok Noé-darabjai erre az időre egy éneket, zsoltárt írnak elő, melyet a bentlévők énekelnek.Ezek végeztével Noé újra kinyitja az ablakot s közli "Now forty days are fully gone"[3] Kiereszt egy hollót,s kezébe vesz egy galambot. A Bibliából ismert szöveget mondja, majd elereszti a galambot is. Az utasítás szerint a bárkán van egy másik galamb is,amelyet az árbocról Noé zsineg segítségével le tud húzni.Ennek szájában van a virágos ág. Ezután Noé hálát mond az Istennek, aki ismét a "felhőkből" szólal meg,utasítván Noét: hozza már ki a bárkából családját. Kijönnek s áldozatot mutatnak be. Végül az Isten hosszú beszédben elmondja mindazt,amit a bibliai történet az özönvíz után előad,s az ő ezen szavaival "My blessing now I give thee here,/ To thee, Noah, my servant dear, / For vegeance shall no more appear./ And now, farewell, my dearling dear"[4]- befejezi az előadást.

A mű itt is a bibliai történet szellemében állítja elénk Noé és az özönvíz történetét. Noha maga a történet a Bibliában ugyancsak "ridegebb", sőt "balladaibb", mégsem változtat az oldottabb, sőt humorosabb előadásmód sem ezen. A Bibliában Noén kívül a szereplők némák,csak

1 i.m. 103.old.
2 i.m. 103.old.
3 i.m. 103.old.
4 i.m. 107.old.

említés történik róluk. Az Isten, megszólalásakor ugyanazokat a jellegzetességeket viseli magán,mint Ábrahám történetében. Nem úgy a misztérium-drámában,ahol a szomszédos ház tetejére rajzolt, kasírozott felhőkből, ismét főpapi ornátusban szólal meg.

Ez a mü sem - ahogy a bibliai történet sem - a bünös világgal, annak bemutetásával foglalkozik, hanem azt az embert állítja elénk, aki a bünös és önfejü emberiség folytatását a maga igazságosságával és erényességével biztosítani fogja. Noé jóságát, igazságosságát, büntelenségét nem látjuk, csak a megmenekülés történetét. Ezen tulajdonságai már beleértettek, bizonyítás nélkül benne foglaltatnak az ő jellemébe és történetébe, hiszen nem is hallunk, nem is értesülünk olyan tényről, amelyet még a mü megkezdése előtt tett volna Noé. Jutalmazását sem látjuk, ezt a mü már nem mutatja. Noé sem a várható jutalom fejében engedelmeskedik az Urnak, noha az ő engedelmessége természetesen más tartalmú,mint Ábrahámé. De a bárka-épitésben nem az ő félelme a döntő faktor, ezt nemcsak nála, családja egyik tagjánál sem tapasztaljuk. A bárka épitését Isten parancsolta,s ezért hajtják azt végre. Amiben ismét észre kell vennünk azt a bizalmat, amit az igazságos és pozitív hősök, a katolikus világszemléletnek megfelelően a róluk gondoskodó Isten iránt éreznek.

Az asszonyban, in Uxor eius, nem nehéz meglátnunk a házsártos feleségi régi komikus tradiciójának jelentkezését. Az ő alakján keresztül már a dráma nélküli évszázadok idején is virágzó népi játékok, népi hagyományok alakjainak a misztérium-drámába való beépülését vehetjük észre. Noé feleségének alakja a napi életet képviseli a müben,azt a jel-

lemet,s annak olyan megnyilvánulásait,melyeket a néző a maga környezetéből ismert. Ez a korból való ismerősség, mindennapiasság nagyon érdekesen kapcsolódik és találkozik a nagyonis elvont formában megírt és megjelenített részletekkel. Ez jelentkezik először Noé fiainak és azok feleségeinek meghatározott,állandó sorrendben való megszólalásaiban. Ők nem jellemük, nem temperamentumuk által meghatározott helyen és időben szólalnak meg, szólnak bele a történet menetébe, hanem előre meglévő séma szerint. Itt tehát nem az ő jellemük az érdekes, nem az ábrázolt, hanem egy probléma vagy történet, amelyet azonban csak bizonyos megjelenítőkön keresztül lehet bemutatni. Nem a megjelenítők a fontosak elsősorban, hanem amit megjelenítenek. Ez a jeleneteket eltávolítja a mindennapiasságtól,s egy magasabb szintre emeli.Méginkább ez történik a bárka építésekor. A bárkát a közönség elejétől fogva ott látja, mégis felépítik azt. Nem valódi, hanem jelzett cselekvésekkel,s beszéd általi jelzésekkel. Az idő is így múlik, az özönvizet is így jeleníti meg Noé. Az állatok bárkába vitele is jelzéses módszerrel történik: azok lefestve már elejétől fogva ott láthatók,de a különböző szereplők bárkába vonulásukkor felsorolják a különböző állatokat, állatfajokat, mintha azok valóban mind ott lennének,s most mennének a bárkába. A mindennapiasság és elvontság eme találkozása a történet két aspektusát jeleníti meg: az igazságos és büntelen ember megjutalmazását /mert az,hogy megmenekül a vízözöntől -jutalom/ a világ adott mindennapiasságában és a "szent, időtlen" világban.A történet maga megmarad bibliai történetnek, éppúgy,mint Ábrahámé. A bibliai Noét a müben a "mindennapi" feleség köti a jelenkori világhoz és annak napi eseményeihez. Házsártos, a szomszédasszonyokkal fecsegő,

férjét megpofozó asszony ő, aki az italt sem veti meg.Még azzal is jelzi az "maiságot" /de ezt Noé is megteszi/,hogy olyan személyeket említ, olyanokra esküszik, akik a történet "eredeti időpontjában" nem is léteztek: Krisztusra, Szent Jánosra; sőt a bárkában lévők az özönvíz idejének jelzése alatt zsoltárokat énekelnek. Noé feleségének van egy másik jellemzője is.Férje pontosan tudja, előre látja /az Ur szavai nyomán/ a leendő katasztrófát, ő azonban nem hisz benne. Nem tagadja meg a segítséget a bárka építésében /hisz Isten parancsolta/,de késleltteti, nem hiszi, hogy azt olyan gyorsan,sürgősen fel kell építeni. Az asszony alakjának ez a jellemzője kissé "eltakart" a jelenet humorossága miatt,de mégis határozottan benne van. Igy azt is jelenti,hogy Isten parancsainak a végrehajtását a mindennapiasság akadályozza, a vertikalitás érvényre jutását a horizontalitás nem engedi. /Erről a problémáról később részletesen szólunk./

x

Nagyon jelentős helyet foglalnak el a középkori drámai műfajokban a moralitások. Viszonylag későn alakultak ki. Az egyik fennmaradt legrégibb angol moralitás az "Állhatatosság Vára". A mű több mint 3500 sorból áll,tehát hosszabb, mint a legtöbb Erzsébet-kori dráma. A mű a 15.szd.második negyedében leírt szövegben maradt fenn,de eredetileg valószinü, hogy a század első negyedében keletkezett.

A moralitásokat már nem céhek adták elő, hanem hivatásos vándor-társulatok. Városról,városra jártak, felépítették a színházat, nagyjából úgy, ahogy a mai cirkuszosok /csak más beosztású térrel/, s pénzért játszottak. A moralitások témájukban is sokkal szabadabbak voltak ennek kö-

vetkeztében,s erkölcsi témákat dolgoztak fel. Ekkor a dráma már kikerült az egyház közvetlen ellenőrzése alól.

A "The Castle of Perseverance" tartalma a következő[1]:

Az előadás előtt egy héttel két zászlóvivő,heroldnak öltözve prológust mond el, ismertetvén nagy vonalakban miről lesz szó az előadásban,s arra meghívja az adott város lakóit. A darab előadása kidolgozott szinpadot igényelt, Richard Southern "The Medieval Theatre in Round"[2] cimü müvében rekonstruálta a szinpadot. Ezt a nézőtérrel együtt egy kör alakban megásott vár-árkon belül építették fel. A vár-árok mellett a nyugati oldalon volt az első szinpad, a Világ és kísérőinek szinpada, Északon az Ördög és kísérőié, Észak-Keleten a Kapzsiságé, Keleten az Isten és kíséretének szinpada. Mind az öt szinpadtól egy kis folyosószerü út vezetett a kör középpontjában cölöpökön elhelyezett deszkalapra épitett szinpadhoz,ahol a Vár állott. A nézők a folyosók között, nagyjából háromszög alakú /egyik oldal a várárok köríve/ térségen ültek vagy álltak. Az öt szinpad mindegyikét az előadás előtt elfüggönyözték.

A nyugati szinpadon a Világ kezd /kísérői: a Vágy és Ostobaság, kincstárnoka a Kapzsiság, küldönce a Rágalmazó és a Rosszindulatú Fiú. A Világ felhívja az embereket, lakjanak az ő zászlója alatt, hisz őt mindenhol ismerik,s ő öltözteti fel az embereket. Azután az északi szinpad függönye emelkedik fel, az Ördög /kísérői: a Kevélység, Irigység és Harag/ hasonlóan hosszú beszédben közli, hogy harcolni fog kísérőivel együtt az Emberiség ellen. A déli szinpadon a Hús /kísérői: a Torkosság, Tunyaság és Bujaság/ ugyancsak nagyon hosszú szónoklatban nyilvánítja ki magát az Emberiség Húsának, Természetének, majd azt mondja,hogy a Világ, az Ördög és ő a három király, éjjel-nappal szorgoskodnak, hogy az Emberiséget elrontsák. Akkor a Vár alól felemelkedik e három hatalmas alak ellentéteképp a kicsinyek és véznának bemutatott Emberiség. Jobbról mögötte a Jó Angyal, balról

---

[1] A moralitás tartalmát itt közöljük,mivel kevésbé ismert.

[2] Faber and Faner, London 1957.

a Rossz Angyal. Az Emberiség beszéde alatt mind a hárman körüljárják a Várat. Az Emberiség közli, hogy ma született,s még mezítelen. Elmondja a két angyal feladatát is. Krisztust kérdi, hová menjen, mit csináljon? A Jó Angyal utolsó napjára emlékezteti, amikor majd a föld alá kerül. A Rossz Angyal biztatja, lelkével törődhet később is,s az Emberiséget elvezeti a Jótól,aki a Vár alatti helyre tér vissza.

A Rossz Angyal az Emberiséget a Világhoz vezeti, aki előreküldi a Vágyat és az Ostobaságot, hogy hirdessék a Világ szolgálatának előnyeit. Ők a nézőkhöz szólnak. Majd találkoznak a Rossz Angyallal,aki közli,hogy a Világnak nagy ajándékot hozott. Az Ostobaság ígéri az Emberiségnek: gazdagon felöltöztetik s mindig gazdag lesz. Az Emberiség örül,s a Világhoz mennek.A Világ az Emberiségnek gazdagságot,hírnevet kínál,csak Isten szolgálatáról mondjon le. Az Emberiség megigéri: nem fog törődni a lelkével,mit számít az ítélet napja,ha gazdag lesz. Fellép a Világ szinpadára. A Vágy felöltözteti, az Ostobaság szolgálja. A Rágalmazó lép a színre,elmondja milyen a természete,s közli,hogy az Emberiséget megtanítja két halálos bünre,s reméli,hogy az nem kapja meg az ég áldását. A dandy-nek felöltöztetett Emberiséget a Vágy és az Ostobaság bemutatja.Az Emberiség ettől kezdve öregszik. A Világgal kölcsönösen örülnek egymásnak,majd a Világ utasítja a Kapzsiságot és a Rágalmazót, hogy legyenek az Emberiség szolgálatára.

A Rágalmazó elvezeti a Kapzsiság szinpadához.Az út alatt a Jó Angyal siránkozik, a Rossz Angyal örvénd. A Kapzsiság felülteti az Emberiséget a saját trónusára,s oktatja,hogy legyen szentségeket áruló /simoniákus/,zsaroló, használjon hamis mértékegységeket,ne segítse az embereket, ne hallgassa meg a koldusokat stb. Az Emberiség a tanítást örömmel fogadja. A Kapzsiság maga köré gyüjti a többi hat bünt a többi szinpadról is.Az Ördög figyelmezteti a Kevélységet,a Haragot és az Irigységet, tegyenek meg mindent,hogy az Emberiséget a pokolra juttassák. A Hús figyelmezteti a Tunyaságot, a Bujaságot,hogy az Emberiséget tartsák távol az ég áldásaitól. A főbünök felsorakoznak a Kapzsiság előtt. A Kevélység közli, hogy hívására megjelentek. Segíteni-

ük kell - mondja az - az Emberiség megrontásában,mert az mind a hét főbünre nagyon hajlamos.

Az Emberiséget most a Kevélység, majd a Harag oktatja /saját büneikre/,majd az Irigység teszi ezt,mire az Emberiség főtanácsadójául őt választja. A Torkosság is oktatja, az Emberiség üdvözli őt. A jóltáplált embert a Bujaság viszi ágyba - mondja a Bujaság,s biztatja saját bünére. A Tunyaság következik,ő oktatja,az Emberiség végül közli,hogy nincs ember eme hét főbün valamelyike nélkül.

A benső körben megjelenik a Jó Angyal,s keservesen sír. A Bünbánat és a Gyónás jön hozzá /papi ruhában/ s érdeklődnek szomorúsága oka iránt. Az Emberiség bünbevitele miatt sír,s kéri a Gyónást segítsen,mire az megígéri. A Kapzsiság szinpadához mennek,s figyelik, az Emberiség hogyan van körülvéve a hét főbüntől.A Gyónás megszólítja az Emberiséget,biztatja: csatlakozzon Istenhez,beszéljen vele,a Gyónással. A Tunyaság azt mondta - válaszolja az Emberiség -,hogy a Gyónás virágvasárnap szokott jönni az ember házához,most tehát még korán jött. A Gyónás azonban sürgeti,s az Emberiség végül elfogadja tanácsát.

Leszáll a szinpadról,meggyón és feloldoztatik.A Gyónás elvezeti olyan helyre - mondja - ahol megmenekül a bünöktől,s ez az Állhatatosság Vára. A Rossz Angyal azonban figyelmezteti,hogy ő még csak negyven éves, túl fiatal ahhoz, hogy megváltozzon. A Jó Angyal bátorítja, hogy folytassa útját a Várig, ahol a hét erkölcsi erény,a Szelídség, Türelem, Jótékonyság,Önmegtartóztatás, Szüzesség, Szorgalom és Nagylelkűség ad majd neki jótanácsokat. Ezek méltóságteljes hölgyek, akik üdvözlik az Emberiséget. Az fogadja tanácsukat,s megígéri, hogy ragaszkodik hozzájuk. Végül a Szelídség behívja, az Emberiség pedig belép a Várba. A hét erény védelmezően köréje áll. A Rossz Angyal hirtelen megjelenik,s fogadkozik,hogy az Emberiséget a hét főbünnel és a három királlyal /Világ,Hús,Ördög/ kiragadja a Várból. Hívja a Rágalmazót,menjen, hívja a Világot,az Ördögöt és a Hust harcba az Emberiség ellen.Mind a kettő elmennek az Ördög szinpadához.

Belial /az Ördög/ felszólítja a Rágalmazót,mondja el az igazságot. Ő közli,hogy az Emberiség a Várba ment. Belial szidja kísérőit,hogy ezt engedték, korbácsot ragad s addig üti őket,míg össze nem esnek. Azután a Hús szidja saját kísérőit,s veri őket. A Rágalmazó mindezt nagy elégtétellel nézi,azután a Világ szinpadához megy, őt is informálja a történtekről,s azt javasolja, a Világ büntesse meg a Kapzsiságot. A Világ szidja a Kapzsiságot,hogy engedte az Emberiséget a Várba menni,majd a Rágalmazóval együtt verik is. Ezután a Világ,a Hús és az Ördög kinyilvánítják,hogy harcot folytatnak a Vár ellen, elragadják onnan az Emberiséget. Belial az Irigységet,a Kevélységet és a Haragot a Várhoz vezeti,akik harcot kezdenek a Szelídséggel,Türelemmel és Jótékonysággal. De Belialt ez az akció nélküli beszéd felbőszíti. Dühösen utasítja őket,korbácsolják a nőket, pusztítsák el lakhelyüket. Megtámadják a Várat parittyákkal, lándzsákkal,íjakkal. Az Erények védekezésül rózsákat dobálnak rájuk /Krisztus passiójának szimbóluma/, s elüzik a támadókat, akik visszamennek saját szinpadjaikra.

Ekkor a Hús vezeti a Torkosságot, Tunyaságot és a Bujaságot támádásba. Eleinte a Torkosság harcol az Önmegtartóztatással, a Bujaság a Szüzességgel,a Tunyaság a Szorgalommal. A bünöket ismét legyőzik.

Most a Kapzsiság próbálja az Emberiséget elragadni.A Várhoz lép,hívja az Emberiséget,hogy beszéljen vele, mint régi barátjával. Az Erények próbálják kiutasítani,de ő azt válaszolja: nem hozzájuk beszél. Az Emberiség azt mondja: ne akarjon már tőle semmit,hiszen öreg. A Kapzsiság felsorolja,mit adhat még neki a Világ. "Marks,pounds, lands and lead ...The worthy World shall give thee wage / Certainly, not a little"[1]. Itt csak ülhetne, imádkozhatna,senki nem keresné fel -mondja.Az Emberiség hallgat szavára, s lejön a Várból. Az Erények marasztalják,de a Rossz Angyal biztatja,hogy azok Erények női locsogásával nem kell törődni. Az Emberiség eltávozik a Kapzsisággal, míg a Jó Angyal siránkozik, s a Világ örvendezik.

---

[1] i.m.178.old.

A Világ beszéde alatt a Kapzsiság elkíséri az Emberiséget egy női szobába /budoárba/,amely a Vár alatt van,s melyben ágy, pohárszék és szekrény található. Biztatja az Emberiséget énekelje szokásos énekét a "mindig többet és többet" szöveget,s ő azt is megadja neki. Kinyitja a szekrényt, kivesz belőle egy marék aranyat,s átadja azzal a figyelmeztetéssel,hogy ne adjon ebből kölcsön se a papoknak, se az egyháznak,se szegényeknek.Az Emberiség az aranyat el akarja ásni,mert csak úgy maradhat meg nála,s nem is kell neki semmire./A szövegből nem lehet megtudni,hogy elásta-e vagy sem./

A szinházon kívül hirtelen megjelenik a Halál,csontváz képében. Lándzsát tart jobb kezében. Azt mondja: itt az idő,amikor az Emberiségért el kell jönnie. Mikor ő megérkezik - mondja - mindenki remeg, de nincs segítség. Uj leckére tanítja az Emberiséget, rozzant alakkal látja el,s nincs orvos, aki segíthetne rajta. Megüti az Emberiséget,mire az földre esik, kétségbeesik s könyörög a Világnak,hogy segítsen,hisz megígérte. A Világ közli,hogy a Halál ellen nincs segítség,s hogy az ő szövetségük /a Világé és az Emberiségé/ hamarosan felbomlik. Az Emberiség szidja a Világot és a Kapzsiságot, mert más ígértek, mást adtak. A Világ felszólítja a Rosszindulatú Fiút, menjen az Emberiség betegágyához, ahol őt az Emberiség kincseinek örökösévé teszi. Az Emberiség tiltakozik,mert a Fiú nem az ő rokona, ezután haldokolni kezd. Példabeszédét mond saját életéről,s meghal, utolsó szavával kegyelmet kérve Istentől.

Az ágy alól az Emberiség lelke fehérbe öltözve jön elő, s a belső körbe lép,ahol a Jó és Rossz Angyallal találkozik. A Lélek kegyelmet remél, szidja a testet,s kérdi a Jó Angyalt: mit tanácsol neki? A Rossz Angyal közli, hogy vele együtt a pokolba jut.A Jó Angyal is azt mondja,hogy az Emberiség a Kapzsiságot szolgálta, ezért a pokolba kell mennie,s most már csak a Kegyelem-ben reménykedhet. A Jó Angyal szomorúan elhagyja a szinházat.

A Lélek bánja, hogy életében elhagyta a Jó Angyalt,s a Kapzsiság szolgálatába állt,s mondja,hogy ő azon a napon halt meg,mikor ez bekövetkezett. A Rossz Angyal a poklot festi le neki,s azt mondja: akkor szerezte meg az Emberi

ség ezt magának, amikor az Erényeket elhagyta. Hátára veszi a Lelket,viszi a pokol felé, ami az Ördög szinpada alatt tátong.

A szinházba bejön Isten Négy Lánya, a Kegyelem /fehér ruhában/, az Igazság /zöldben/, az Igazságosság /vörösben/ és a Béke /feketében/. A Kegyelem beszél, mondja, hogy hallotta ezt a szót "kegyelem",s erre neki meg kellett jelennie. Az Igazság s az Igazságosság azt akarja,hogy az Emberiség bünhődjön tetteiért,de a Béke a Kegyelem mellé áll. A két pár harcának eredményeképp mind a négyen Isten trónusához közelítenek. A Béke közli: Istenhez mennek,hogy Ő ítéljen ebben az ügyben.Közli,hogy az Igazság és Igazságosság elmondják Istennek saját véleményüket,de ő és a Kegyelem könyörög,hogy az Isten az ő ítéletüket érvényesítse. Szétnyílik Isten szinpadának függönye, ott ül Isten főpapi ruhában, aranykoszorúval. Sorban üdvözlik.Az Igazság beszél, az embert még akarja büntetni: "Lord! How should Mankind be saved / Since he died in deadly sin,/ And all they commandments he depraved / And of false Covetousness he would never desist?"[1] A pokolba akarja juttatni.A Kegyelem következik: kéri az Urat,kegyelmezzen az embernek.Ilyeneket mond: "If man's sin had never come about / I,Mercy, should never on earth have had place"...vagy "As you died, Lord, on the cross / Grant me my petition! / Let me, Mercy, be his food / And grant him thy salvation."[2] Az Igazságosság ismét az Emberiség büntetését akarja "If thou Mankind from pain acquit / Thou dost against thine own process."[3] A Béke az Emberiség mellett van,mondván "Thou my sisters, Right and Truth / Of Mankind have no pity,/ Mercy and I full sore us move / To catch him to our cure."[4] Az Isten a Béke és a Kegyelem javára dönt,s felhívja lányait,hozzák elő az Emberiséget. Az Igazság válaszol, hogy teljesítik parancsát.

---

1 i.m. 189.old.
2 i.m. 189.old.
3 i.m. 191.old.
4 i.m. 191.old.

> Elmennek az Ördög szinpadához,ahol a Rossz Angyallal beszélnek.A Béke mondja,adja gyorsan át az Emberiséget, az Igazságosság pedig azt, hogy ő maga /a Rossz Angyal/ menjen a pokolba. Ezután elveszik a Lelket tőle, az Isten szinpadához viszik,s ott bemutatják. A Kegyelem azt mondja "That hath been tortured / Thy mercy,Lord, let him find."[1]
>
> Az Isten jobbjához ülteti az Emberiséget.Kinyilvánítja, hogy mindig szerette őt, noha az Emberiség hálátlan volt. Az Isten hosszú beszéde, melyben inti az embereket a jóra, figyelmezteti őket az utolsó ítéletre,a jók jutalmazására, a rosszak bünhődésére, - fejezi be a drámát. /Thous endeth our play!/ To save you last ending / Te deum laudamus!" / "The curtain close on all the scaffolds."[2]

A mü szereplőinek elrendezettségében igen pontos felosztás és arány található. A négy fő ponton /szinhelyiség is így elrendezve/ található a Világ,az Ördög, a Hús, mint a három rosszra vivő tényező, s a negyedikenn az Isten. A két elvi "ellenfél" az Ördög és az Isten. A Hús az emberen belül lévő rosszra vivő tulajdonságokat jelképezi, a Világ pedig a kívül találhatókat. A Világhoz a Vágy,az Ostobaság, a Rágalmazó és a Rosszindulatú Fiú tartozik, mintegy jelezve, hogy ezek a tulajdonságok a Világ szerves tartozékai erkölcsileg negatív értelemben. Közülük a Rágalmazó a legaktívabb szereplő. Az Ördöghöz tartozik a hét főbün közül három,a Kevélység, Irigység és a Harag, mintegy a "pszichológiai" bünök, a Húshoz a további három főbün: a Torkosság, Tunyaság és a Bujaság,mintegy az érzéki, testi bünök. A hét főbün közül - nyilván a kor és a szerző világnézetével összefüggésben - a Kapzsiság a legfőbb,amit az is jelez,hogy külön szinpada és önálló hatalma van.Az összes "negatív szereplőü közül a Kapzsiság a legaktívabb. Fizi-

---

1 i.m. 193.old.
2 i.m. 195.old.

kailag,de nem elvileg!, a középpontban az Állhatatosság Vára áll, a hét erkölcsi erényt megtestesítő nő-alakkal. A müben ők állnak szemben a három Királlyal és a hét főbünnel. Ők segítik az Emberiség megnyerésében a Gyónást és a Bünbánatot. A Jó oldalához tartozik még az Emberiség halála után megjelenő négy testvér, a Kegyelem, az Igazság, az Igazságossság és a Béke.

A pozitív és negatív "tábort" megestesítők között áll az Emberiség, a Jó és a Rossz Angyallal, akiknek a müben aránylag kevés a szerepük, ők nyilvánvalóan az ember jó és rossz hajlamait jelenítik meg.

Ez a mü is - mint általában a moralitások - egyenlő arányban szerepelteti a jó és a rossz oldalt. Szerkezete így állítható fel:

ÖRDÖG		ISTEN
A hét főbün		A hét erkölcsi erény
	Emberiség	
	Rossz Angyal / Jó Angyal	
Hús		Gyónás
Világ		Bünbánat
Vágy		Kegyelem
Ostobaság		Igazság
Rágalmazó		Igazságosság
Rosszindulatú Fiú		Béke
	Halál	

Ebből levonható a moralitás általános, elvi felépítése. A két szembenálló tábor itt nem közvetlenül küzd egymás ellen, küzdelmüknek nemcsak "szintere",de célja is az ember. A két szembenálló fél közül az egyik nem akkor győz, ha a másikat "leteríti", hiszen mindkettő olyan, ami a má-

sik által végeredményben legyőzhetetlen. Győzelme kizárólag közvetetten valósulhat meg, azaz úgy,ha valamelyik fél az embert megnyeri magának. Mind a két fél törekszik valamire: megnyerni az embert. De ez a törekvés nem a másik fél ellen valósul meg, hanem csak "húzásban", abban, amivel maguk felé húzzák az embert. /A Krétakör szimbolikája ezt pontosan kifejezi./ Az egyik fél küzdelme, tette tehát nem ábrázolható közvetlenül, hanem csak az emberre tett hatásában, s tetteik eredménye kizárólag az emberi hatásukra elvégzett tetteiben mérhető le. Ha a valódi gondolatmenethez következetesek akarunk lenni, akkor a valódi küzdelem szinterét az ember bensejében kell elképzelnünk. Az emberi az Emberiség így e mü középpontja. Méghozzá teljes mértékben passzív középpontja. Noha mindig róla van szó, ő sohasem cselekszik, legfeljebb igazat ad, s így elfogadván azt, annak hatására cselekszik,de csak annyit, hogy annak az oldalára áll. Végeredményben tehát passzív, mint ahogy emlékvésében, tetteiben /különösképp akciókban!/ passzív a többi szereplő is. A müben az Emberiség semmi "dinamikus bünt" nem követ el, értve: másokra kihatót, illetve nem látjuk az adott bünök elkövetését életfolyamatában. Kizárólag az elrendelt jó és az elrendelt rossz között "válogat" és "jár", egyszer egyre,másszor másra mondva igent,majd nemet.

Az emberért harcoló két fél ezért közvetlenül nem is találkozhat, ez a "találkozás" legfeljebb szimbólumokban jeleníthető meg: amikor a hét főbün nyilakkal, parittyákkal, kövekkel támadja a Várat, ahonnan a hét erkölcsi erény rózsákat dobál vissza. A két fél tettei tehát nem ábrázolták valódi tettekben, hanem inkább csak szavakban, "rábeszélésben", okfejtésben. A mü egyik ilyen lényeges jelenete pl.az, amikor

a Kapzsiság az Állhatatosság Várában tartózkodó Emberiséget azzal beszéli rá saját maga követésére /így történik a műben az egyik legnagyobb fordulat/, hogy ő /az Emberiség/ már nagyon öreg,a ebben a korban szenvedni fog attól, ha mások elhagyják, szenvedni fog az elhagyatottságtól és a magánytól. Mert mindez bekövetkezik - argumentál a Kapzsiság - ha ő /az Emberiség/ nem lesz gazdag. E viták azonban /ha a világnézeti hátteret elfogadjuk és magunkévá tesszük/ nem unalmasak és nem csak didaktikusak. Hiszen azt amiről szó van, amire a szavak utalnak, azt a nézők élik saját mindennapjukban, azok a bünök és erények az ő mindennapjukban állandóan ott vannak. S hitük szerint életüknek van egy másik aspektusa is. Ezek a viták, argumentációk ugyanis ismét a mindennapi életből, az ott tapasztalható /valóban tapasztalható/ igazságokból merítik a maguk tényeit.De olyan világból, ahol a különböző bünök és erények pontosan és általánosan meghatározottak. Ez azt jelenti, hogy a bünök és erények egységes világnézet részei, tartozékai, illetve,hogy ez a világnézet a világot pontosan meghatározott és általánosan elfogadott szemszögből nézi, s jelen esetben a katolikus isten- és világnézet által meghatározott törvények szemszögéből. Ez a moralitás így a mindennapiasságot összeköti az általánossággal, az "ideálissal és örökkévalóval",de - szemben az elemzett misztérium-drámákkal - az általánost hangsúlyozva. A mindennapiasság csak a mű perifériáján jelenik meg, mintegy csak éritve azt. Itt nem ismerhet a néző rá olyan mindennapi jelenetre, mint a Noé és felesége közötti, de inkább azt veheti észre,hogy a mindennapiasság, amire a mű szövege állandóan utal, hogyan és miképpen van összefüggésben az általános világnézettel, az "isteni történelemmel", hogy a mindennapiasság hogyan merül

bele abba. De - azonnal látni fogjuk - azt is észreveheti, mindennapiassága hogyan van összeköttetésben az ő saját olyan általános sorsával, amelyet világnézete eme "isteni történelembe" ágyazott bele.

A mü alakjai allegórikus alakok. Az allegóriát elénkállító írásról tudjuk Angus Fletcher nyomán, hogy "They do not mimetically show us the human beings who need these ideals, but they examine the philosophic theological, or moral ~~p~~remises on which we act, and then they confront us with the perfection of certain ideals, the depravity of others."[1]

Az Állhatatosság Vára egyébként felosztható három jól elkülöníthető részre: /1/ az ember megszületvén, a bünöknek adja magát; /2/ ezt megbánva,erényes lesz,de /3/ végül ismét enged a bünök csábításának. A mü ezután bemutat egy epilógusszerü,de az adott világnézetből fakadóan mégis nagyon fontos és az előzőekhez szervesen csatlakozó részt, az ember végső, "túlvilági" megítéltetését. A mü hangsúlyozottan összeköti e három,vagy négy részt az ember életkorával,mégis lehetetlen benne észre nem vennünk a bün és erény közti dialektikus mozgást az emberi életkorok valamennyiében, tehát az élet részleteiben is. Ami megint rávilágít a részlet és az egész összefüggése bemutatásának szándékára.

A mü akkor kezdi el a történetet, amikor az Emberiség megszületik,s akkor fejezi be, amikor - Isten által megítéltetvén - belép az örökkévalóság állapotába. Ezért e mü esetében is kizárt,hogy akár egy, a cselekmény megkezdése

---

[1] Angus Fletcher: Allegory, The Theory of a Symbolic Mode, Cornell University Press, NeYork 1964. 360-361.old.

előtt volt, akár egy utána leendő helyzet meghatározza a cselekmény menetét. A mű a bemutatott történet hely és időkorlátai között elvileg is megmarad - ami a horizontalitást illeti. Egy dologra még ki kell térnünk. A "Medieval Mysteries" című kiadványhoz írott - már említett - bevezetőben írják,hogy "Actual conflict between the virtues and the vices is presented ritualistically."[1] Ez a tény a tartalmi ismertetésből nem derülhet ki teljesen világosan.De ha elképzeljük a hét főbün és a hét erkölcsi erény háborúját, oktvetlenül látjuk, hogy a "csata" nem valódi csatamozdulatokkal, hanem jelzett mozdulatokkal folyik le.Benne a bün és erény allegórikus találkozását láthatjuk. Nemcsak a fegyverek voltak allegorikusak és rituális jellegüek, hanem az egész csata. Ez természetesen nem meríti ki a ritualitás és a ritus fogalmát. De erről a most következő részben kell szólanunk.

A misztérium-dráma elvi problémái

Láttuk, hogy a hagyományos-dráma három helyzetet igényelt, ezek közül a másodikat állította elénk,s abban egy folyamatot. Láttuk azt is, hogy a középpont-drámája egyetlen olyan helyzetet állíftott elénk, amelyben egy meghatározott, és a műben benne lévő középponthoz való viszonyulásokat ábrázolta. Ebből a szempontból mit mutatnak az ókori és középkori misztérium-drámák?

Általánosan szólva mind az ókori, mid a középkori misztérim-drámák két helyzetet állítanak elénk, mind a kettő ugyanazt a két helyzetet,de másféle jelleggel és másféle módon. Mindkettő abból az alapfeltételből indul ki, hogy

---

[1] i.m. 48.old.

a kézzelfogható és objektív világ nem egyetlen, hanem létezik egy ideális, örökkévaló,isteni világ is. Ez foglalja magába az emberi lét törvényeit és etikai értékeit, azok teljes tisztaságában. Ebből a világból kapja tehát az ember azokat az alapvető törvényeket, eszméket és magatartásformákat, amelyek az egész, a totális /a mindkét világ-"szintet" magábafoglaló/ világ boldogulásához szükségesek. Az emberi létben ezeket kell az embernek a maga mindennapjaiban megvalósítania. Ám ez a mindennaposság, a maga nagyon is erősen érezhető aktuális helyzeteivel, problémáival, az embert ettől az ideális és örökkétartó,elvi világtól el akarja vonni. A mindennapi világ aktuális helyzeteiben és aktuális problémáiban egy másik erő jelentkezését is látják, annak az erőnek a jelentkezését, amely ugyancsak az "ideális és örökkétartó" világból küldi a maga hatásait,s ez az erő a "gonosz", Set, a Sárkány, az Ördög, a Sátán stb.

A misztérium-drámák e két világ egymásban levőségét és egymásra hatását mutatják, azt, hogy az embernek mit kell az evilági életben a "másvilágiból" megvalósítania a boldog élethez,s e két helyzetnek a határa, találkozási "határvonala" az, "ahol" e művek lejátszódnak.

Ha a hagyományos-drámáról azt mondhatjuk, hogy megvalósulása három horizontális helyzetet,s a középsőben egy folyamatot mutat be, s ha a középpont-drámájáról azt mondhatjuk, hogy megvalósulása olyan helyzetet állít elénk,amelyben középpont van,s amelyben a középpont és a körülötte lévő helyzet fölé- és alárendeltségben van,s e kettő viszonyát mutatja be, akkor a misztérium-drámáról azt mondjatjuk, hogy megvalósulása két vertikális viszonyban lévő helyzetet, s e kettő viszonyát mutatja be, valamint azt, hogy e határvona-

lon mit és hogyan kell az embernek cselekednie. Itt a fölé- és alárendeltség még határozottabban, sőt voltaképp a leghatározottabban jelentkezik. Ha egy elvi középpontra valahogy még a hagyományos-drámának is szüksége volt, s ez belejátszott az egész történetbe, különösen a szereplők etikai megítélésébe; ha a középpont-drámájának egy olyan középponthoz való viszonyulások ábrázolás volt a témája, mely a legtöbb esetben meghatározta a szereplők etikai megítélését, a misztérium-drámában voltaképp egészében erről van szó. Hiszen az u.n. isteni világszintet tekintik olyan középpontnak, ami az élet egészét meghatározza. A középpont-drámája közelebb áll a misztérium-drámához ebből a szempontból, mint a hagyományos-dráma. Benne a középponthoz való viszony ábrázolása /bármily furcsa paradoxon/ sokkal inkább "példabeszédszerü", mint a misztérium-drámában. Hisz a középpont-drámája egy mimetikusan elmondott történet ürügyén adja azt elő, míg a misztérium-dráma /különösképpen a moralitás/ erre egyáltalán nem törekszik. A vertikálisan elhelyezkedő két helyzet közül a "felül" lévő a középpont és ez "alul" lévőnek a hozzá való viszonyát és az evilágiban a túlviláginak a bennefoglaltságát /vagy fordítva/, a maga "valóságában" /azaz életből vett történet ürügye nélkül/ mutatja be. Az 1926-ban megjelent "Magyar Irodalmi Lexikon" ezt mondja a paraboláról: "A tanító mesének az a faja, amelynek tartalma az emberi életből merített esemény, tehát szereplői emberek, célja pedig valamely erkölcsi elv alkalomszerü megértetése."[1] /Kiemelés tőlem B.T./ Az 1965-ös Magyar Irodalmi Lexikon pedig ezt: "A tanító mese egyik válfaja, a mindennapi élet viszonyaiból merített, valamely erkölcsi igazságot

---

[1] Studium, Bp.1926. 629 old.

példázó elbeszélés."[1]/Kiemelés tőlem B.T./ A "Reader's Guide to Literary Terms"[2] című angol könyv "parable" címszava ezt: "Rövid, egyszerű történet, amely erkölcsi tanítást illusztrál. A parabolában a történet nem a saját kedvéért alakul,de azért, hogy megerősítse azt az erkölcsöt, amely mindig világos." Mindhárom meghatározásból határozottan kitünik, hogy a parabola akkor parabola, ha cselekménye az életből, a mindennapi élet viszonyaiból merített, de amikor a szerző célja nem az életesemény tükröztetése, hanem határozottan egy erkölcsi tanítás érvényrejuttatása. Nos,a misztérium-drámák a maguk cselekményeit, történeteit nem merítik a mindennapos élet viszonyaiból, még a moralitások sem. A mindennapi élet sohasem olyan tiszta, sohasem valósul meg benne az erkölcsi világ olyan kristálytisztán, annyira láthatóan és annyira ellentmondások nélkülien, mint ahogy a misztérium-drámában.Az életben a jóban mindig ott találjuk a rosszat és fordítva, bármilyen legyen is az arányuk. Nemcsak egy élethelyzetben, de az élethelyzetben élő,működő egyetlen egyedben is. S ez nem a misztérium-drámák kidolgozásában jelentkezik csak. Témájuk,cselekményeik alapja sem evilági, nem mindennapi, hanem a bibliai történeten, vagy a szentek legendáján alapuló. Sem a hagyományos-drámában, sem a középpont-drámájában nem látjuk az emberi lét erkölcsiségét íly kristálytiszta absztrakciókban megjelenni, noha mindkettő határozott erkölcsi igazságokat is érvényrejuttat.A misztérium-drámák épp ezt mutatják be. Adva van a fölül lévő ideális világ,amely megvalósítja, magában tartalmazza a tiszta erkölcsiséget;

---

[1] Akadémiai Kiadó Bp.1965. 440 old.

[2] by Karl Beckson and Arthur Ganz /Thames and Hudson, London 1961./

s annak evilágban való jelentkezését úgy mutatják, ahogyan az az ideális világban és történelemben megvalósulhat, az evilágitól különállónak felfogott ideális világban, nem pedig úgy, ahogy az erkölcsiség az evilági életben és történelemben szokott előfordulni. Ezért nincs meg bennük a valódi, evilági történet, élethelyzet és ember csak így vagy úgy a részletekben, amelyek csak utalnak az evilágira. Arról beszélhetünk tehát, hogy azt "a" viselkedést mutatják, amit az erkölcsi, ideális, univerzálisn világban valósul meg, illetve amit az a világ az evilág számára előír, tehát az absztrakt viselkedést,s ezért etikai szempontból "a" viselkedést.Nos, a középpont-drámája elvileg azért példabeszédszerübb, mert - noha ott is az etikailag meghatározott középponthoz való viszony ábrázolódik /legalábbis a leggyakrabban/ - a történet a való életből vett történet, s ilyenek helyzetei, jellemei is. Ez a valódi élet hordozza azután az erkölcsi tanítást.

Persze számukra, sőt minden valószínüség szerint a középkori ember számára is azért volt a misztérium-dráma mégis példabeszédszerü, azért tünhetett annak, mert az élet valóságát és az erkölcs valóságát nem látták egybeesőnek, sőt a kettő közül az élet valóságát látták az igazi valóságnak. Hiszen láttuk: a misztérium-drámák egyik célja éppen annak a bemutatása, hogy akkor jó, helyes, erkölcsös az emberi élet, ha a "két" valóság egybeesik,s ha az ember azt teszi, amit az előír. Ezért mégis azt mondhatjuk, hogy a misztérium-drámák példabeszédek, ha hatásukat és nem tárgyukat vesszük figyelembe.

Azt mondottuk: a középpont-drámája közelebb áll a misztérium-drámához, mint a hagyományos-dráma. Ez igaz,de meg kell mondanunk, mi a különbség közöttük. Mind a kettő

a középpont és egy körülötte lévő helyzet viszonyáról szól. De a középont-drámájában a középpont az adott helyzetben, az evilági helyzetben van a szemünk előtt, s a mü kifejezetten a középponthoz való viszonyulásokat ábrázolja. A misztérium-drámában a középpont nincs itt a szemünk előtt /hiába állítják színre Istent/, csak annak erősen érezhető hatása, s a mü azt a viselkedést ábrázolja, amit a láthatatlan középpont ír elő.

Gondolatmenetünkben ettől kezdve egy időre külön kell választanunk az ókori és középkori misztérium-drámákat. Th.H.Gaster kitünő könyvéből láttuk azt, hogy az évszakos ünnepek ritusainak szerkezeti sablónja miként biztosította, sőt valósította meg azt a hitbeli tényt, hogy a topokozmosz egészének kell megújulnia az élet normális és helyes menetéhez. Tehát nemcsak a természetnek és a királyi uralomnak, hanem minden egyes embernek. Láttuk azt is, hogy az ókori misztérium-drámák /Gaster kilencet közöl könyvében/ hogyan kötik össze az időleges és reálist, az örökkévaló és ideálissal. Most már csak arra szeretnénk emlékeztetni, hogy az ókori misztérium-drámák azt a viselkedést /szót, mozgást, gesztust stb./ valósítják meg, amelyek a két világ megújulásához az örökkévaló és ideális által előírtan szükségesek. E viselkedés természetesen az emberé, s nem a természeté. Nemhogy nem független az "örökkévaló és ideális" világtól, vagy - ha tetszik, az egyszerüség kedvéért Istentől, - dexx ez a viselkedés /a szó éppúgy, mint kiejtésének tónusa, a gesztus éppúgy, mint a testtartás és mozgás stb./ épp ezáltal meghatározott és előírt. Ez pedig éppen a ritus.

A ritust többféleképpen határozták meg. Az nem egyéb

/Várkonyi Nándor/, mint az ősi embernek a természet egészéről kapott ősélményének a megismétlése, amely cselekvés a megismétlésen kívül a világ törvényeinek hatásossá tételét is célozta. Egy más vélemény szerint a ritus a szent tárgy jelenlétében szükséges nyilt, kézzelfogható viselkedés megformálása /Susanne K.Langer/[1]. A ritus - mondja egy következő meghatározás - azon Lény /pl. Tammuz/ történetének kikristályosodott és speciális formája, akinek életén a természet élete és megújuló energiái nyugszanak /J.L.Weston/[2]. Egy másik meghatározás szerint a ritus oly mitológiai világ megmutatása, amelynek jellemzője az időtlenség, amelyben nincs "mikor" és "hol" /J.Campbell/[3]. A már idézett Gaster azt mondja, hogy a ritus a természet életéről megszerzett közvetlen tapasztalatok kifejezője, de határozottan az élet folytonosságát biztosítandó céizzattal/[4] A ritust G.Thomson[5] is oly cselekvésnek mondja, amely összekapcsolt a "szent"-nek nevezett és tartott tényekkel. A meghatározások és megfogalmazások mindegyikében ott találjuk ezt a két világszintet, annak jelentkezését,s annak fontosságát,s azt is, hogy a ritus e két világszint találkozási pontjánál /inkább "Határánál"/ elvég-

---

1 Susanne K.Langer: Philosophy in a New Key, A Menthor Book 1961. 134.old.:"A szent tárgy jelenlétében szükséges viselkedés megformálásával a ritus mezejére érkezünk."

2 Jessie L.Weston: From Ritual to Romance, Anchor Book,NewYork,1957. Originally Published 1920. - V.ö.41-42.old.

3 Joseph Campbell: The Masks of God: Primitive Mythology, The Viking Press, NewYork 1965. - V.ö.88-89.old.

4 Th.H.Caster: i.m. 23-24.old.

5 G.Thomson:Aischylos és Athén,Bp.Gondolat,1958. 67.old."A mithoszok a ritusból alakultak ki. A ritus szót itt nagyon tág értelemben kell vennünk,mivel a primitiv társadalomban minden szent,semmi sem profán.Minden tevékenységnek - evésnek,ivásnak,kapálásnak, harcnak - megvan a maga procedúrája,amely szent,mert előírás."

zett cselekvés.A ritus mindig "ahhoz" szól, a cselekvések, gesztusok,szövegek stb. vektora afelé irányul, akitől akár az egész föld, akár a közösség /akár mind a kettő/ fizikai és erkölcsi boldogulása függ. Az ókori közösség hite szerint ezek az istenek. A ritus azoknak a cselekvéseknek, gesztusoknak, szövegeknek stb. a szabályozott és pontos menete, amelyek biztosítják a boldogulás megvalósulásának a lehetőségét.A ritus így olyan törvényeknek a megidézése, vagy felidézése, avagy elismétlése, amelynek érvényességi köre még az isteneket is magában foglalja. De ha a ritus"gondolatmenetét" végiggondoljuk, azt kell látnunk, hogy a törvények és az istenek kapcsolata és viszonylata nem okságí, hanem komplementáris. Az istenek nem egyenlők a törvényekkel,de nem is különböznek tőlük, hanem azoknak mintegy olyan "összesürüsödései", amelyek mintegy csomópontok,de amely csomópontok mégis attól függenek és tartalmuk is az, aminek a csomópontjai. A törvényeket a ritus által felidézve / megidézve, elismételve/ kényszeríteni lehet az isteneket a boldogulás feltételeinek megadására, azaz a törvények megadására, azok érvényesítésére. Igy ezek a törvények mindeneknél erősebbek. Ám egyik sajátosságuk épp az, hogy a ritustól és az istenektől függetlenül is létezhetnek ugyan,de nélkülük nem elevenek, azaz nem hatnak. Vannak tehát a törvények, amelyeket az ember felidéz, megidéz vagy elismétel, ez a ritus,s a ritus "megszólítja" az isteneket, akik e törvények "csomópontjai", hogy a törvényeket tegyék élővé, hatékonnyá. De az ember tevékenysége nélkül,a ritus nélkül az istenek nem teszik hatékonnyá a törvényeket. Ez magában foglalja azt is,hogy az embernek igenis nagy szerepe van a törvény megvalósulásában,s így a világ fizikai és erkölcsi prosperitásában. Az ember fontossága, szerepe és felelőssége is ben-

ne foglaltatik a ritus eseményeiben. A ritus így akár kényszeríti az isteneket, akár /más esetekben/ "könyörög" hozzájuk /bár ez is egyfajta kényszerítés/, mindenképpen eszköz az ember kezében, amellyel sorsát befolyásolhatja,vagy megpróbálhatja befolyásolni.

Abban minden szerző megegyezik,hogy e törvény-felidéző, megidéző vagy elismétlő cselekvés jellemzője a stilizáltság, az elvontság, a letisztultság, az életben elvégzett cselekvésformák részleteinek hiánya és a kidolgozottság, sőt, újra ismétléskor a meghatározott és szabályozott egyöntetűség és teljes azonosság. Nyilvánvaló, hogy ha az ókori misztérium-drámák ritusok /most már ismerjük a szó tartalmát/ voltak, akkor összes cselekvésformáik stilizáltak kellett,hogy legyenek.

Az ókori misztérium-drámák tehát azt a viselkedést valósították meg, amely a két világ határánál szükséges és előírt ahhoz,hogy a jó és helyes élet megvalósulhasson.Az ókori misztérium-drámák is összekötötték a két világszintet, az ideális és örökkévalót,a reálissal és időlegessel. De eme összeköttetésnek a művekben nemcsak erkölcsi tartalma, hanem a szó legszorosabb értelmében vitális tartalma és jelentősége volt. Nemcsak erkölcsileg követendő példa, hanem a lét fenntartásához elengedhetetlenül szükségszerűség,a természettel való együttcselekvés, együtt-tevés, együttdolgozás. Igen jellemző,hogy e misztérium-drámákat a létrejövő új, földi szituáció kezdetén mutatták be. Hiszen - ahogy Castor írja - a világot sorozatnak, állandó megújuló-elhaló etapok sorozatának látták, s a létrejövő újban épp azzal kellett és lehetett a jó életet megteremteni, ha annak reális és időleges szintjét összekötötték az ideális

és örökkévaló szinttel. Belátható, hogy ezek azért voltak feszültségteliek, mert a még ismeretlen,de már épp itt lévő jövő jóra vagy rosszra fordulása is volt a tétje.

A középkori misztérium-drámák ezzel szemben nem a vitálisan szükséges viselkedést, hanem csak az etikailag szükséges példakép viselkedését mutatták meg. Bár - hozzá kell tennünk - a középkori katolikus világszemlélet lényegében vitálisnak épp az etikait tekintette, hiszen a etikai pozitivum biztosította lényegében a "vitális létezésnek", a túlvilági létezésnek a boldog és jó voltát. A két "vitálisság" tartalma természetesen különbözött, az ókori sokkal közelebb állt /sőt: bizonyos vonatkozásban egy volt vele/ az evilági vitálissághoz. De milyennek tekintette a középkor az ideális és örökkévaló világot? Illetve hogyan valósította meg müvészetében,misztérium-drámáiban a két világ összekötését?

A katolikus világszemlélet szerint kétféle történelem van. Maga "a" történelem voltaképp időtlen és mozdulatlan, az Istenben benne lévő, aki - szent Ágoston szerint - pl. ezért nem is "jövőbelátó", mert benne a mult,jelen és jövő egyszerre él. Ám ennek "a" történelemnek van egy "ideális" vagy "univerzális" megjelenése, s ez az első történelem, amelynek kezdete a teremtés, csúcspontja Krisztus megtestesülése és kínhalála, vége és egyben konklúziója pedig Krisztus második eljövetele és az utolsó ítélet. A középkori misztérium-drámák ezt a történelmet tekintik az ideálisnak és örökkévalónak,hisz az utolsó ítélet után örök időkig tart. Mindazt,ami a világon történik,csak úgy lehet felfogni - e szemlélet szerint - mint ennek a folyamatnak egy elemét. Ezeknek az elemeknek bele kell illeszkedniük az

univerzális történelembe az isteni terv egy részeként.A földi történelmet,amelynek eseményeit tehát az ideális és univerzális részeiként látjuk, tekintik a reális és időleges történelemnek. Mivel a katolikus világszemlélet szerint az embernek szabad akarata van,e szemlélet nem is eredményezhet olyan "szükségszerüen szükséges" cselekvéseket, mint amilyeneket az ókori misztérium-drámák valósítottak meg. Ezért csak azokat a cselekvésformákat /magatartásformákat/ tudják megmutatni, amelyek az ideális és a követendő cselekvésformák és magatartások /tehát példák/, és amelyek e két történelmet összekötik, amelyek épp ezen összekötés következtében etikailag pozitívek, vagy akár fordítva: etikailag pozitívek és ezért összekötik. Szempontunkból ez azért mindegy, mert az összekötés biztosítja az adott világnézet szerint az örökkévalóban /tehát e világnézet szerint az egyedül fontosban/ a boldogságot.

A középkori misztérium-drámák tehát nem úgy állítják elénk a két "szint" találkozását,mint az ókoriak. Ezek nem egy létrejövő új szituáció kezdetén kívánják az újat biztosítani a rossz ellen, hanem az állandóan folyó evilági jelenben akarják megmutatni a vertikális helyzet érvényesülésének lehetőségét és mikéntjét. Az Ábrahám és Izsák "látványosságban" pl. a történetben megmarad a vertikalitás,de azt a szereplők részlet-pszichológiájának kidolgozásával a napi élettel összeköti,s így annak folyásába helyezi bele a vertikalitás megvalósulását.

Általánosságban mind a két misztérium-drámáról azt mondhatjuk, hogy megvalósulásához szüksége van az evilági és túlvilági helyzetre egyaránt. A "túlvilági" a középpont, amelyik meghatározza az evilági helyzetet. A misztériumdráma azt mutatja be, mit kell tennie, milyennek kell len-

nie az embernek ahhoz, hogy e két helyzet összekötött legyen, azaz,hogy az ember boldog legyen, erkölcsös életet éljen, illetve, hogy az új életszakaszt biztosítsa.

A középkori moralitások az embernek az "ideális és univerzális történelem" két pólusa, az Isten és a Sátán közötti hányattatását ábrázolják,de úgy, hogy ez a két húzóerő az evilági történelemben érvényesül az ember bensejében,s megvalósul az ember tetteiben. De végül a moralitásokban is arról van szó, hogy érvényre kell juttatni a középpont, az Isten sugárzó erejét.

Ez a tény a moralitásokban,de a misztérium-drámák egyes részeiben is már a szinpadképben rögzített. Ha a szinpad vertikális volt: fölül volt az ég, alul a pokol és középen a föld,ha a szinpad horizontális volt, akkor ez a három rész,vagy az ezt szimbolizáló díszletelemek /tátott ördög-száj/ középen épültek,majd kert virágzó fákkal és madarakkal/ [illegible] /helyzkedtek el.

A misztérium-drámák e két szint összekötésére, annak kifejezésre nagyon jellemző irodalmi eszközt is használnak,a világnézeti adottságon kívül. Az u.n. figurát. A szót itt az Erich Auerbach által kidolgozott és nem közkeletü meghatározásban értjük. Általános értelmezésben a figura /vagy más néven "alakzat", a beszéd "a stilus élénkítésének, fordulatossá tevésének egyik eszköze,olyan nyelvi fordulat, kifejezésmód, amely azáltal, hogy a szokásostól eltér, hatással van az olvasóra, hallgatóra."/[1]

---

[1] Magyar Irodalmi Lexikon /Akadémiai Kiadó,1963.Bp./ "Alakzat /lat. figura/" címszó.

Erich Auerbach tanulmánykötetének[1] egyik tanulmánya viseli a "Figura" címet.[2] Ebben ő először végigkíséri, sőt végignyomozza a figura szót első jelentkezésétől /Terentius Eunuch-jában/ az ókoron, majd a középkoron át, s megvizsgálja, milyen értelemben használták azt a különböző szerzők. Megállapítja, hogy sokan abban az értelemben használták, hogy figura az, ami az olvasó vagy hallgató figyelmét a jelenség megjelenéséről annak jelentésére fordítja. Ilyennel már a Bibliában is találkozunk, mondja Auerbach. Pl. vizuálisan is érzékletes annak megjelenítése, ahogy Isten az alvó Ádám bordájából megteremti Évát. Ugyanígy vizuálisan érzékletes annak megjelenítése, ahogy egy katona a kereszten függő halott Jézus oldalát lándzsával megszúrja, s abból vér és víz ömlik ki. Ezekben a jelenetekben - mondja tovább Auerbach - Ádám álma, Jézus halál-álmának a figurája. Ahogy Ádám oldalának sebéből az emberiség hús-szerinti ősanyja származott, úgy származik Jézus oldalának sebéből az emberiség szellem-szerinti ősanyja, az egyház /a vér és víz ennek szentségi szimbólumai/. E két jelenetben az érzékletes megjelenítés elhalványodik a figurális jelentés ereje mellett. /A görög szerzőknél ez nem fordult elő - írja ugyancsak Auerbach[3] - mert ők nem ismerték az érzéki megjelenés és a jelentés közötti antagonizmust, amely a realitás keresztény látásmódját teljesen áthatja./ "Figural interpretation - magyarázza tovább - establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first.

---

1 Scenes from the Drama of European Literature, Meridian Books, NewYork 1959.

2 i.m. 11-76.old.

3 Mimesis, Doubleday Anchor Books, NewYork 1957. 43.old.

The two poles of the figure are separate in time, but both, being real events or figures, are within time, within the stream of historical life."[1] Nekünk természetesen tudnunk kell,hogy itt nem a valódi történelmi élet folyamatáról van szó, hanem a keresztényi "első" történelemről, amelybe még az "eljövendő világ" is szervesen beletartozik.

Az Ószövetség számtalan személye és eseménye prefigurája az Ujszövetség egyes személyeinek és eseményének,amelyek amannak beteljesítései. Az előző példán kívül Izsák feláldozása is értelmezhető úgy, mint Krisztus feláldozásának előfigurája /az atya önként feláldozza saját fiát; a rőzsenyaláb-kereszt jelzi ezt tárgyszerüen is/,s így az előzőben már kijelentett és megígért az utóbbi,az utóbbiban pedig beteljesített és beteljesedett az előbbi /eszmeileg is, de ezenkívül valóban föl is áldozzák Krisztust./ Igy két olyan eseményt köt össze a figurális interpretáció, amelyek sem az időben /most már a valóságosat értve!/,sem az okságban nincsenek összekötve, de amelyet csak az értelem tud összekötni horizontális dimenziókban.

A keresztény módon értelmezett evilági történelem is tele van Krisztus figurációival vagy imitációival. Auerbach szerint a világ ugyanilyen figurális szemléletével dolgozik Dante is. A három főszereplő /az uticai Cato, Vergilius és Beatrice/ megjelenése a másvilágon beteljesülése az ő evilági megjelenésüknek /emberi "funkciójuknak" is/,s az ő földi megjelenésük prefigurája a másvilági megjelenésüknek, /Dolgozatában ő részletesen elemzi ezt a kérdést./ A figura megvalósulásához tehát két helyzet kell, egy előbbi és egy

[1] Auerbach: Scenes from the Drama of European Literature, 53.old.

utóbbi. Az előbbi "csökkentebb", éretlenebb előrevetítése, "árnyéka" az utóbbinak, az utóbbi pedig a megérett,kiteljesedett alakban foglalja magában és mutatja meg az előzőt,a "csírát".

Az ilyenértelmü figurák használata a misztérium-drámákban is érezhető, még másfajta vonatkozásban is. Láttuk, hogy Ábrahám és Noé történetét úgy mutatták be, hogy annak az u.n. "időtlen és univerzális" történelemben lejátszódó aspektusa éppúgy megmaradt, mint amennyire hangsúlyozódott a történet evilági, földi értelemben vett aspektusa is. Igy a néző Ábrahámban és Noéban /de Izsákban is/ saját maga prefigurációját is láthatta, t.i. azok történetének mindennapos askpektusában. Azok cselekedetének eredményében saját tettteinek beteljesedését is láthatta,azaz észrevehette, hogy ha ő saját mindennapjaiban úgy viselkedik, olyan eredményt ér el, azt kapja Istentől, amit azok. A néző tehát azonosulhatott a bibliai személyek egy részével azáltal,hogy az mindennapiságukban mutatta be őket. Igy a néző mostani valója, valósága prefigurája lett /vagy lehetett/ saját, a túlvilágba majdan belépő lelkének /a bibliai személyeknek az univerzalitásban megmaradó aspektusa folytán/, aki e prefigura beteljesítőjévé válhat. /Ezt láttuk az Állhatatosság Várában is./

A figura mindenképpen alkalmas arra, hogy kezdetet és véget, tettet és annak eredményét megmutassa. A két pont között feszültséget tud teremteni,amely másféle és másjellegü feszültség, mint amilyeneket eddig láttunk. Ez se nem egzisztenciális, se nem intellektuális feszültség, ha e kétféle feszültséget a hagyományos-,illetve a középpont-drámájában tapasztalhatóval vetjük össze. A

hagyományos-drámák egzisztenciális feszültsége az evilági lét egzisztenciáját veszélyezteti, azokban a túlvilági lét hite nem is játszik szerepet. A középpont-drámájának intellektuális feszültsége pedig az evilági helyzet jobb és igazabb megismerésében jelentkezik, a túlvilágiban való hit ebben sem játszik szerepet. A misztérium-drámákban található feszültség az u.n. "ív-feszültség". Az ív másik vége persze minden esetben a "túlvilágon" van,a nézők,de a szereplők szempontjából is, utóbbiak szempontjából az "ideális és univerzális" történelemben. Erich Auerbach ezt írja: "...it is precisely the figural interpretation which ... was the dominant view in the European Middle Ages: the idea that earthly life is thouroughly real, with the reality of the flesh into which the Logos entered, but that with all its reality it is only umbra and figura of the authentic future, ultimate truth, the real reality that will unveil and preserve the figura. In this way the individual earthly event is not regarded as a definitive self-sufficent reality, ...but viewed primarily in immediate vertical connection with a divine order which encompasses it..."[1]

Az ív-feszültség, melyet a néző átérzett, a "túlvilág", az "ideális és univerzális történelem" felé húzta őt, s nagy erővel lépett be jelen életébe,hiszen a túlvilágiban hitt,s mostani tetteit a figura beteljesedett alakjának a szemszögéből tudta módosítani. A misztérium-dráma éppenezért a maga korának nemcsak látványossága volt,s nem is volt unalmas és didaktikus szinpadi előadás, hanem nagy lelki dráma megjelenítője. A nézőben,mint figurában,az előbb említettek következtében egyféle vibráció,ide-oda

---

1 Auerbach: Scenes from the Drama of Eureopean Literature, 71-72.old.

szereplő jelenlétét igényelte. Ez akkor lehetséges,ha az adott korban van az élet fókuszában bizonyítás nélkül pozitivnek /vagy negatívnak/ elfogadott - többnyire - erkölcsi tétel. A középpont-drámája modelljének felvázolásakor és az elemzett példaművekben azt láttuk, hogy azok megvalósulása és hatásossá válása kevesebb követelményt támasztott a korral szemben, "csak" azt, hogy legyen vagy lehessen az adott korban valamilyen középpont,vagy ezzé tehető probléma.A misztérium-drámák elemzésénél láthattuk, hogy modelljük megvalósulása és hatásossága feltétlenül igényli a transzcendentalitásban való hitet. Sőt, igényli annak a hitét, hogy a túlvilágú,az isteni szabja meg és határozza meg a földi életben követendő cselekvésformákat.

Hagyományos-drámát elvileg persze lehet írni akkor is, ha nincs a kor fókuszában bizonyítás nélkül pozitívnek /vagy negatívnak/ elfogadott erkölcsi-elvi tétel,csak éppen nem lesz hatásos, csak éppen főszereplőjében a néző nem hisz.

Misztérium-drámát elvben lehet írni, ha csak a szerző hisz a xxi túlvilági,isteni létben,de müve túlságosan egyéni lesz. A nézők éppúgy nem hisznek müve valódiságában és igazságában, mint az olyan hagyományos-dráma főszereplőjében, aki oly problémáért küzd,mely nem áll a kor fókuszában. A misztérium-drámák még unalmasabbak,érdektelenebbek ebben az esetben, mivel a túlvilági,isteni létben való hit szerves tartozéka azoknak.

Dolgozatunk hátralévő részében azt a kérdést vizsgáljuk meg a 20.szd.polgári drámairodalmának vonatkozásában, hogy hogyan valósulnak meg, vagy hogyan jelennek meg abban a különböző modellek,illetve azok részei.

V. A MODELLEK KEVEREDÉSE IBSEN FELLÉPÉSÉTŐL

Az európai dráma történetével, vagy a z u.n. modern drámával foglalkozó müvek a dráma történetének új szakaszát jelölik meg a kb. Ibsen fellépésével kezdődő időpont óta.Ekkor történik a dráma müfaján belül az a nagyon sokrétü változás,ami az azóta megírt drámai müvek majdnem mindegyikét valamilyen szemszögből másesá teszi,mint az eddig írt drámák legtöbbjét.Mi ez a más? A kérdésre annyi válasz adható /s adtak is/,ahány szemszögből közeledünk a drámai müfajcsoportba tartozó müvekhez.[1] A mi szemszögünkből ez a más-ság az,hogy ettől kezdve nem lehet a drámai müvek elvi szerkezetében a régi modellek egyikét sem megtalálni,s hogy nem lehet egyetlen új és a müvek nagy részére érvényes modellt sem felállítani.

Minden megközelítési szempont megállapítja,hogy nagyon sokat,nagyon sok eszközt vagy jellegzetességet /vizsgálódásának szemszögétől függ,miféle eszközt vagy jellegzetességet/,melyek a "régi" drámákra voltak jellemzőek, megtartottak az utóbbi kilencven-száz év során írott müvekben is.És mégis,nagyon sokan úgy vélik,hogy Ibsennel valami más kezdődött,mint ami eddig volt.

Láttuk,hogy az ő Peer Cynt című drámája megvalósítja a

[1] Pl. dramaturgiai változások,konfliktus,hős,jellem változása; a tudományos felfedezések behatolása a drámába; az izmusok a drámákban; a mélylélektan behatolása; messianisztikus drámák; a filozófiai irányzatok drámái; tétel-drámák; az illúzió-romboló müvek; a drámai kommunikáció problémái; ember és maszk drámai megjelenítése; a mítosz a drámákban; a politikai aktualitás jelentkezése; más szépségideál megvalósítása; a tragédia müfajának kérdései korunkban; müfaji átmeneteket megvalósító müvek stb.stb.

középpont-drámája modelljét,s mégis,eme fejezetünk címében Ibsen fellépésétől jelöltük azt az időt,amitől kezdve a dráma-modellek részei keverten jelennek meg a müvekben. Ha figyelembe vesszük,hogy ha Ibsen után találunk is egy-két olyan müvet,amely valamelyik dráma-modellt /elsősorban a középpont-drámája modelljét/ tisztán és teljesen megvalósítja,de az ő fellépésétől kezdődően megírt müvek nagyobb többsége keverten valósítja meg a különböző dráma-modellek részeit,akkor a látszólagos ellentmondás is feloldódik.Magának Ibsennek legtöbb müve is már ezt a kevertséget mutatja.Pl. már a Peer Gyntben megfigyelhetjük, hogy a mü eszmeiségének kifejtése,magyarázása megtörténik a mü végén: mintegy elmondva,miért láttuk azt,amit láttunk. Erre eddig nem volt szükség,mert a cselekvés közvetlenül is hordozhatta a mondanivalót.S ugyanezt a jellegzetességet meglátjuk azonnal a Nóra cimü drámájának kapcsán.

Mivel dolgozatunk a dráma-modellek leírása és alkalmazása,nincs módunkban részletesen kitérni arra,hogy mi az oka a drámákon belül megtörtént változásoknak,amit a modellek keveredése jelez.A drámák felépítésében ettől kezdődően jelentkező különbségeket csak leírni és rögzíteni kívánjuk,épp a modellek alkalmazásának segítségével. A változások okaira csak utalni tudunk.

Amikor a hagyományos-dráma modelljéről szóltunk,említettük,hogy annak megvalósulása sok követelményt állít a kor elé.Az egyik legfőbb követelmény az volt,hogy legyen az élet fókuszában olyan probléma,amelynek a fontosságában a kor nézői hisznek,s amelyet bizonyítás nélkül pozitívnak /vagy negatívnak/ fogadnak el,ítélnek meg. Láttuk,hogy épp ezért a hagyományos-drámák főszereplőinek

pozitív /vagy esetleg negatív/ voltát e drámák sohasem bizonyították,hiszen hőseik a fókuszban álló problémát testesítették meg,illetve azok megvalósulásáért küzdöttek. Ibsen fellépésétől kezdve épp ez,a bizonyítás nélkül pozitívnak /vagy negatívnak/ elfogadott tényező hiányzik az adott korszak valóságából.S ezért ennek a kérdésnek a kezelése a művekben meg is fordul,éppen az ellenkezője lesz: eddig a bizonyítás nélkül pozitívnak elfogadott fókusz volt a "rőbbanó-erő",amely cselekvésre,drámai akcióra lendítette a hősöket,most a drámai hősök tettei a bizonyító erők,amelynek segítségével az író valamit,amiben a mű elején nem hisznek a nézők,be akar nekik bizonyítani.A művekbe,eddig ismeretlen tényező,a bizonyítás kerül.

Mivel a középpont-drámájának kevesebb igénye volt a korral szemben,ezért valósulhat meg ezután is /elvileg persze/ leginkább a középpont-drámájának modellje.

Amikor a hagyományos-dráma hőse cselekedett,akkor tettének olyan vonatkozásban is volt értelme,hogy tettével valami lényeges változást tudott előidézni /egyéni sorsától függetlenül/ egy nagyobb embercsoport életében.Látszólag könnyen tehette,hisz a hagyományos-drámák főszereplője majdnem sohasem volt más,mint társadalmilag magas helyen lévő személy,király,királyfi,főminiszter,gazdag és előkelő család sarja stb./Ennek a műfajok felfogásában jelentkező oka is volt!/ De az Ibsen fellépésétől megírt drámai művek legnagyobb része nem mutat be ilyen magas társadalmi állású személyt,hőseit leginkább -ebből a szempontból- az u.n. középrétegekből veszi.Úgy véljük,mégsem ez a kérdés kulcsa.Hanem az,hogy a kapitalizmus olyan szövevényessé tette az életet,hogy semmiféle műben nem állítható hitelesen az,hogy egyetlen ember egyetlen tette,még

akár jelképesen is,nagyobb embercsoportok életén változtatni tudna. A változások a hagyományos-drámák esetében egzisztenciális területen következtek be /a létben/, míg az Ibsen fellépésétől megírt müvek, ha felmutatnak a hős tette következtében valamiféle változást, az - a legtöbb esetben - a tudatban következik be. Még akkor is így van ez a müvek nagy többségében, ha ez a tudati változás azután az egzisztenciális területeken érvényesíti is a maga hatását. Mivel a középpont-drámájának hőse passzív, s nagyobb csoportok életén egzisztenciálisan nem változtató, nem íly tetteket végrehajtó, Ibsen fellépésétől kezdve is írnak /ha nem is nagy számban/ oly müveket, melyekben a középpont-drámájának modellje valósul meg.

Ahogy említettük, szempontunkból a kb. Ibsen fellépésétől kezdve megírt drámai müvek elvi szerkezetét nem lehet sem egy új, sem akármelyik régi modell alapján leírni. E müvek akár valóban, akár csak látszólag sok részt,részletet megtartottak a hagyományos-dráma, vagy a középpont-drámája, vagy a misztérium-drámák modelljéből. Nagyon sok mü ilyen vagy olyan arányban "keveri" a modelleket,azok egyes részeit,s ugyanakkor új elemet is bevesz a mü elvi felépítésébe. Az alábbiakban az Ibsen fellépésétől megírt,s az általában legelismertebbnek tekintett néhány drámaíró munkásságából vett müveket elemzünk ebből a szempontból. Az említett müvek, egyetlen kivétellel mind a második világháború befejezése előtt íródtak.

Szeretnénk hangsúlyozni,hogy amit egy-egy mü kapcsán elmondunk, az nem terjeszthető ki szükségképpen és önmagától az adott író minden müvére.

Ibsen: Nóra /1879/ című műve talán az első olyan jelentős mű, amely a dráma-modellek keveredését, illetve a dráma-modellek /elsősorban a hagyományos-dráma/ jelentős részeinek hiányát mutatja. A műben nincs a hagyományos-dráma értelmében vett konfliktus. Nóra nem képvisel bizonyítás nélkül elfogadott pozitív erkölcsiséget, s férjével nem is küzdenek tett-váltás-sorozatban egymás ellen. Sőt, a drámában Torvald Helmer hosszú ideig nem is küzd semmi ellen és semminek a megvalósulásáért. Az ő drámai léte csak akkor válik drámai értelemben "vektorizálttá", amikor Nóra tette előtte is kiderül./Ekkor fordul Nóra ellen./ Nórának van törekvése, tesz is annak érdekében, hogy multbeli tette ne jusson férje tudomására. A műben röviden és - ahogy majd meglátjuk - nem a mű valódi lényegével összeköttetésben álló kérdés kapcsán, Nóra és Krogstad között fellelhetünk némi tett-váltást, vagy annak látszatát. Ezek a jelenetek adják a műről azt a benyomást, mintha valódi hagyományos-dráma lenne.

Nóra régi tette az egész mű cselekményét meghatározza. Igy a mű látszólag megtartja a hagyományos-dráma modelljének első olyan tettét, amelyre a cselekmény felépül, hiszen valóban e tett körül forog minden./ Látszólag tartja csak meg, hiszen - ahogy később meglátjuk - a dráma nem a váltóhamisítással kapcsolatos, és így előtérben álló problémáról szól./ Végül is ez nem konfliktus /a hagyományos-drámai értelemben/ egyrészt, mert nem olyan erkölcsi-elvi tétel, amely két ellentétes oldalt tartalmaz, másrészt, mert nem eredményez ebből kiindulóan tett-sorozat-váltást. Elvileg persze kivált-

hatna. Ha a mü azt a procedurát,s az elienében megtett lépéseket ábrázolná, ami egy váltóhamisítás jogi következménye,s annak lebonyolódása. De Ibsent ez nem érdekli. Igy hosszú ideig csak Nóra cselekszik. Először azt teszi /még a mü előtt/, hogy bizonyos összegeket el-elcsíp a kosztpénzből a törlesztésre. De ezek egyik konkrét alkalma sem lehetne drámai tett. A müben azután azt teszi,hogy férje előtt igyekszik eltitkolni régi tettét,akkor,amikor annak kiderülésére legnagyobb a lehetőség. Mivel a férj nem tud a váltóhamisításról, sőt arról sem, hogy Nóra váltóra vett fel pénzt, ő nem is tehet - míg ez ki nem derül - semmit.

Ám a néző is fokozatosan ismeri meg Nóra régi tettét. A mü indító jelenetében nagyon sok szó esik a pénzről,hallunk pénzkölcsönről is: Nóra említi, hogy amíg Helmer új állásának magasabb jövedelmét meg nem kapja, kölcsönt is vehetnének fel. Helmer ez ellen azonnal tiltakozik. Ebből még nem tudja,hogy a pénzkölcsön a dráma cselekményének hátterében áll,s hogy nagyon nagy fontosságú lesz; számára ekkor mégm csak az lesz világos, hogy a pénzkölcsönről egészen más a felfogása Nórának és Helmernek. S vajon mi a nézőké? Az ő véleményük bizonnyal erősen megoszlik. A pénzkölcsön nem bizonyítás hélkül pozitív vagy negatív, a körülményektől függ,hogy milyennek tekinthetjük.

Továbbhaladva a multba egy lépéssel, a következő jelenetben megtudjuk, hogy Nóra is végrehajtott életében egy komoly és "felnőtt" tettet, megtudjuk, hogy ő sem pazarló és tékozló, amilyennek Helmer és Lindéné ismerik, vagy hiszik.Megmentette u.i. férje életét azzal, hogy pénzt szerzett. Itt még úgy tudjuk, hogy apjától kapta. Nem tud-

juk tehát, hogy a pénz kölcsönpénz volt, csak gyanítjuk. Jellemző egyébként, hogy ebben a jelenetben előbb tudjuk meg a kölcsön felvételének okát, mint annak konkrét tényét, illetve - ami lényegbevágóan fontos - annak konkrét körülményeit.

Ismét továbbhaladva egy lépéssel azt tudjuk meg, hogy Nórának negyedévi kamatot kell fizetnie,s hogy törlesztenie kell. Ebből tudjuk meg, hogy az a pénz,mellyel Helmer életét megmentette, kölcsönpénz volt.

A következő lépésre addig kell várnunk,míg meg nem jelenik Krogstad,s az ő és Nóra között lezajló jelenetből tudjuk meg: Nóra váltóra vett fel pénzt tőle, sőt azt is, hogy a váltóra - nagyon ügyetlenül - apjának,mint kezesnek a nevét odahamisította. Igy kiderül,hogy nemcsak kölcsönt vett fel, hanem jogi értelemben büncselekményt is elkövetett. De vajon van-e a tettnek másfajta megítélése is, mint kizárólag jogi szempontból történő,s így negatív jellegü?

Ibsen ezt az időben régen megtett cselekedetet azért hozta apró lépésekben a néző tudomására[1], hogy közben egyben és egyszerre bemutassa annak okát /Helmer betegsége/, bemutassa a kölcsönpénzhez a két szereplő viszonyát,sőt azt is, hogy Nóra tette boldogságot hozott,nemcsak neki,de egész családjának, hiszen Ibsen megrajzolta azt a boldog családi életet,amelyben élnek,s amely nem volna,ha Helmer betegségben elpusztul./A nézőnek tényként kell elfogadnia azt az egyébként tényként egyáltalán nem

---

[1] Olyan ez,mintha apránként tudnánk meg: Hamlet apja eltünt,megh halt, megölték,Claudius ölte meg; vagy ha apránként tudnánk meg: Polyneikés csatázott, megsebesült,meghalt, el akarták temetni, Kreón megtiltotta stb.,stb.

kezelhető feltevést, hogy Helmer valóban és biztosan meghal,ha nem mennek Délre./ Mindez arra szolgál,hogy Ibsen bebizonyítsa általuk: Nóra tette - jogi megítélésétől függetlenül - pozitív. Azt is láttuk eddig, hogy Nóra tettéhez más a viszonya Helmernek, Krogstadnak,Lindénének,s természetesen magának Nórának.

Nóra tette tehát látszólag olyan,mint a középpont-drámájának modelljében a központ. Látszólag meghatározza a szereplők etikai megítélését is. Aki ahhoz pozitívan viszonyul /Nóra, Lindéné/ az pozitív, aki negatívan /Krogstad, s majdan Helmer/ az negatív. Igaz, hogy a tett a polgári társadalomra és gazdasági életére, annak pénzügyi mechanizmusára jellemző tett /a váltó ténye is, a névhamisítás is, é mindezek következménye/. De önmagában mégsem erkölcsileg meghatározó tett. Mint ahogy nem is az élet fókuszában álló problémo sem a váltóra való pénzfelvétel, sem a névhamisítás. Maga a mü épp azt bizonyítja, hogy váltót,illetőleg a kezes nevét több okból,tehát pl. tisztességes etikai alapból és teljesen pozitív cél érdekében is lehet hamisítani. A szereplők épp azáltal válnak pozitívvá, hogy a hamisítás okához alakul ki pozitív viszonyukásuk /Lindéné/,s az,aki a tettet kizárólag jogi szempontból nézi, vagy csak úgy általában nézi, tehát okától függetlenül, az negatív szereplő, méghozzá épp azért,mert okától függetlenül nézi /Helmer/. Tehát a váltóhamisítás tényét, s magát a tényt, hogy valaki váltóra vesz fel pénzt, nem lehet annak okától függetlenül megítélni - ezt bizonyítja egyrészt a mü. A dráma első része nem is más - ebből a szempontból, ahogy láttuk - mint annak a bizonyítása, hogy Nóra tette pozitív, mert férje életét, ezáltal gyermekei és családja boldogságát mentette meg vele. A mü a hagyományos-drámák bizonyí-

tás nélkül pozitívnak /vagy negatívnak/ elfogadott, és a korfókuszában álló tényezője helyett tehát olyan multbeli tettet választott kiinduló alapként, amelynek többféle megítélése lehetséges,s azt bizonyítja, hogy van a tettnek a jogi megítélésen kívül etikailag teljesen pozitív megítélési lehetősége is, hiszen nem a tett maga,hanem oka a fontos és etikailag értékelendő. Az író nem egy bizonyítás nélkül pozitívnak /vagy negatívnak/ elfogadott erkölcsi tételt prezentált,s nem erre építette fel a mü cselekményének világnézeti tartalmát, hanem egy tényt, egy esetet prezentált,s erről bizonyította be, hogy pozitív. Igy a nézőt nem egyszerre s nem azonnal tette érdekeltté a cselekményben és szereplői sorsában, hanem csak azután sikerült ezt elérnie, miután bebizonyította Nóra pozitív voltát.

Jellemző,hogy a drámának hosszú befejezése van. Miután a váltóhamisítás kiderült, egész rövid idő multva az is kiderül: egyiküknek sem lehet már sem társadalmi, sem jogi értelemben baja abból. Ekkor Helmer és Nóra között hosszú beszélgetés zajlik le,amelyből kiderül,hogy miről szólt tulajdonképpen a dráma,s hogy az, amit eddig láttunk,csak ürügy volt egy mélyebb értelem bemutatására. A mü a váltóhamisítást,s ennek okához,illetve puszta tényéhez fűződő viszonyokat is csak ürügyül használta annak bemutatásához, hogy a házaspárnak a szekszualitáson, a látszaton és a felületen kívül valójában nincs közük egymáshoz. Itt, a mü végén mindezt, - amiről a mü szól - vitában tudjuk meg. G.B.Shaw is azt mondja /The Quintessence of Ibsenism/, hogy a modern dráma itt kezdődik: amikor Nóra beszélgetni hívja Helmert: "Még nincs oly késő, ülj ide Torvald, sokat kell beszélnünk egy-

mással."[1] Miért kezdődik itt a modern dráma? Mert itt k kezdenek az apró dolgok, az apró életjelenségek,s azok így vagy úgy értékelése drámai tartalommá lenni. Nóra u.i. itt realizálja helyzetének lényegét. Helyzete nem egyetlen tényben valósult meg, ha Helmernek az ő ismert okból bekövetkezett váltóhamisításához /mint egyetlen egy tetthez/ való viszonya /mint egyetlen tett/ nagymértékben segítette is e realizálásban. Nóra helyzete olyan tettekben és tényekben is megvalósult, amelyek önmagukban nem drámai jellegü tények és tettek. S a tetteknél és tényeknél fontosabbak azok okai, s az okok értékelése, mivel a tettek és tények komolyabb,magasabbrendü,erkölcsi tartalmat csak az értékelés által kaphatnak. Igy kezdődik az intellektuális dráma, ahol nem tettek és akciók, hanem vélemények /apró tettekből leszürt vélemények/ csapnak össze. A vitának uzonban van eredménye: Nóra elhagyja családját.

Ha a mü be is mutatja azt, hogy a viszonyulások - pontosabban a két főszereplő viszonya - felületes, azaz voltaképp nem-viszonyulás, ezt nem egy középponthoz,vagy a középpontban álló valamilyen tényezőhöz való viszonyulásnak, hanem két személy egymáshoz való viszonyának mutatja. Igy a mü nem valósítja meg a középpont-drámájának modelljét sem.

Viszont vitathatatlanul a hagyományos-drámától kölcsönzi a mü azt, hogy Nóra a dráma végén változtat az addigi helyzeten. A mü elején azonban nem e változásért indul küzdelembe,s ezért nem mondhatjuk, hogy a hős a mü

---

[1] Henrik Ibsen: Válogatott drámái I-II.kötet /Európa Könyvkiadó, Bp.1969./ Válogatta, szerkesztette,az előszót és a jegyzeteket írta Dániel Anna. - II.köt.78.old.Németh László fordítása.

végén elérte célját. Elért valamit, realizálta valóságos helyzetét,a rossz látszat-léttől megszabadult,de nem ezt akarta elérni a darab elején, hanem azt, hogy férje ne tudja meg régi tettét. A mü - épp ebből kifolyólag - megtartja a hagyományos-drámának azt a sajátságát,hogy három helyzetet mutat be: más az első, míg Nóra titka nem került veszélybe; más a második, az előttünk lévő folyamat; s ismét más a harmadik, a mü utáni. Ez a három helyzet azonban egészen más viszonyban van egymással, mint a valódi hagyományos drámák esetében volt. Nincs akkora hasonlóság az első és a harmadik között,az első nem olyan alapvetően határozza meg a mü egészének mondanivalóját. A legfontosabb különbség pedig az, hogy a hagyományos-dráma hősének tette jóval nagyobb közösség életén változtatott, egy nemzetén, vagy egy nagyobb csoportén. Itt csak egy családén. Ez azt is mutatja,hogy a tett,mely változást képes előidézni, leszükült az egy család körében elvégezhető tettre: itt még hitelesen ábrázolható olyan tett,mely a családm egészének életén változtat.A századforduló körül, s utána is, ezért játszódik oly sok mü a családi körön belül.

A mü feszültsége jórészt abból ered,megtudja-e Helmer a váltóthamisítást vagy sem;s hogy ebből,a lassan pozitívvé vált,s ezért a nézőt maga mellé állító Nórára,milyen következmények háramlanak? Amitől Nóra és a néző fél,az, hogy kiderül, Helmer elüldözi Nórát, bekövetkezik,de fordítva: az asszony önként hagyja ott a "babaotthont". Az eredeti cél tehát önmaga ellen fordult,s ezért más a darab után kialakuló harmadik helyzet, nem az elsőhöz hasonló.

A mü látszólag megtartja a hagyományos-dráma elvi felépítését,de valójában nem. Feszültségét jórészt férfi csel-

fogás teremti meg /apránként árulja el a váltóhamisítást, s a mü voltaképp nem erről szól,de ez teremti meg a feszültséget/,s ez csak egy idő multán válik erkölcsi magatartások közötti,de szóharcból eredő feszültséggé.

A mü így szerkezetileg két részre oszlik: az elsőben Ibsen a néző számára bizonyítja Nóra pozitív voltát,Nóra Helmer előtt igyekszik a titkot elrejteni,a titokban maradást veszélyeztető tényekkel szemben; a második részben a titok kiderülése után vita alakul ki, amelyből megtudjuk,hogy Nóra értéktelen életet élt,s ezért elhagyja családját.

A középpont-drámája modelljének egyetlen részét sem valósítja meg a darab, hisz nincs középpont,s ezért nem is szólhat a középponthoz való viszonyulásokról. S nincs egyetlen jelenete sem,mely szertartásszerü lenne.

Figurális interpretációról sem beszélhetünk,a mostani Nóra kapcsolatban van ugyan régi tettével,de a kettő között oksági összefüggés található.

Ez a dráma nem keveri a különböző modellek részeit,hanem a hagyományos-dráma modelljének tartozékait csökevényesen és nem valódi formában valósítja meg. Egy új jelenségre azonban fel kell figyelnünk benne: a mü bizonyít és vitát tartalmaz.

x

G.B.Shaw: Szent Johanna /1923/ cimü krónikás drámájában /"A chronicle play"/ tudatosan vallva az eszmék drámáját valósítja meg, benne nem jellemek,hanem eszmék küzdenek egymás ellen. Az első pillanatban jogosnak tünhet az az állítás,hogy a "Szent Johanna" mirákulum, eszmék küz-

denek benne,s a történet egy szent életén és legendáján alapszik. Bár azonnal meg kell jegyeznünk,hogy a müben a "csodás" elemek /a tyukok és a tojások,'Foul Mouthed Frank' halála, a szél irányának megfordulása Orleansnál/ egyáltalán nem "csoda"-ként említettek és bemutatottak. Az eszmék harca azonban sokkal erőteljesebben megtalálható benne, mint minden - Shaw egyéb dráméit kivéve - előtte megírt müben.

A Szüz Shaw által bemutatott története nem a hagyományos-dráma modelljén épül fel. Halványan felfedezhetjük ugyan benne az ilyenértelmü konfliktust: Johanna képviseli a pozitív oldalt,s mindenki más /legalábbis egy-egy időre és egy-egy időben/ a negatív oldalt. Azonban Johanna pozitivsága nem bizonyítás nélküli. Shaw éppen ezt,és a feladatra rátermettséget mutatja meg és bizonyítja egészen Johannának a francia sereg főparancsnokává történő kinevezéséig -,de vitákban. A néző eleve birtokában van egy jó adag tudásnak, hiszen a mü előtt is tudja,milyen nagy tetteket hajtott végre a lány, tud az ellen lefolytatott inkviziviós perről, máglyahaláláról, sőt azt is tudja,hogy az egyház utóbb szentté avatta,s ennek következtében nyilvánvaló,hogy végül is Johannának volt igaza. Mindezekre már a cím is határozottan utal. Azt gondolhatnánk ebből,hogy a néző bizonyítás nélkül pozitívnek fogadja el Johannát. De ez nem így van,mert a probléma sem ez. A lány első megjelenésétől kezdve Shaw azt magyarázza és közvetetten bizonyítja, hogyan eshetett meg csodák nélkül az a történet, melyben egy tizenhét éves tudatlan parasztlány elérte: a Dauphin elé került; felszabadította Orleanst,amit tapasztalt hadvezérek sem

tudtak; megkoronázta a Dauphint, mikor azt senki sem akarta; végül elérte: az ő tettei indítóokként szerepeltek Franciaország felszabadításában. Miután ezt megmagyarázta és bebizonyította /természetesen már az eddigiekbe is beleszőve/, azt bizonyítja, hogy mindezek ellenére mégis miért égették el máglyán, mint eretneket.

A magyarázatra nem lenne szükség, ha a néző valóban csodatévőnek hinné Johannát, vagy ha valóban hinné,hogy ez a történet csak csodák segítségével eshetett meg. Nem lenne szükség a tények magyarázatára akkor sem, ha azok mindennaposak lennének,ha tehát a történet és tényei nem szorulnának magyarázatra, ha lenne ~~xnhxx~~ valami, amit a néző bizonyítás nélkül elfogadna pozitívnak.De nem így van. A néző - legalábbis általában és elvben - nem hisz a csodákban, ha e mü során /majd még utalunk rá/ egy kissé el is fogadja. Ezért a darab annak magyarázása és bizonyítása, hogyan valósult meg e történet csodák nélkül,s mi az oka, a gyakorlati, konkrét oka a Szüz megégetésének,s ez az ok nemcsak a 15.szd-ban volt aktív ok és erő,hanem az 1920-as években is.

A bizonyítás végig viták formájában történik. Az összes vita,így pl. az első képben lévő egyrészt Robert de Baudricourt és Poulegnay között, másrészt Robert és Johanna között, elsősorban nem a szereplők között folyik, hanem Shaw és a néző között. Azok, akikkel Johanna vitatkozik, a nézőt képviselik, a néző szemléletét, gondolkodásmódját, az 1920-as évek kiváncsi nézőjét, aki épp arra kiváncsi, hogyan eshetett meg e történet csodák nélkül,s Johanna azokkal az érvekkel győz, amelyek ezt a nézőt meggyőzhetik. Az író él természetesen írói cselfogásokkal is, amelyeket

a való életből vesz kölcsön,s amelyek ott valóságosak,de a müben írói cselfogások. Az életben gyakran nem érvekkel győz valaki egy vitában, hanem egyéniségének varázsával. Ha a szinpadon mondja el az egyik szereplő a másikról,hogy "There is something about her"[1],akkor azt a nézőnek el kell hinnie,s nyilván azt szolgálja e mozzanat,hogy az olvasó az érvek erején kívül Johanna győzelmébe számítsa be azt is, hogy "Van ebben a lányban valami".[2] Ugyanezt szolgálja pl. Baudricourt azon mondata:" So you are presuming on my seeing you, are you?"[3] - illetőleg az író szinpadi utasítása is Károllyal kapcsolatban:"/ tempted at last"/[4], t.i. Johanna egyénisége által.Ezek - s az ehhez hasonlók - írói cselfogások, amelyekkel az érvek hatását támogatja,s melyekre azért van szükség,mert ellenük nem lehet ellenvetést tenni. A legvégső ok Johanna vita-győzelmeiben ezért voltaképp egyéniségének szuggesztivitásában található, amellett, hogy a néző - ha nem is hisz Johanna csodáiban - tudja: végre elérte,amit az arra látszólag hivatottak nem. Igy, ha a nézőt az író érvekkel és írói cselfogásokkal jórészt meggyőzte, Johanna tetteinek csodás elemeiben /ha a csodában elvben és általában nem is hisz/ mégis hinni fog.

A viták - a drámán belül - azt a célt szolgálják,hogy ezeknek nyomán, hatásukra történhessen valami. Ami történik, az nem drámai akció, hanem epikus tény, epikus cse-

---

1 Poulegney mondja többször is /G.B.Shaw: Saint Joan, Penguin Book, 1961. pl. 56.old./

2 Az előző mondat fordítása /G.B.Shaw: Szinmüvek, Magyar Helikon, Bp.1965. 1159 old./ Ottlik Géza fordítása.

3 az 1 alatt idézett mü 53.old.

4. 78.old.

lekvés[1]/pl. Baudricourt elküldi Johannát a Dauphinhez, az kinevezi főparancsnoknak stb./ E történések általában egy-egy jelenet végén,mintegy csattanóként jelentkeznek, nem megjelenítve, nem elénkállítva mennek végbe. A mü ezért nem akciókra épül, nem azokat mutatja be.

A dráma első felében /Johanna elfogatásáig/ a legtöbb szereplő a vita után a lány mellé áll, mert az /a nézővel együtt/ a vele először szembenálló szereplőt meggyőzi igazáról. A mü második felében a szereplők / angolokat kivéve/ voltaképp Johanna mellett, a személyiség mellett vannak,de az általa képviselt elviség ellen, azt ítélik el. Az elítélés és megégetés végső oka világnézeti szükségszerüség és politikai kényszer. A dráma ezért a gondolatok és eszmék drámája, pontosan az, aminek Shaw nevezte.

A mü a hagyományos-drámák három helyzetét megtartja. Más a helyzet Johanna fellépése előtt /itt voltaképp az angol támadás előtti helyzet a meghatározó/, ő el is éri célját, egyéni sorsától függetlenül. A dráma a második helyzetet,s abban egy folyamatot állít elénk. Ebből leszürhető, hogy a mü a hagyományos-dráma modelljének több részét megvalósítja,csak épp - talán a legfőbbet - a konfliktus szerinti felállítását nem.

Johanna látszólag felfogható úgy is,mint középpont. Hiszen a müben a hozzá való viszonyok,illetőleg azok alakulása ábrázolódik, vagy az is ábrázolódik. Hangsúlyoznunk kell itt is,hogy a hozzá való viszony /különösen addig, míg a néző pozitívnek fogadja el Johannát/ megváltozását az író vitán,s nem akciókon keresztül mutatja

[1] Ezért is szokták a brechti epikus dráma elődjei között említeni.

be. A középpont-drámájának átkait, szónoklatait, lírai jellegü hosszú szövegrészeit itt az érvek vitája helyettesíti, azok helyébe ez kerül. A különbség azonban a középpont-drámájának megvalósulása és e mü között nemcsak a líraiság /stb./ - vita helycsere. Ha el is fogadjuk - mert elfogadjuk -,hogy a szereplőket aszerint és akkor tekintsük pozitívnak, ahogyan és amikor Johanna mellett állnak, nem éppen etikailag tekintjük őket pozitívnak /bár egy kissé így is/, hanem elvileg,eszmeileg. Egy-egy szereplőnek nem egész személyiségét tekintjük ezáltal megítéltnek /nem is egész személyiségével áll Johanna egész személyisége mellett vagy ellen/, hanem csak elviségét /pl.Warwick, aki egyébként pozitív; a Dauphin, aki egyébként negatív, sőt még az Inkvizitor is, aki az elítéltetéstől eltekintve pozitív/ - azt az elviséget,amivel Johanna mellé, vagy vele szembe áll. A mü ebből a szempontból is az eszmék drámáját valósítja meg. Nem állíthatjuk,hogy a középpont-drámájával van dolgunk ebben az esetben; nem mondható ugyanis, hogy a mü a Johannához füződő elviségek viszonyának az ábrázolása. Nem mondható, hogy a mü erről szól. A szereplőknek nemcsak a Johannához füződő viszonya jelenik meg. Nem mondhatjuk azt sem, hogy a főszereplő /a középpont/ passzív, még ha tettei - melyek igen fontosak a történet alakulásában - a jelenetek között, tehát nem a szemünk előtt játszódnak is le.

A "Szent Johanna" a misztérium-dráma modelljéből csak egy mozzanatot valósít meg, azt is halványan és csak részben: a figurális interpretációt. A két világszint problematikája még úgy sem jelentkezik, hogy az író hangsúlyozná a túlvilági-isteni szintnek az evilágiba való he nem

avatkozását, illetőleg úgy sem, hogy azt valami mással, a realitástól - világnézete szerint - "függetlenebb" valamivel helyettesítené. A "csodának" sem adja meg reális magyarázatát, azt rábízza a nézőre, aki el is fogadja. Shaw nem hadakozik a csoda-szemlélettel: a tyukok hosszabb szünet után önthatják a tojásokat, valaki beleshet a vizesárokba, s megfordulhat a szél - egészen természetesen. A figurális interpretáció nem abban s nem azért jelentkezik, mert az epilógusban halottak jelennek meg, mert valaki pl. a pokolból jön itt tölteni kimenőjét. Hanem azért, mert látjuk hogyan ítélték meg a szereplőket a maguk korában, s hogy milyen az akkori tetteik alapján létrejött későbbi igaz megítélésük. Ebben az igaz megítélésben tetteik kiteljesedése jelenik meg. Mégsem teljes és valódi figurális interpretáció ez, hiszen nem két tett van, csak egy, s két megítélés: egy korábbi és egy későbbi. Különbség tehát csak a két megítélés között van: az első részben hamis, de halványan magában foglalja a valódit, a későbbi kiteljesedett és igaz megítélést. Ez a kiteljesedés halványan a tett és a második megítélés között is fennáll. A kettő között mégsem lehet ív-feszültség. Intellektuális feszültséget kell és lehet itt észrevennünk, a néző a valóság átfogóbb, tehát igazabb megismerését kapja a tett valamint a kétféle megítélés közötti tudati vibrációja által. A vibráció nem a mű és az epilógus bemutatta helyzet és megítélés között van csak, hanem a tettek és a néző azonnal feltámadó ismeretanyaga között, amely révén tudja, mit gondolunk Johannáról és ellenfeleiről korunkban. Ám ezt tovább bonyolítja - az intellektuális feszültséget ezáltal csak növeli -, hogy az epilógusban világosan kiderül: ha Johanna ma élne, hiába tudnánk

ma is, melyik és mi az igaz megítélése, máglyahalálra ítél nénk ma is. Azaz végeredményben mind a két időben /a 15. és a 20.szdában/ kétféle megítélés van: egy elvi és igaz, és egy politikai szükségszerűségből, vagy felelőtlenségből /vagy másból, ebben az összefüggésben mindegy/ fakadó és hamis. A tettek és a kétféle megítélés közötti tudati megismerés, felismerés ezt az eredményt hozza létre.

x

Pirandello: Hat szereplő szerzőt keres /1921/ című művében feleslegesnek érezzük bizonyítani a hagyományos-dráma modelljének hiányát, hiszen az nyilvánvaló. A középpont-drámájának modelljéről majdnem ugyanez mondható el. Az Igazgató semmiképpen nem lehet középpont, hiszen ha ő mozgatja is a "külső", látható, szinpadi eseményeket, nem ábrázolja a darab a hozzá való viszonyulásokat. Ha az Apát az író "filozófiai rezonőrjének"[1] tekintjük is, nem középpont, mivel csak a "szerepek" hozzá való viszonyulása ábrázolt /azok közül sem mindegyiké, pl. a két kisgyereké nem/, a szinészeké egyáltalán nem.S e viszonyulások - amelyek t.i. megvannak - sem értékmeghatározók. Egészen más a helyzet, ha a misztérium-dráma modelljét próbáljuk a műben megkeresni. E modell segítségével megtalálhatjuk a mű kulcsát, ha magát a modellt csak csökevényesen is.

Nem csak az író mondja a mű kilencedik kiadásához 1930-ban írott előszavában, de több kritikus is megjegyzi,hogy a darab két dolgot állít szembe: ideát és realitást, vagy művészetet és életet[2]; valóságot és látszatot, Művészetet

---

1 Robert Brustein: The Theatre of Revolt, Little, Brown and Company, Boston 1964. 311.old.

2 Francis Fergusson i.m. 199.old.

és Természetet[1], vagy akár valóságot és illuziót. Az ellentétpárok mindegyikében az egyik mindig az igazi valóságot, a másik egy nem igazi valóságot jelent. Pirandello az előbbi ellentétpárok közül a valóságnak az ideát, a müvészetet, a valóságot tartja, nem-valóságnak pedig a realitást, az életet, a Természetet és az illuziót. A müben a valóságot a müvész által megteremtett, létrehozott hat szerep, a nem-valóságot a szinészek jelentik és jelenítik meg. A szinészek elvileg /csak elvileg!/ ugyanazt a valóságot élik, mint a néző. Igy a pirandellói koncepció szerint,amit realitásnak és életnek vagy akár valóságnak nevezünk /most nem az előbbi ellentétpárokból véve a szó tartalmát/ az a nem-valóság,s a müvészet által megteremtett világ és ember pedig a valóság.Pirandello azt mondja,hogy mindez azért van igy,mert a valóság állandóan változik,s egy előző időpontban realitásnak, valóságnak tekintett dologról /helyzet vagy jellem-állapotról/ egy későbbi időpontban kiderül,hogy illuzió volt.[2] Ennélfogva valósága - szerinte - kizárólag

---

[1] R.Brustein i.m. 290.old.

[2] Pirandello: Szinmüvek és novellák, Európa Könyvkiadó Bp.1962. Világirodalom klasszikusai. 62-63.old.Fordította Füsi József.
Apa /nagyon halkan,behízelgő alázattal/: Csak azt akartam tudni, uram, hogy ön most valóban annak látja-e magát,ami; ahogy például egy bizonyos eltelt idő távlatából látja,hogy milyen volt valaha, minden akkor magáról alkotott illuziójával együtt, tehát mindenestül, kivül-belül, ahogy akkor ön saját magát látta,és ami akkor valóság volt az ön számára! ... Nos, uram, visszagondolva azokra az illuziókra, amiket ma már nem alkot magáról; mindarra, ami már nem olyannak látszik az ön számára, amilyen valaha "volt",nem azt érzi-e az ember, hogy hiányzik neki, mondjuk, nem ez a szinpadi asztal,de a föld, a föld a lába alól,s nem kell-e arra a következtetésre jutnia,hogy "ez", ahogy most érzi,a mai egész valósága, úgy, ahogy van, holnap nem válik-e ugyanúgy merő illúzióvá?
Igazgató /nem nagyon értette,a különös érvelés kábulatában/ Nos, hová akar ezzel kilyukadni? Apa: Sehová uram. Csak azt akartam ön-

a művészi formába öntött,a művészetben megjelenő világnak van, hiszen az épp a határozott formába öntöttség miatt változatlan. Brustein kitünően mutat rá,hogy így Pirandellónál az élet és halál kerül ellentétbe,s hogy "Pirandello's demand for from is literally a death wish, since, as he tell us, whatever is in fixed form is really dead."[1] Igy voltaképpen egy halott, egy /mutatis mutandis/ túlvilági világot tekint igaznak. Ha ezeket a misztérium-drámák kívánta két világszint mellé helyezzük, akkor /elsősorban persze alakilag!/ a következők közé tudunk egyenlőségjelet tenni a pirandellói koncepció szerint: evilági történelem = realitás = illúzió = élet, valamint univerzális történelem = idealitás = valóság = halál. Természetesen nagyon jól tudjuk, hogy a fenti egyenlőségjelek még a pirandellói elképzelésen belül is jobbára csak alakilag azok, noha a végsőkig gondolva a gondolatot, tartalmukban is sok az egyenlőségjel közöttük, természetesen végig az író gondolatmenetén belül maradva. Az első és alapvető különbség e tartalmak között az, hogy a misztérium-dráma univerzális történelmében, isteni-túlvilági szintjében bizonyítás nél-

---

nek kimutatni,hogy ha mi /ismét magára és a többi Szereplőre mutat/ a káprázaton túl nem vagyunk valóság, helyes ha ön sem bízik annyira a magáéban, abban,amit ma kézzelfogható valóságnak érez magában,mert ez a valóság arra van ítélve, hogy holnap mint káprázatot fedezze fel magában. Igazgató /elszánja magát,hogy az egészet humorba fojtsa/: Pompás! Tegye talán még hozzá,hogy maga ezzel a szindarabjával együtt, amit elő akar itt adni,igazabb és valóságosabb nálam! Apa/a lehető legnagyobb komolysággal/ Semmi kétség,uram!

1 R.Brustein i.m.303.old.

kül hisz az adott kor embere. Pirandello célja pedig éppen az, hogy a valóságnak látott világról bebizonyítsa, hogy az illúzió,s a művészet által létrehozott világról, hogy az az időtlen valóság. A két szintet a müben azért is tudjuk pontosan megkülönböztetni, mert az nem a mü alakjain belül valósul meg, hanem láthatóan, alakilag és horizontálisan is jól elkülönül. A mü az evilági szinten kezdődik, a szinészek egy Pirandello-drámát próbálnak.Amikor a Portás bevezeti a hat szereplőt, megjelenik a másik, a túlvilági szint. Az iró ügyel arra,hogy a két szint az alakok megjelenésében is jól elkülöníthető legyen. "Aki ennek a szinmünek a helyes szinpadi tolmácsolását szem előtt tartja - irja[1] - minden módon arra törekedjék, hogy a 'Hat Szereplőt'valahogy össze ne tévesszék a Szinészekkel." Erre a leghatásosabb eszköz,"s ennek alkalmazása most kényszerítő erővel lép fel, az, hogy a Hat Szereplő különleges álarcot visel."[2] A maszkok azonban nemcsak erre szolgálnak. A hat szereplő mindegyike egy-egy olyan megmerevedett emberi magatartást hordoz, amely egyrészt most már örökké élő /hiszen az iró által megteremtett változtathatatlan valóságban van/,de másrészt, amelyet mindenki hordoz életének egy-egy pillanatában. A reális életben - ahogy láttuk az Apának az Igazgatóhoz intézett szavaiból - mindenki az egy-egy pillanatban volt magatartását egy uj hangulat, uj benyomás hatására leveti, másikkal cseréli fel. Eme állandó változás miatt senki sem tudja a valóságos életet élni,mondja Pirandello,s egyrészt ezért hordoz mindenki maszkot. Másrészt azonban azért is tesznek masz-

[1] Pirandello:i.m. 13-14.old.
[2] i.m. u.o.

kot valódi arcuk elé az emberek, mert céljaik elérésében épp ahhoz a személyhez kell alkalmazkodniuk, akivel szembenállnak. Igy aztán annyi maszkot öltenek magukra, ahány hangulatuk, benyomásuk stb. van,s ahány kapcsolatba kerülnek. A maszkok más és más egyéniség megvalósulását igénylik /vagy kényszerítik, vagy teszik lehetővé/,s így mindenki széttöredezik, mindenki másnak és másnak látja a vele kapcsolatba került ember személyiségét.

A két világszintet tehát nemcsak az író által megteremtett /mert szilárd formába öntött, változtathatatlan/ művészi világ és a valódi világ jelenti, hanem egyfelől a valódi én, másfelől a maszkok is. A hat szereplő úgy jön létre, hogy az író a valódi én egy-egy pillanatát, időszakát,vagy egy-egy magatartásformáját megmerevíti, azaz "maszkosítja". Időtlenné és örökké teszi tehát az időlegest,a változót. Igy bizonyos értelemben problematikussá válik a misztérium-dráma két világszintje. Mert igaz, hogy e két világszintet itt megtaláljuk. De a második szint nem jelent sokat, nem rendelkezik olyan törvényekkel,amelyeknek alkalmazása az első szinten azt jobbá tenné, sőt nem rendelkezik olyan törvényekkel sem, amelyek az első szinten egyáltalán alkalmazhatók lennének, hiszen senki sem válhat író által írott alakká. A mű végén a két szint - az író szándéka szerint - "találkozik": az egyik szereplő,a soha meg nem szólaló Kisfiú a kerti jelenetben öngyilkos lesz. A szerep valódi revolverrel, valódi durranással agyonlövi magát. A szinen senki sem tudja eldönteni, hogy ez most szerep volt, játék, avagy pedig valóság. A mű végén lévő árnyjátékban a hat szereplő közül már csak négynek az árnya jelenik meg,tehát Pirandello véleménye szerint a Kislány valóban belefulladt a medencébe,a Kisfiú pedig valóban agyonlőtte magát. Nem arról van szó,hogy

a szinészek közül "átment" valaki az író által megírt világszintbe /vagy akárcsak azt magára vette volna/, hiszen ez teljes képtelenség. Arról sem volt szó,hogy a szerepek egyike a szinészek szintjére lépett át. De arról, hogy a hat szereplő közül kettő úgy élte a müvész által megteremtett saját és öröknek tartott valóságát, mint a valódi valóságot: azaz változó volt, azaz a pirandellói koncepció szerint mégis /Pirandello szándéka ellenére/ a nem-valóságban élt. Fel kell tételeznünk, hogy mielőtt a hat szereplő belépett a szinházba, végigélte történetét. Igy is állítja elénk Pirandello, kivéve a két kisgyereket. Ők ketten nem úgy haltak meg a szinházbajövetel előtti életükben, ahogyan pl. az Apa találkozott Madám Pace szalónjában a Mostohalánnyal, nem valóságosan, hanem "ál-módon". Az ő haláluk itt lesz olyan valóságos halál, amilyen valóságos volt az Apa és a Mostohalány találkozása. A valóság és nem-valóság szintjei, ha végiggondoljuk a müvet, a dráma végén meglehetősen összekeverednek. Hiszen a müvészi valóságban élő Kisfiú és Kislány halála nem másmilyen,mint amilyen a nem-valóságban élő szinészek egyikének esetleges halála lehetne. A két szint tehát van, de azok közül egyik sem meghatározó,s annak törvényei nem a másikat jobbá tevő törvények.

A müben a világ figurális interpretációjáról sem beszélhetünk. Hiszen a szereplők nem prefigurái a szinészeknek,sem a szereplők régi /a szinházba belépés előtti/"élete" sem prefigurája a szinházban előadott életüknek. Prefigura-figura viszonylatról legfeljebb a valóban meghalt Kisfiú és Kislány esetében lehet szó, ha feltételezzük,hogy a szinházbajövetel előtt volt haláluk,az "ál-halál",az

itteninek,a valóban bekövetkezettnek prefigurája. De ezt csak kissé mesterkélt okoskodással tekinthetjük ilyennek, hiszen az összes többi szereplőnél a figurális interpretációnak nem találjuk még nyomát sem. Ők egyszerüen elismétlik előbbi tetteiket.

Pirandello azt akarja elérni, hogy a néző adjon neki igazat. Lássa be, értelmével érlse meg, hogy a valóságos lét az író által megírt szerepek léte. A müben az illázió világában élő valódi színészek és a valóság világában élő szerepek szintje közötti vibrációra készteti a néző tudatát, azaz meg akarja vele ismertetni a - hite szerinti - valódi helyzetet. Feszültsége ezért erősen intellektuális, nem akar mást, mint,hogy a néző értelmével elfogadja,megértse az ő igazát.

Ugyanakkor a szerepek világán belülről kifelé,a néző felé ható intellektuális feszültség is felfedezhető. Történetükből az író két jelenetet állít elénk, a Madám Pace szalónjában és az Apa házának kertjében lévőt.Ezek közül különösen az elsővel kapcsolatban alakul ki intellektuális feszültség, amely a szerepek világán belülről kifelé kiindulva hat a nézőre, azáltal, hogy a néző értelmének,intellektusának kell eldöntenie, melyik szerepnek van igaza, hiszen a jelenet tartalmát, s az Apa tettét,tettének okát ők maguk /elsősorban a Mostohalány és az Apa/ egészen különbözően látják és ítélik meg. Másképpen látják és ítélik meg sorsuk többi részletét is /amit e két jeleneten kívül csak elmondanak/,s a többféle megítélés közül a nézőnek kell eldöntenie,melyiknek van igaza, esetleg igaza van-e mindegyiknek, vagy egyiknek sincs.A szerepek között ezen kívül is van ellentét, de ez jobbára veszekedés,s ez a

fajta ellentét nem állít fel valódi feszültséget. Ami az előbb említett intellektuális feszültségen kívül még feszültség,az megint olyan írói csalfogás következménye, amilyennek számos követője lesz Pirandello után. Ez pedig a történet logikai és időrendjének széttördelése. Az eseményeket nem mindig abban az időrendben és logikai sorrendben tudjuk meg, amelyekben azok megtörténtek. A Madám Pace szalónjában volt jelenetről már akkor is beszélnek, eredményét már akkor is látjuk, mielőtt az lepergne.Előbb tudjuk meg pl. azt is, hogy a két kisgyerek meghalt, mielőtt azt látnánk. Igy az események kiderülését is izgalom és feszültség előzi meg. De ez is intellektuális jellegü. Mivel az események kimenetelét tudjuk,és ezért, nem annak ilyenné vagy olyanná fordulása okozza a feszültséget, hanem a már tudott eset okaira figyelünk. Ezzel az írói fogással érte el Pirandello, hogy egy esemény okának a kiderülését drámai feszültséggel, intellektuális feszültséggel vette körül.

A szerepek és a szinészek között is kialakul egy bizonyos ellentét,de ez voltaképp a néző /aki elvileg ugyanazt a valóságot éli,mint a szinészek/ és a szerepek közötti ellentét. A szinészek a néző reagálásait valósítják meg.Ehhez legfeljebb szinészi hiúságukból fakadó ellenérzéseiket teszik csak hozzá.

Akárhonnan közeledünk is a műhöz, azt kell látnunk, Pirandello nézőit határozottan szemlélődővé, mérlegelővé tette,s nem vonta be történetébe érzelmileg. A néző u.i. senkivel sem azonosul,mert nincs semmi általa bizonyítás nélkül elfogadott erkölcsi tétel.Saját szemszögét magyarázza, bizonygatja, valósítja meg,pl.az Igazgató éppenúgy,mint az Apa vagy a Mostohalány. De ugyanez a helyzet a nézőtéren

is: ki-ki annak ad igazat, akinek az érveit saját élete "talajáról" igaznak tartja. Az élet fókuszának széttöredezését, az egységes nézőpont hiányát nagyon jól érzékelhetjük ebben a műben.

A Pirandello szerinti valódi világ, a szerepek világának emberei, maguk a szerepek kissé a moralitásokban található alakokra emlékeztetőek. Maga az író így írja: "...az álarcok hozzásegítenek ama benyomás kialakításához,hogy mesterségesen előállított figurákról van szó, melyek mindegyike egy változhatatlan, rögeszmeszerű alapérzés kifejezése, tehát az Apában a lelkiismeretfurdalás, a Mostohalányban a bosszúállás,a Fiúban a megvetés,az Anyában a fájdalom."[1] A szerepek nem allegórikus alakok a szó elsődleges értelmében,de mégis egyoldalú absztrakciók, akiknek pl. nincs választási lehetőségük még arra sem, hogy eljátsszák-e az adott jelenetet vagy sem. Az Anya nem akarja eljátszani a Madám Pace szalónjában lévőt, a Fiú pedig a kerti jelenetet,de az Igazgató utasítására mégis kénytelenek megtenni. Az Igazgató ebben az esetben azt a funkciót tölti be,mint amit maga az író, Pirandello. A szerepek az ő tudatában jöttek létre, csak az ő tudatához való viszonyukban élnek. De az író tudatának konkrét drámai-szinpadi megjelenítése teljesen hiányzik.Ez nagyon sokféleképpen lenne megvalósítható,s ennek hiánya miatt nem is lehet pl. az író a középpont. Amikor az Igazgató összeállítja /a szünetben/ a darab jelenetsorát, tehát amikor a szerepek életének formát ad,ez a forma kényszeríti az eredetileg meg nem jelent hetedik szerepet,Madám Pace-t a szó szoros értelmében "testetöltésre". Ez is a szerepek életének va-

[1] Pirandello: i.m. 14.old. Kiemelések a szerzőtől.

lódiságát mutatja, a pirandellói világszemlélet szerint, hiszen az előadás a színészek számára játék, a szerepek számára azonban valódi élet, azaz olyan kényszer, mint a színészek számára a valódi élet. Ez a mü már aránylag elég lényeges módon használ fel tehát egy olyan elemet, amely a moralitásokra volt jellemző.

x

O'Neill: Utazás az éjszakában /1939-41/ cimü drámája elvi-szerkezeti felépitésében legjobban hasonlít - valamennyi ebben a fejezetben említett dráma közül - az e században leggyakrabban megírt müvekhez. /Beleértve a nem elsővonalbeli drámaírók müveit is./ Ezekben a müvekben van feszültség, összeütközés, határozottan drámaiak, kitünően és élethüen megírtak jellemeik. Látszatra olyanok, mint a hagyományos-drámák, "legfeljebb" azzal a különbséggel,hogy azokhoz viszonyítva nincs,vagy alig van cselekményük,s az azokban található összeütközés nem akciókon, hanem valami máson /vita, veszekedés, ugyanazon tény más-más <u>írói</u> nézőpontjának bemutatása, önviaskodás, önvallomás stb./ keresztül ábrázolódik. Nem támasztanak olyan igényt, hogy a néző előre és bizonyítás nélkül pozitívnak /vagy negatívnak/ lásson, tudjon, higgyen valamit. Amit bemutatnak,az legtöbbször állókép, egyetlen egy előttünk kibomló helyzet, melyben gyakran sürün emlegetik a multat is. A helyzetben a szereplők előtt is rejtve volt, vagy titkolt tények, vagy az egymás iránti valódi érzések derülnek ki.

Az "Utazás az éjszakába" egyetlen szereplője sem képvisel olyan erkölcsi magatartást, nem mutat be olyan jellemet,amelyet bizonyítás nélkül pozitívnek vagy negatívnak

fogadunk el. Sőt,ez a mü is, mint számtalan "rokona", azt is mondja, hogy azok az erkölcsi elvek, amelyek alapján eddig általában meghatároztak egy jellemet, magatartást stb., tehát amelyek alapján pozitívnek vagy negatívnak ítélték, nem valódiak. Már Ibsennél és Pirandellónál is láthattunk természetesen olyan törekvéseket, hogy az általában elfogadott erkölcsi elvek alapján nem szabad csak magát a tettet megítélnünk, mert egyrészt hamisak az elvek, másrészt pedig a tettek okát kell megítélnünk. Itt határozottan kiderül az is,hogy nem lehet egyértelmüen negatívnak tekinteni a megrögzött morfinistát, az iszákost,s azt sem, aki tehetségét félresiklatta. A régi, vagy a most is meglévő,de az író szerint hamis erkölcsi elvek alapján ők elítélendők, mert azok csak a tettet, annak hatását,s nem az okát veszikfigyelembe. Ennek következtében ez a mü is, mint a hozzá hasonlók, egy bizonyos fajta erkölcsi szemléletet is támadnak. O'Neill azt is bemutatja, hogy a szereplők kifejlett negativumai miféle okok miatt fejlődtek ki. A jelenség /morfinizmus,iszákosság stb./ tehát csak akkor ítélhető meg etikailag, ha ismerjük az okát,de így már nem a tettet ítéljük meg,hanem az okot.S az ok felől,- benne maradva az okságí láncban - az okozat mindig megérthető, megbocsátható,mert magyarázható. A müben a morfinizmus,iszákosság stb. következménnyé válik,s erkölcsi ítéletünket "önmagáról" okaira fordítja. Ez a mü is, mint a hozzá hasonlók,a mi szempontunkból bizonyító müvek,s az erkölcsi relativizmust hirdeti. Azt bizonyítja,hogy miért ilyenek, amilyenek szereplői,s ezért kitünően megmutatkozik bennük az élet fókuszának széttöredezése "mozaik-fókuszokká",azaz az erkölcsi hierarchia mindenkiben magában van meg,s nincs

meg objektíve. Láttuk,hogy a hagyományos-dráma sohasem bizonyította miért olyanok szereplői,amilyenek. Nem látjuk, pl. hogy Claudius miért akarja mindenáron megszerezni a trónt és Gertrúdot, miért kerekedik benne felül szenvedélye az erkölcsiségen, vagy nem bizonyítja Shakespeare azt sem,hogy Hamlet miért olyan,amilyen. A hagyományos-dráma azt mutatta meg,hogy milyenek /s ez a "milyenség" bizonyítás nélkül pozitívnak vagy negatívnak elfogadott volt!/, mert ennek objektív és bizonyítás nélkül elfogadott erkölcsi tartalma volt! S hogy épp azért,mert ilyenek, ezt és ezt cselekszik. A "milyenség" tettekből derült ki,s nagyon ritkán, akkor is csak erősítésként, önvallomásokból, vitákból,beszélgetésekből,s egyáltalán nem derült ki e "milyenség" egyéni oka.Láttuk,hogy a hagyományos dráma cselekménysorát egy,a mü cselekményének megindulása előtt végrehajtott cselekedet, tett indította el, amelyre viszont-cselekvés következett. A Tyron család drámája egy reggeli, viszonylagos idillel kezdődik. A mü előrehaladása során egyre többet tudunk meg multjukból,míg elérkezünk Mary házassága előtti gyereklány idejéhez,s az ő akkori jellemének, gondolatainak a bemutatásához,s egyben mostani, végső roncs voltának bemutatásához. De sem az ő, sem a többiek multjában nem egyetlen egy,a jelent meghatározó tett található, hanem nagyon sok ilyenjellegü apró tett. O'Neill azt mutatja meg, hogy a sok apró multbeli cselekvés, tett milyen egyéniséggé alakította szereplőit,s nem azt,hogy egyetlen multbeli tett milyen tett-váltás-sorozatot indít el. E multbeli apró tettek mindegyike olyan, ami <u>önmagában</u> nem eredményezhette azt, hogy a jelenben előttünk megmutatandó egyéniség ilyenné vált. A multban általa végrehaj-

tott és elszenvedett apró tettek sorozata eredményezte azt, amit látunk. Eme apró tettek egyike sem a szó művészi és műfaji értelmében drámai tett. Mary morfinizmusát nem eredményezhette, hogy nem lett az, ami akarat: apáca, vagy zongoraművésznő; hogy férjét már a mézeshetek alatt többször részegen támogatták haza; hogy sohasem érezte magát otthon, mert mindig szállodai szobákban laktak; hogy meghalt egy gyermeke; hogy férje mindig zsugori volt; hogy egy sarlatán orvos ahelyett,hogy betegségében meggyógyította volna, fájdalmát enyhítendő morfiumot adott neki. Ezeknek a tényeknek a sorozata alakította ilyenné. Ha végiggondoljuk, az előbbi okok nagy része olyan,ami ugyancsak tovább bonható sorozattá,s csak az, hogy sorozatban jelentkeznek, bír egy ok erejével. Ha férjét egyszer hozzák haza részegen a mézeshetek alatt; ha egyszer lakik szállodai szobákban; ha férje egyszer bizonyul fukarnak, akkor ezek egyike sem szerepel számbavehető okként. Az esetek önmagukban nem okozhatnak hiteles drámai fordulatot, csak sorozatban tehetik azt meg. De az ilyen sorozat a hagyományos-dráma szemszögéből épp a drámát oldja fel,s teszi epikává. Mary egyetlen egy tettet hajt végre a művön belül: egy elvonókúra után nem bírja tovább morfium nélkül, és ismét beadja azt magának. Ennek a tettnek csak a többiek magatartására /s nem ellencselekményeket kiváltóan/ van hatása: végleg elvesztik reményüket,hogy az asszony meggyógyul. Nem az abba vetett reményüket vesztik el, hogy tisztességes otthonuk lesz, hiszen az otthon kibírhatatlanságához az apa zsugorisága, zsarnoksága, s a fiúk, főként Jamie iszákossága is hozzájárul. Hogy ők maguk ezt anyjuk állhatatosságához vagy visszaeséséhez kötik,/főként Jamie/ csupán illúzió részükről.

Erről később még szólunk.

A többiek a müben egyetlen egy cselekedetet nem hajtanak végre, csak önvallomásokat tesznek, vitatkoznak, veszekesznek. Az apa most is zsugori, Jamie most is iszik, s nem dolgozik,de ez nem jelent a hagyományos-dráma értelmében tettet. Egyrészt - ahogy láttuk - ezeknek csak sorozata lehetne az, másrészt,mert ezt a tettet régóta teszi mindegyik,s most sem jelent új fordulatot, és most sem vált ki ellentettet. Ahelyett,hogy bizonyítás nélkül pozitívnek vagy negatívnak fogadnánk el őket, a mü végére sem pozitívok,sem negatívok, hanem szánandó ilyen-is-olyan-is roncs-lények.

A hagyományos-dráma három helyzetét a mü megtartja, de csak elvileg. A régi helyzet meghatározó,de nem egy tett, hanem apró-tett-sorozat révén,s a harmadik másmilyen lesz, Edmund részére talán jobb, a másik három részére rosszabb: a teljes reménytelenség helyzete,de az első nem tér - noha magasabb szinten - vissza, és a harmadik helyzet nem,vagy elsősorban nem a második helyzetben /a dráma világában/ elvégzett tett vagy tettek miatt áll elő.

Az "Utazás az éjszakába" világa a teljes és pontos középpont nélküli világ. Sem Mary, sem Tyron nem középpont,s mindegyik szereplőnek mindegyik másikhoz teljesen egyforma a viszonya: a szeretve gyülölő, vagy fordítva: gyülölve szerető. Legfeljebb Tyron Maryhez való viszonya más kicsit /talán inkább más <u>is</u>:/ a szeretve szánakozó, szeretbe ütálkozó. A középponttalanságot egyrészt ez a hierarchia-nélküliség, ez az egyformaság mutatja, ami az azonos viszonyulásokban jelentkezik. Másrészt az is mutatja, hogy a négy szereplő közül egyiknek sincs sem

olyan helyzete, sem olyan jelleme, amely sugárzó lenne, amely tehát a hozzá való viszonyulásokat meghatározhatná, és egyik szereplő sem olyan, hogy a hozzá fűződő viszonyok ábrázolódnának, azaz,hogy a többiek csak a hozzá való viszonyukban nyernének bemutatást.

Megint más a helyzet, ha a misztérium-drámák felől közeledünk a műhöz. Ebben is megtaláljuk - mint oly sok századunkbeli drámában - a valóság és illúzió furcsa viszonyát. A valóság itt is az, amiben objektíve valóban élnek,s az illúzió az a világ, amelyben szerintük élnek, s amit önmagukról hisznek,vallanak. A kettő közül kétségtelenül az objektív valóság az, amelyik a valóban meghatározó törvényekkel rendelkezik. S ez az a szint,amelyre az író a nézőket is vinni akarja. A kettőt a műben nemcsak az a morfium-adta válaszfal választja el, ami Mary körül alakul ki a mámorban, vagy nem csak az ital-adta mámor /Jamie körül/, hanem a sok multbeli apró tett megítélése is. Pl. Tyron saját gyerekkorának szegénységéből levont helytelen következtetésre építi fel zsugoriságát, s azután zsugorisága építi fel az illúzió-világot. Ebben a műben is, mint a többi illúzió-foszlató drámában az objektív /vagy más esetben: az író által objektívnek tartott/ világ egyenlő a misztérium-drámák "ideális és univerzális" világával. Ebben itt azonban nem hinni kell, mint azok esetében a túlvilágban, hanem épp fordítva,az illúziókba vetett hitet kell megszüntetni ahhoz, hogy az igazi, jó és helyes élet megvalósuljon. Tehát míg a misztérium-drámákban a túlvilágba vetett hitet, egyszóval a hitet kellett megerősíteni, felépíteni,hogy annak törvényei szerint éljen a néző, itt az illúziókba vetett

hitet kell lerombolni azért, hogy a valóság törvényei és értékrendje szerint éljen a szereplő is,a néző is. A szereplők önmaguk és a valóság közé falat építenek,s ezt pl. a köd kitünően szimbolizálja. Ahogy a ködön átüvölt a ködkürt hangja, úgy üvölt át saját falukon is a valóság.

E münek a gerincében nemcsak ez a probléma áll /mint O'Neill müvei közül pl. a Jöh a jeges cimüben/,de itt is megvaláljuk ennek erős nyomait Mary és Jamie,de Tyron alakjában is. Főként Jamie, kisebb mértékben Tyron pl. abban az illúzióban is él, hogy ha Mary megállja a helyét, akkor ez olyan példa lesz, melynek alapján más is megteszi /Jamie illúziója szerint ő képes lesz ellenállni az italnak/, vagy hogy akkor majd rendes otthonuk lesz, jó és békés életük /Tyron illúziója,n amikor Mary beveszi a morfiumot,egyszerre elveszti minden reményét/. A valóság az, hogy egyiknek sincs elég önfegyelme és önismerete a megfelelő élet megvalósításához. Ezt a gondolatot azonban a néző alakítja ki,ők maguk nem. A szemlélődő - legfeljebb sajnálkozó és szánakozó - néző a mü alakjairól veszi észre a valóságot, szemben az illúzióval. Az író így elsősorban a néző számára oszlatja el az illúziók "ködét", remélvén,hogy így saját, konkrét illúzióikat is megszüntetik. A két szint közül a valóságnak a meghatározó törvényei így érvényesülnek a számára, így készteti őt az író arra, hogy a meghatározó szint törvényeit saját életében is megvalósítsa.

Az illúzió - valóság kettős másként is megtalálható. Mindnyájan azt hiszik, hogy ha a valóságot /Mary morfinizmusát, Edmund tüdőbaját stb./ nem említik,ha arról nem beszélnek, ha egymás negatívumait nem tárják fel nyíltan /legfeljebb veszekedésben, sértő szándékkal,majd azonnal bocsá-

natot kérve és visszavonva/,az csak jobb. Jobb, ha abban az illúzióban élnek,hogy Mary nem morfinista, Edmund nem beteg stb. Ez a valóság elől való menekülés egy sajátmaguk teremtette "másvilágba". O'Neill ebből akarja őket lerángatni,s nézőit is. Ez a mü - hangsúlyozzuk ismét - végül nem csak erről szól,s az előbbieket csak eme probléma jelentkezése kapcsán mondtuk el általában is vonatkoztatva azokra a müvekre, amelyek alapjaiban az illúzió,mint egyik szint és a valóság,mint másik szint problematikájáról szólnak.

Más a helyzet, ha a misztérium-drámák jelentős eszközét a figurális interpretációt említjük. Szó volt róla milyen gyakran és erősen lép a dráma egy-egy helyzetébe a volt-helyzet apró-tett-sorozata, illetve annak egy-egy láncszeme. Nos, ezek közül egyik-másik nem,mint a jelent okságilag meghatározó tényező jelentkezik /hiszen ahol okságí összefüggés van,ott kizárt a figurális interpretáció/. A mult apró tett-halmazából mindegyik szereplő multjából nagyon határozottan bukkan fel olyan régi arca, olyan régi énje, amely már magában hordozta prefigurális előkép formájában kiteljesedett, mostani figuráját.A müvészileg csődbement "matiné-bálvány"[1], a valóban csak az anyagiakkal törődő Tyron,a figura, nemcsak a nagyon tehetséges és nagy müvész-ígéret önmagával kerül szembe, vagy "összeköttetésbe",azzal, akinek Othello alakítását a híres szinész,Booth is nagyon megdícsérte, de azzal az önmagával is összeköttetésbe kerül,aki az ilyen irányú továbbfejlődést megakadályozta, aki a hitvány,de kasszasikert biztosító darab fő-

[1] Allan Lewis kifejezése /American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre,Crown Publishers Inc. NewYork,1965. 28.old./

szerepét elvállalta és évekig játszotta minden müvészi erőfeszítés és fejlődés nélkül /a prefigura/. E két Tyron nem áll egymással okségi összefüggésben, hiszen a prefigura ilyen voltának oka még távolabbi időbe nyúlik vissza: a gyerekkori szegénységbe. Az alkoholista és munkára képtelen, immáron lehetőségek nélküli Jamie /a figura/ már megmutatkozik prefigurális előképként abban a Jamieben,akinek fiatalkori lehetőségeit jórészt apja neve és tekintélye biztosította csak. De a prefigura és figura jelentkezését legszebben, legélesebben is Mary alakjában vehetjük észre.Említettük már futólag,az idő előrehaladása egyben visszafelé haladás is: minél inkább halad előre a nappal, majd az ezt követő éjszaka, annál inkább mennek vissza a szereplők a multba, annál többször és élesebben villan át a multba a jelen egy-egy pillanata, vagy robban be a jelenbe a mult egy-egy időszaka. Mary fiai születéséről, majd házasságáról, házasságkötéséről, végül fiatal lánykoráról beszél. Nem tudta eldönteni,apáca,vagy zongoraművésznő szeretne-e lenni. A morfium-mámorban felhangzik ismét zongorajátéka, majd megjelenik esküvői ruhájával a kezében,s teljes mámorában a mostani roncs-Mary azonossá válik azzal, aki nem tudta eldönteni, apáca legyen, vagy zongoraművésznő. Ez a két teljesen különböző pálya közötti bizonytalanság, habozás bomlik ki és teljesedik ki a mostani roncsban. A prefigura és a figura teljes és hiteles azonosításának az egyik legremekebb írói megvalósítása a dráma utolsó jelenete.

A négy szereplő /legkevésbé talán Edmund/ prefigurájának egyre gyakoribb felvillanása adja meg a dráma ív-feszültségét. Ehhez még hozzájárul az, hogy nagy különbség van a prefigura "környezete" és a mostani figuráé között. "Kör-

nyezeten" az alak vágyait, reményeit, elvárásait értjük. A prefigurák egyre gyakoribb felvillanása egyben egyre mélyebb szinten történik, jellemük összetevőiből egyre nagyobb mélységeket látunk meg. Ez is növeli a mű ív-feszültségét. A drámaisághoz nem az járul hozzá, hogy a szereplők veszekednek, nem is egymáshoz való ambivalens viszonyuk hozza ezt létre, hanem ez az állandó szembesítés és összekapcsolás. Ez a feszültség nem intellektuális, nem abból ered pusztán /vagy elsősorban/, hogy a néző meg ismeri a Tyronok régi és mostani arculatát. Határozott ív-feszültség, mivel azok az apróságok, melyek a Tyron család életét sorozatukban tönkretették, egyedi eseteiben /így vagy úgy,közülük egyik vagy másik/ minden néző életében kikerülhetetlenül előfordulnak. Azok a vágyak, melyek a régi tyronokban éltek, minden nézőben éltek vagy élnek. Igy a néző saját élete csődbejutásának lehetőségét is állandóan érzi,s ez kelt benne feszültséget. Az így található ív-feszültség egyik vége sincs a túlvilágon, mint a misztérium-drámákban,de egy olyan világban, amely a jelenhez viszonyítva alapvetően más, a multban,vagy a jövőben. Egyrészt a szereplők multjában,s ezek viszonylatában a másik vége a jelenhez kapcsolódik, másrészt a néző multjában,de valószinübben a jelenében,s az ő viszonylatában a másik végpont az ő jövőjéhez kapcsolódik. A hagyományos-drámák egzisztenciális feszültségét alapvetően két törekvés, és e két törekvés tett-váltás-sorozata hozza létre,a főszereplőé és ellenfeléé. A középpont-drámájának intellektuális feszültségét két dolognak, a középpontnak és a hozzá füződő viszonyoknak az egymás-mellettiségéből és a különféle viszonyok más-más voltából eredő intellektuális "vibrálás", megismerő vizsgálódás hozza létre. A misztérium-dráma ív-

feszültségét is két dolog hozza létre,az a prefigura és a figura között fvel. De míg a hagyományos-dráma és a középpont-drámája feszültségét létrehozó két tényező mindegyike a dráma jelenidejében, a szemünk előtt van, a misztérium-drámák feszültségét létrehozó két dolog közül csak az egyik, a prefigura. Ha a prefigura és a figura ebből a szempontból módosul, méghozzá úgy, hogy mind a kettő az evilági történelembe kerül, az egyik közülük akkor is kikerül a dráma jelenidejéből. Vagy a prefigura kerül a multba és a figura a jelenbe /Mary, Tyron, Jamie/, vagy a prefigura kerül a jelenbe és a figura a jövőbe /Edmund/. Ez utóbbi esetben a figurális interpretáció nem olyan erős és jellegzetes,mint az előzőben. Mindez nemcsak ebben a müben van így, de a figurális interpretációt megvalósító nagyon sok századunkban írott drámában is.

x

B. Brecht: Kurázsi mama /1939/ című művével kapcsolatban sem kell bizonygatnunk, hogy abban a hagyományos-dráma elvi-szerkezeti felépítésének modelljét nem találjuk meg. Hiszen Brecht a maga epikus drámáját elsősorban éppen az ellen a dráma ellen alkotta meg, amelyet hagyományos-drámának neveztünk. A hagyományos-dráma modellje - csak emlékeztetünk rá - két alap-okot igényelt, egyet,mely a cselekményt indítja el,s egyet, mely ennek is alapjaként a világnézeti háttér-ok volt. Láttuk, mind a kettő "kívül" volt a dráma testén. Az epikus dráma semmiféle előzményt nem igényel. Brecht elméleti zsenialitásának ez épp egyik bizonysága. Nem akar kiindulni valamiből, hanem meg akar érkezni valahová. A zsenialitás ebben az, hogy az ismert tényre, arra t.i.,hogy századunk polgári világában nincs etikai centrum,

nem áll az élet fókuszában egyetlen olyan erkölcsi, világnézeti tétel sem, amelyben a kor polgári nézői bizonyítás nélkül hisznek,s melyet ugyancsak bizonyítás nélkül pozitívnak vagy negatívnak fogadnak el - egy ennek megfelelő drámaelméletet épített fel. Az ennek alapján létrejövő művek u.i. sokkal erőteljesebben bizonyítanak,mint az eddigi művek. Egy erkölcsi,világnézeti, politikai tétel igazságát bizonyítják. Az,amire a hagyományos-dráma ráépült,az itt végső és bizonyított tanulságként jelentkezik,amely éppúgy és épp annyira nincs benne a dráma testében, mint az előzőben a világnézeti háttér-ok. A hagyományos-drámák okságí láncolatának láncszemeit itt az egyes apró cselekvések váltják fel - s épp ez a brechti elmélet zsenialitásának másik bizonysága. A 20.szd. polgári világának esetleges drámai főszereplői nem hajthatnak végre lényegében egyetlen olyan tettet, amely az egész közösség életét /persze ismét: a mü világán belül!/ megváltoztathatná, az élet bonyolult, összetett, eldologiasodott, sőt elidegenedett, sőt manipulált volta miatt. Az ilyenfokú változást apró-tettek-sorozata eredményezheti,s az epikus dráma éppen ezt mutatja. Apró-tett-sorozatokon át egy végső tanulságot kényszerít levonni, amely a néző életében épp oly apró-tett-sorozatokon keresztül tud megvalósulni. Brecht tehát nemcsak "megfordította" a hagyományos-drámát /végére helyezte tanulságként azt, amire amaz kiinduló világnézeti okként ráépült/,de "ki is fordította" /az okságí láncot tett-váltás-sorozatát apró-tettek-sorozatává változtatta/. Ahogy ott a drámán kívüli cselekmény-okból indul ki a cselekmény okságí láncolata,s ahogy a mü etikai tartalma a világnézeti háttér-okra épül -,úgy itt az apró-tett-

sorozat egy végső tanuiságba fut. Ez a drámai szerkezeti elv, ez a felépítettség-elv kétségkívül a századunkban elvileg megírható drámák egyik legadekvátabb elmélete.

Vajon a "Kurázsi mama" elvi-szerkezeti felépítése mit mutat a középpont-drámája modelljének szemszögéből? A középpont-drámája modelljét megvalósító müvek elemzésénél azt mondtuk, hogy azok főszereplője a mü egészében vagy legnagyobb részében a színen van,s ez mutatja szerkezeti értelmü középpont voltát. Azt is mondtuk,hogy ez a modell a középpont és a többi szereplő viszonyának a megmutatását igényli,a modell szerint felépült mü erről szól. Látszólag itt is erről van szó. Hiszen Kurázsi mama szerkezeti értelemben középpont, majdnem mindig a színen van,s a legtöbb szereplőnek hozzá való viszonya ábrázolt. Ennek ellenére is azt kell mondanunk,hogy Kurázsi mama nem középpont. Nemcsak azért nem, mert a hozzá való viszonyok nem határozzák meg a szereplők erkölcsi /vagy akár másjellegü/ megítélését, s nemcsak azért nem,mert a szereplők távolról sem csupán a hozzá való viszonyukban ábrázoltak,s így hozzá való viszonyuk nem meghatározó, hanem főként azért nem középpont, mert ő maga is megtestesít egy viszonyulást,s ennek épp ő a legélesebb kifejezője: a háború haszonélvezőjének viszonya ez a háborúhoz. De vajon akkor nem a háború-e a középpont? Hiszen a háború nemcsak körülöleli az aprótettek-sorozatát, hanem létre is hozza. Ám nem mondhatjuk, hogy Kurázsi mamán kívül a szereplőknek a háborúhoz való viszonya ábrázolt,s hogy ezen viszonyulások változatosságának,különbözőségének bemutatásáról szól a mü.Kurázsi mamán kívül a többi szereplőnek nem a háborúhoz való viszonya ábrázolt, hanem háborús körülmények között jelennek

meg,s azt látjuk, mi éri őket a háború következtében, saját vágyaiktól, a háborúról való véleményüktől, sőt a háborúban végrehajtott szerepüktől függetlenül. A szereplők - igaz - ebből a szempontból igen változatos skálát adnak,de mindegyikük, vagy majdnem mindegyikük megmarad azon elvi igazság körében, hogy a háború mindenkit tönkretesz. Tehát itt végső soron nem viszonyulásról van szó, hanem eredményről, arról, hogy mi a háború eredménye. Ezzel itt is elérkeztünk az epikus dráma végén lévő tételhez, a végső tanulsághoz. S ez azt a gyanut kelti fel, hogy a tételből, a tanulságból kell kiindulnunk.

A darab szereplőit, a mű egészének és az egyes részeknek a cselekményét az író által kifejezendő tétel határozza meg. A műben kizárólag olyan események vannak és kizárólag olyan szereplők, amik és akik a tanulság érvényrejutását segítik így vagy úgy elő. Csak azután, miután az író által kifejezendő eszmeiség életrehívta őket, kapnak az írótól egyéni szinezetet. A darab világa nem az életből épül fel vagy indul ki,s jut el különböző írói eszközök révén egy általános igazsághoz, hanem az általános igazságból épül fel, indul ki,s jut el az élethez. /Ebből a szempontból, és ezt a kérdést vizsgálva nem jön számításba az az egyébként alapvetően fontos tény, hogy az általános igazság itt nagyon is az objektív valóságból merített./ Ebből az is következik,hogy a műben nem az élet, de a kiindulópontul szolgáló,s a mű világának tanulságául szolgáló általános igazság kap hangsúlyt, az kerül előtérbe. Nem nehéz ebben meglátnunk a moralitások szemléleti módszerét, ami nem vonatkozik természetesen az írói kidolgozásra is, hiszen Brecht művei sokkal igazabbak és valószerűbbek. Ebben nemcsak az játszik közre,hogy e drámák

tanulsága igaz és objektíve valóságos tétel, míg a moralitásoké hitbeli,de az írói kidolgozás is. Az, hogy a brechti dráma az élet valóságából leszürt objektíve igaz tételből indul ki, s a moralitások hitbeli tényezőből természetesen alapvetően utal ideológiai különbségekre is.

A tétel bizonyításáról /tehát a müre/ azért van szükség, mert a tétel igazságában nem hisz mindenki, mivel az élet igazságait nem mindenki képes, vagy tudja felismerni, észrevenni. Ami ismét feltételezi valamilyen két szintnek a jelenlétét:a valódi igazságokat tartalmazó valóságét,s egy hamis tudat produktumaiét. A nézőben e hamis tudat produktumainak a jelenléte a műbe állandóan beleértett, a mü ezek ellen irányul, mondhatnánk egy bizonyos szempontból erre épül, ezt alapvetően számításba veszi. A mü aprótett-sorozatának egyes láncszemeiben megmutatott valóság, és eme hamis tudat produktuma között Brecht vibrálásra készteti a néző tudatát. Igy jön létre az epikus szinház egyik brechti tétele, hogy t.i. a néző a mü cselekményével szembenáll, és azt tanulmányozza. A létrejövő intellektuális feszültség /mely - láttuk - a középpont-drámájának hagyatéka/ ilymódon a dolgok menetére irányul,s nem a dolgok kimenetelére, ahogy ezt Brecht a szinház drámai és epikus formájának szembeállításakor határozottan mondja is. A feszültség itt határozottan és alapvetően intellektuális. Nem lehet azt mondani, hogy mivel itt is két szint van, illetőleg két térben és időben elválasztott esemény pl. a songokban[1] , szükségképpen ív-feszültség jönne létre hiszen az író minden eszközzel a néző értelmére, megisme-

---

1 Pl. Yvette esete a szakáccsal,s Kurázsi mama esete ugyanezzel a szakáccsal.

rőképességére kíván hatni. Nem egész személyiségét,csak értelmét "húzza" egy hamis tudat produktumából a valóságba. Akár az o'neilli, akár a többi illuzió-romboló dráma belekeveri a néző személyiségét a történet menetébe, a néző/ a szereplők illúzióiba és valóságos helyzetébe egyaránt belehelyezi személyiségének egy részét, azokkal azonosul,de a brechti müvek esetében csak vizsgálódik. Igy lesz "az ember vizsgálat tárgya", szemben a szinház drámai formájával, ahol "az ember ismertnek van feltételezve". Igy lesz a mü tudományos, anélkül,hogy megszünne dráma lenni. Ez a dráma pedig egyik igen lényeges részét a középpont-drámájára jellemző intellektuális feszültség révén valósítja meg.

A "Kurázsi mamá"-ban - első pillanatra - a figurális interpretáció nyomait is észrevehetjük. A mü elején a "sors húzás", vagy a songok legtöbbje /pl. Eilifé a lányról meg a huszárról, Yvette "cimboráló nótája", a szakács songja Salamonról, Cézárról stb-ről/ az időben valahogyan elválasztott két dolgot köt össze. Ezek mégsem a figurális szemléletből fakadnak. Igaz, hogy előrevetítéseik miatt feszültséggel /s nem intellektuális feszültséggel!/ teliek. A songok mégsem prefigurák, hanem proféciák, mivel az első - aminek a prefigurának kellene lennie - sohasem foglalja magába a beteljesült második csíráját,s a megvalósulás sem bontakoztathatja ki ennek következtében a prefigurát. A songok más eszközzel /lírával/ előre megmondanak, azaz próféfálnak. Ugyanakkor <u>másvalaki hasonló</u> sorsáról szólnak, nem azéról, akivel majd <u>ugyanez</u> megtörténik. Előrevetített analógiák,s nem prefigurák. Olyasmiről van tehát szó, amilyen a középpont-drámájában az átok. A song is lírai betét, miként lírai, vagy retorikus /vagy mindkettő/ az

átok.

A brechti mü teljesen nélkülözi a szertartás jellegü formákat,amit pedig a középpont-drámájának modelljét megvalósító müvek felhasználnak.

Ritusról sem itt, sem az illúzió-romboló müvek esetében nem beszélhetünk,s ez természetes. Hiszen sem a hamis tudat, sem az illúzió "szintje" nem ismeretlennek vagy szentnek tekintett. Fordítva sem: a valóság sem ilyen. Igy, noha a valóságban meglévő, azáltal "előírt" törvényeket kell megvalósítani,de nem a másik szinten, hanem épp ennek segítségével kell a másik szintet megszüntetni. Tehát nem arról van szó, hogy egy igaznak tartott világ törvényeit kell egy másikban megvalósítani. A ritus, a ritikus cselekvés pedig soha nem arra irányul, hogy az egyik szintet megszüntesse. Ezért akár a ritus felől nézzük a valóság-illúzió szinteket, akár az illúzié-romboló drámák felől az univerzális és időtlen történelmet, semmi hasonlóságot, analógiát nem találunk köztük. Elvileg megtalálható a misztérium-drámákban éppúgy,mint az illúzió-romboló drámákban a két szint,de míg az elsőben - a világszemlélet folytán - valóságos, annak tartott két szintről beszélünk, a másikban az ik egy szint megszüntetendő, "ál-szint". E müvekben ezért nem az a cselekvés jelenik meg, amelyik az ismeretlen, szent és feltétlenül meghatározó szint és a reális élet találkozásánál előírt.

x

Arthur Miller: Az ügynök halála /1949/ cimü müvével - melyet fejezetünkben utolsóként elemzünk - voltaképp nagyon nehéz területre, a második világháború után megírt

drámákhoz érkezünk. A mü igen furcsán és érdekesen keveri a három dráma-modell részeit, annak ellenére,hogy alapjaiban a középpont-drámája modelljén épül fel.

Megtaláljuk benne a hagyományos-dráma három helyzetét. A cselekmény megindulása előtt lejátszódott, megtörtént egy csomó esemény, amely a most kibomló jellemeket meghatározza,s a most lejátszódó eseménysorban a főszereplő tesz olyat, ami családjának az életét megváltoztatja, egyetlen ilyen tettet végrehajt,s ez hoz változást a mü befejezése után a szereplők világába. A mü azonban a hagyományos-dráma modelljének több részét nemx valósítja meg. Cselekménye nem olyan egyetlen tettből indul ki,melyet a főszereplő ellenfele hajtott végre. Nincs is egyetlen személybe sűríthető ellenfél,s a mü megindulása előtt történtek csak apró események, melyek sorozatukban jelenthetnek csak drámai okot. Ugyanakkor ezek az apró-tett-sorozatok nem a münek szorosan a cselekményére vannak kihatással, nem a mü cselekménysorát hozzák létre okozatként, hanem azt vannak hivatva bizonyítani és magyarázni, hogy a szereplők /főként Biff és Willy/ miért ilyenek, amilyenek. Nem valósul meg a müben az sem, hogy a főszereplő - Willy Loman - cselekszik,s erre egy vagy több szereplő ez ellen tesz valamit, mire ismét a főszereplő akciója következnék, és így tovább. Nem állítható az sem, hogy a főszereplő olyan probléma megoldásáért küzd, ami az élet fókuszában áll. Nemcsak azért,mert Willy Loman voltaképp nem küzd, sőt a mü nagy részében drámai célja sincs,hanemmx csak történnek vele a dolgok; mégcsak azért sem,mert Willy Loman csak a mü végén határozza el magát a cselekvésre, az öngyilkosságra,mely életbiztosítása következtében nagy

pénzhez juttatja fiait; hanem elsősorban azért,mert Miller Loman alakján keresztül azt vizsgálja elsősorban: miért nem sikerült ebben a családban senkinek vagyont gyüjteni.[1] Mellette másoknak sikerült /Charley, Bernard/, nekik semmisem.A müben - tényeken keresztül - ez ábrázolódik, minden más csak "sugallmazódik". Jellemző példa,hogy Biff letörését egyetlen konkrét ténnyel magyarázza: a fiú rájött egy - a számára nehéz időszakban -,hogy bálványozásig imádott apja gyarló ember, megcsalja feleségét, Biff anyját, akit ugyancsak nagyon szeret a fiú. A többi dolog, ami Biff sikertelenségét magyarázza nem drámai szituációból fakadó tény, hanem életszemlélet, életérzés, vagy tehetség hiánya. Sem az egyiket,sem a másikat nem a drámai szituációkon keresztül, hanem szavakból, elbeszélésekből, önvallomásokból tudjuk meg. Ugyanígy szavakból, elbeszélésből,s az ezekből kirajzolódó egyéniség ilyen és ilyen jellegéből tudjuk meg Willy Loman emberi és anyagi csődjét is. Testvérének, Bennek sikerült az, amiről ő csak álmodozik, épp azért,mert nagyzási mániája,önáltatása, fantáziájának csillogó képei mindig elviszik a konkrét cselekvéstől. E jelenetekből az árad,hogy Willy Loman-nek "rossz" a viszonya a valósághoz, nem a valóságot tekinti valóságnak,hanem saját vágyait és elképzeléseit. A mü drámai tényeiből az derül ki,hogy azért nem sikerült neki,mert fontosabbnak és igazabbnak hitte saját vágyait,elképzeléseit és önáltatását, mint a reális helyzetet,illetve azokat azonnal valóságnak tekintette. Ez azonban nem általános erkölcsi, világnézeti igazság,hanem egyéni adottság,s azonnal felmerül a kérdés: miért nem tudta megfelelő időben realizálni helyzetét, a környező világot?

---

[1] A "siker" problémája bármennyire általános,a legtöbb emberben

A müben ez a kérdés nem merül fel, Willy Loman jellemét a "miért ilyen?" kérdés nélkül is elfogadjuk, azért,mert nem akció épül a mü cselekményének megindulása előtt történt apró-tettekre, hanem jellemrajz. De végeredményben az előbb említett probléma nem áll az élet, a kor fókuszában.

A középpont-drámája modelljének a mü több részét megvalósítja, sőt voltaképp így szerkesztett. Általában azok a müvek, molyek egy középpontban álló főszereplő jellemével és multjával foglalkoznak,ahol a mult felidézett képei a jelenben megelevenednek,az e századra jellemző példái a középpont-drámájának. Szeretnénk azonban nyomban hozzátenni, hogy egészében úgy, ahogy régebbi időkben az ezen modell szerint felépülő müvek megvalósították a modellt, ebben a században már nem valósítják megx maradéktalanul.

A szerkezeti középpont az ügynök, Willy Loman. Majdnem minden pillanatban előttünk van,s ha nincs is,az elhangzó szövegek ró részében róla van szó. A szereplők is alapvetően a hozzá való viszonyban ábrázoltak. Akár a multbeli, akár a képzeletbeli jelenetek az ő multjából,az ő képzeletéből "jönnek be" a színre. Charleyről, Bernardról, Howard Wagnerről nem tudunk többet,mint amennyi az ő viszonyuk Lomanhoz. Még akkor sem, ha pl. Howard Wagner jelleme ezáltal lényegében és objektíve is kiderül. De nem mondhatjuk ezt Bernard-ról, a Nő-ről /aki egyébként Willy és Biff szemszögéből egyaránt fontos szereplő/ és egészen Charleyról sem. A fiúk és az asszony jelleme is a főszereplő "felől" megrajzolt,ha - természetesen - az ő jellemük részle-

---

élő, nem alapkérdés,nem az élet lényeges kérdéseivel összefüggő, s így nem a "fókusz"-hoz tartozó.

tesebben is elénkállított,mint az előbbieké. De nem kapjuk pontos rajzát pl. annak,hogy Biff miért lop és lopott eddig még minden állásában,s épp azért nem,mert ez az apjához fűződő viszonyából nem /vagy csak nagyon halványan/ következik. Ha a középpont-drámája modelljének szemszögéből szemléljük az előbb említett bostoni jelenetet /amikor Biff megtudja,hogy apjának szeretője van,s az anyjának szánt harisnyákat neki adja/, megváltozik ennek a jelenetnek az értelme is. Ha az u.i. nem Biff letörésének, élete félresiklásának oka /annak nagyon gyenge lenne/, hanem a főszereplőhöz fűződő viszony alakulásának, változásának egyik megjelenése, nos, akkor a jelenet valódi és a helyén van. Mert Biff apjához fűződő viszonya ettől kezdve teljesen,alapvetően más lett.

A jelenetek nemcsak a főszereplő és a többi szereplő viszonyának megmutatásai, hanem a főszereplőben lévő illúziók és a körülötte lévő valóság viszonyának a megmutatásai is. Ha a multban lévő apró-tetteknek a jelenben történő megjelenését ebből a szempontból nézzük, ugyancsak megváltozik ezek értelme, jelentése és jelentősége. Igy ugyanis nem a főszereplő "vektoraira" /céljára, törekvésére,irányulására/,hanem állapotára,helyzetére figyelünk. E jelenetek - a multból felidézettek és az elképzeltek egyaránt - vagy a fiúk és az apa egykori viszonyának a megmutatásai, vagy Willy Loman önmagához való viszonyának a megmutatásai. Ha a müvet a középpont-drámája szemszögéből nézzük,akkor Loman-ben előttünk áll egy /ha nem is <u>általánosan</u>/ jobbára pozitívnak tekintett középpont. Pozitív azért,mert /ha nem is általánosan/ jobbára pozitívnek tekintjük az olyan embert,aki /mint Willy Loman/ in-

kább megtestesíti a természetet,szépet kedvelő humánus embert, mint a rideg és céltudatos pénzhajhászt. Loman észreveszi a szépet, kell neki a jó levegő, virágokat és zöldségeket akar termelni a bérkaszárnyák között, szeret feleslegesen,csak az ízes beszéd kedvéért beszélgetni stb. Ugyanakkor /ha nem is általánosan/ jobbára negatívnak tekintjük Ben bácsit, Howard Wagnert,azokat, akik ridegen és céltudatosan a pénzt szolgálják. Az ő alakjuk kiszélesedik,s bennük jelenik meg mindaz,s mindazok,akik miatt Loman élete anyagilag és erkölcsileg csődbe jutott. Épp azért,mert Lomant pozitívnek tekintjük, ítéljük a világot, melyben sorsa így alakult - negatívnak: erkölcsi érzékünk szerint ez az ember jobb sorsot érdemelt volna,nem azt, hogy a rideg üzletemberek tönkretegyék. Ha ebből a szemszögből nézzük, Biff sikertelensége is más értelmet kap, ő az életnek ugyanazt az oldalát szereti,mint apja. Willy különben szerette volna elérni azt,ami negatív: céltudatos és sikeres üzletemberré lenni,de épp azért nem lett,mert egyénisége ennek nem felelt meg. Pozitívnek őt épp valódi természete miatt tekintjük, ahhoz vonzódunk,ami miatt nem lett azzá,amivé szeretett volna. Így Willy Loman szerkezetileg és az erkölcsiséget megvalósítóan is középpont.

A mű a középponthoz való viszonyokat ábrázolja,voltaképp erről szól.S lám, itt is megtaláljuk az áldozatos és önfeláldozó segítőt a feleségben, Lindában. Charley is segíti,ha egész másképpen is,mint Linda. A középponttal teljesen negatív a viszonya a teljes tönkretevőnek,Howard Wagnernak. A Nő épp azt szereti benne,ami hiányzik a céltudatos pénzhajhászokból,s így az ő viszonya/is - minden Biffre háramlott következmény ellenére - pozitív a középponthoz,

illetve őt is pozitívan ítéljük meg. A két fiú viszonya változó. Mindketten,főként Biff, rajongásig szerette,aztán Biff viszonya a Nő miatt, Happy viszonya inkább apja valódi természete miatt, megváltozott. A fiúk mindkétfajta viszonyát magunk előtt látjuk,de az első,a rajongóan szerető jobbára a multban volt. Igy a mü a régi,középpontdrámáját megvalósító művekhez viszonyítva egy folyamatot is megmutat. Azoknak az emlék-jeleneteknek,melyekben a fiúk is szerepelnek, épp az az értelme, hogy az apjukhoz fűződő viszonynak a két időpont között különböző tartalmát mutassák meg. Nem azt mutatják,hogy a viszony most változik,a dráma jelenidejében.

A müben,ha egészen halványan,egy szertartás-jellegü részt is felfedezhetünk: a dráma végén arra a jelenetre gondolunk,melyben Loman éjjel magokat ültet,s melyben öngyilkosságát végleg elhatározza. Ez a mü is felveti,érinti az illúzió és a valóság viszonyát,de ebből mégsem olyan összefüggés áll elénk,mint pl. O'Neill egyes müveiből , t.i. a két tényező külön szintként való bemutatása,hogy ezáltal a mü valahogyan szerkezetileg is megvalósítja a misztérium-dráma modelljében meghatározott két világszintet. Egyrészt azért nem,mert ez a kérdés - noha fontos - mégsem áll a mü szerkezeti tengelyében, inkább a jellemrajzhoz járul hozzá, másrészt a Willy Loman-féle hazugság és önhazugság nem teljesen negatív,mint ahogy se nem teljesen negatív,se nem teljesen pozitív Loman valósága sem. A müben egyik szint sem meghatározó a másikra nézve,egyik sem megszüntetendő határozottan,nem így bemutatott és ábrázolt.

Érdekes és izgalmas példáját látjuk azonban a figurá-

lis interpretációnak. Vannak olyan multbeli jelenetek, amelyek a figurális interpretáció szempontjából nem jönnek számításba, azok,amelyek valamit /jellemet, viszonyt, annak módósulását stb./ magyaráznak. Pl. Ben megjelenése a multból abban a jelenetben, ahol Loman és Charley kártyázik,s az ezt követően kibomló mult-jelenet nem figurális interpretáció, Ben már gazdag, Willynek még nem sikerült semmi,s most fiaiban van a reménysége. Ben,mint a fiák előtt álló példa jelenik meg. Halvány magyarázatát /ha egyáltalán az/ kapjuk még ebben a jelenetben annak,hogy Biff később miért lopott minden állásában: apja deszkát lopni biztatja, mert úgy véli - nem mondja,de ez derül ki - úgy kell azt nevelni, akiből sikeres üzletembert akarunk faragni. Ugyancsak ok és magyarázat - Loman sikertelenségéé és jellemé - az a jelenet,melyben elutasítja Ben ajánlatát: menjen Alaszkába a saját /Ben/ fakitermeléséhez. Igen érdekes példája a figurális interpretációnak azonban az a jelenet, amely a Frank's Chop House-ban,a vendéglőben játszódik. Biff most jött Olivertől, aki nem állt vele szóba. Nagy reményekkel ment oda, kölcsönt akart kapni tőle, hogy egy vállalkozásba kezdhessen. Oliver nem is tárgyalt vele. Ez a jelenet a felnőtt Biff életében éppoly törés, éppoly bukás a kiteljesedett felnőttkori időben és ebben a formában, mely lehetetlenné teszi,hogy elindulhasson, mint az ifjúkori matematika-bukás, mely lehetetlenné tette,hogy az egyetemre kerüljön. A két esemény tökéletes prefigura és figura, az előző magában foglalja csíraként a másodikat,s a második kiteljesedett formában tartalmazza az elsőt is. Willy Loman és a Nő közötti jelenet a bostoni szállodában /felidézése ugyancsak a vendéglőben történik/

azonban ismét nem figurális interpretáció,noha igen gazdag jelenet. Először: emiatt változik meg Biff viszonya apjához; másodszor: ahogy ebben a jelenetben ő megcsalta /és így képletesen elhagyta feleségét/,most,amikor felidéződik, őt is a nők miatt hagyják itt fiai teljes kétségbeesésben; harmadszor: ahogy akkor Biff matematika bukás után jött a szállodába, Willy is most egy "bukás után" /kirúgták állásából/ jön ide a jelenben. Azt már említettük,hogy Biff is, ezúttal is "bukás után" jön ide /Olivernél teljes kudarcot vallott/de a bostoni szállodai jelenet és a vendéglői jelenet Biff vonatkozásán kívül nem figurális interpretáció,mert Willy vonatkozásában nem foglalja magába az első a másodikat és fordítva. A jelenetek analógiás összefüggésben állnak egymással,s annyi mondható el róluk ebben a vonatkozásban /azon kívül,hogy ez a jelenet a drámaiságot tekintve nagyon fontos, lényeges és kitüntető/, hogy: ez Biff apjához való viszonyában a változás oka; Loman-nel is az történik most fiai részéről,ami az ő részéről történet feleségével; analógia van Biff és apja sorsa között. Ezek a mozzanatok azonban nem merítik ki a figurális interpretáció fogalmát.

Érdekesen és izgalmasan keveri a mű a hagyományos-dráma egzisztenciális és a középpont-drámájának intellektuális feszültségét. Azáltal,hogy megtartja a hagyományos-dráma három helyzetét,s ezek közül a másodikban,egy folyamatot, megtartja részben az egzisztenciális feszültséget is. Willy Loman sorsa egzisztenciájában is csődbe jut.Azáltal, hogy az első helyzet legfontosabb részeit nemcsak elmondja,de meg is jeleníti: a mult és a jelen ilyen vagy olyan /de több,mint pusztán időbeli/ különbségei közötti vibrá-

cióra készteti a néző tudatát. Ez bekövetkezik annak során is, hogy felvonultatja a középponthoz való különböző viszonyulásokat. Igy a világ mélyebb, igazabb megismerését kínálja a nézőnek. Ez a megismerés a különbözőségek közötti tudati vibráció útján valósulhat meg.

x

A jelen fejezetben elemzett hat mü - láttuk - keveri a három dráma-modell részeit. Legfeltünőbb az,hogy mindegyikből - mint ahogy az ebben a korszakban megírt müvek majdnem mindegyikéből is - hiányzik a hagyományos-dráma értelmében vett konfliktus, illetve, hogy ezek a müvek a három dráma-modell közül legkevesebbet épp a hagyományos-dráma modelljéből valósítanak meg. Ugyancsak hiányzanak e modell értelmében a tett-váltás-sorozatok,a meghatározó tettek. Hiányzanak pedig mind a müvek cselekményének megindulása előtt, mind magukban a müvekben. Ez azzal jár,hogy míg a modellt teljesen megvalósító drámákban a tett egyenlő jelentésével, a cselekmény menete a mü jelentésével, addig ezekben a müvekben a történések csak hordoznak,példáznak valamit,s ez a valami a történésekhél sokkal fontosabb /tehát nem egyenlő vele/: a mondanivaló.

Amikor a tett, valamint a tett és jelentés egybeesése elveszett, jött egy teljesen új jellegzetesség,a bizonyítás,illetve a magyarázat. Mind a hat müben találunk ilyet. A modelleket tisztán megvalósító müveknél egyik esetben sem találkoztunk ezzel, azok bizonyítás nélkül elfogadott ítéletekre épültek,s egy saját jelentésével egybeeső történetet állítottak elénk. Az értelem, az intellektus vonatkozásában,a megismerésben való új a középpont-drámája-

ban jelentkezett. A hagyományos-drámában a megismerésben való újat a jellemek mélységének, a szituáció mélységének feltárulkozása adta és jelentette,s jórészt nem az intellektus, hanem - Brecht pompásan megmutatta - a beleérzés révén történt meg. Századunk drámáiban - legalábbis az eddig tárgyalt fajtákban - ez a beleérzés jóformán szükségtelen, sőt fel sem keltett, sőt talán lehetetlen is. Ezek a müvek a megismerésben való újat a bizonyítás és magyarázat révén adják, hiszen mindig valamit bizonyítanak. Méghozzá elsősorban nem a mü világán belül valakinek, hanem a nézőnek. Nagyon kevés /s talán nem is adekvát/ az olyan mü, amely azt mutatja be, hogy a dráma világán belül is akár,de történt valami alapvető ténybeli változás. A változást a bizonyítás és magyarázat révén mindegyik mü a nézőtéren akarja elérni, a nézőkben. /Ez a mü szándéka, függetlenül attól,hogy eléri-e ezt vagy sem, s függetlenül attól is,hogy igaza van-e vagy sem./ Lehet,hogy ezért is beszélünk századunk drámáiról úgy,mint intellektuális drámákról.

VI. A MISZTÉRIUM-DRÁMA MODELLJÉNEK RÉSZEI A MAI DRAMÁBAN

Dolgozatunk utolsó fejezétének címe nem akarja azt sugalmazni,hogy a mai drámákban a misztérium-drámára jellemző eszközök az uralkodók.Láttuk,hogy a középpont-drámája modelljének nagyon sok részét nagyon sok mai drámában megtalálhatjuk.Mégis,a misztérium-drámákra jellemző írói eszközök vizsgálatát azért tartjuk fontosnak,mert -úgy gondoljuk- egyrészt ha nem is egyoldalúan dominálók,mégis nagyon fontosak és jellemzőek,másrészt pedig épp ennek a kérdésnek szentoltek eddig a legkevesebb figyelmet.

Amikor a három dráma-modellt igyekezetünk megrajzolni, természetesen az azonos felépítésü müvekből csak azokat a részeket vettük be az adott modellbe,amelyek annyira általánosak,hogy /ha természetesen nem MM alkalmazhatók is minden esetre/ a legtöbb azonos felépítésü müben megtalálhatók. Ezeken kívül mind a három modellt megvalósító müvek csoportjához tartozó müvekben találhatunk még más,jellemző részleteket is,de amelyeket azért mégsem lehet egy-egy modell részeivé tenni.Most,amikor a misztérium-dráma részeit keressük a mai drámákban,olyan azokra még jellemző kérdésekről is szeretnénk -rövidebben- szólani,amelyeket nem tettünk a misztérium-dráma modelljének részeivé.Részletesebben természetesen a modell részeivé tett tényezőkkel /szereplők bemutatása é s figurális interpretáció,valamint a két világszint és a rítus/ szeretnénk foglalkozni.

Mindezek indokolttá teszik,hogy e fejezetben más módszert alkalmazzunk,mint eddig.Ezek után nem egyes drámai müveket elemezünk,hanem az egyes elvi kérdések megjelené-

sét vizsgáljuk meg a különböző művekben.

A történet bemutatása

Mind az ókori,mind a középkori misztérium-drámák a maguk történetét előzmények és következmények nélkül mutatták be.A mü világa s a mü problematikája a cselekmény kezdetével kezdődött,s annak végével /a müé,de nem a nézőé!/ be is fejeződött.Elvileg persze élt Ábrahám és Izsák vagy Noé,vagy akár Horus a mü megkezdése előtt is,de akkori életükből nem látunk semmit,ami az előttünk lepergő eseményeket alapvetően meghatározta volna.Különösen az ókori misztérium-drámák mutatják azt,hogy a történet,amit elénk állítanak,maga az élet legfontosabb története,hogy az élet minden más története és eseménye eme történetbe beleágyazott,vagy ettől függő.A misztérium-dráma megmaradt a maga okságí,valamint idő- és térkorlátain belül.Ezt természetesen csak azzal érhette el,hogy az ábrázolandó világot "felfelé",vertikális irányba hagyta nyitva,s így az evilági életet csak fél életnek vette.Állandóan és alapvetően beleszámította a szemünk előtt feltárt világba az ezt meghatározó túlvilági szintet,s az evilágit,mint az attól függőt ábrázolta.Az idő így csak "fölfelé" irányult,ebbe vagy ebből az irányból futottak a cselekvések,s ezért lehetett az előttünk megmutatott evilági szint a saját idő és térkorlátain belül megmaradó.Egyszerüen nem volt müit és nem volt jövő,a mü kezdetekor kezdődött minden,s a végén lezárult minden.

A mai drámák jó részében ez látszólag pontosan így van.Azaz csak egy jelenidejü,a müben ábrázolt világot látunk,amelynek sem előre sem hátra mutató vektorai nincsenek.Beszélnek ugyan Samuel Beckett Godot-ra várva vagy az

Endgame című darabjában a múltról,de az nem meghatározó tényező.Az első müben a múltról egyébként is csak annyit tudunk,hogy az első felvonásban megtörténő várakozás nappalja előtti éjszakát Estragon és Vladimir éppúgy külön töltötte,mint ahogy távol vannak egymástól a két felvonás közötti éjszakán is.Estragont éppúgy megverték ismeretlen emberek /valóban emberek?/,mint ahogy majd a két felvonás között is megverik.De sem ennek,sem bármilyen más múltbeli tényezőnek nincs hatása a szemünk előtt lejátszódó történetre.Sőt, még a második felvonás sem múltja az elsőnek,mert az lényegében olyan,mint az első.Noha a nézőnek az a benyomása,hogy eltelt egy éjszaka,tehát hogy már a következő nap van,a szövegek azonban arról biztosítják,hogy ez csak látszat,valójában nincsen is ma, tegnap,vagy holnap.Láttuk pl. a Fiút az első felvonás végén,de ő a második végén azt mondja,hogy még sohasem járt itt,sohasse beszélt Vladimirrel.Pozzo és Lucky is visszatér a második felvonásban,de nem emlékszik egyikük sem erre,sőt még Estragon sem. /Csak Vladimir emlékszik erre is,mint ahogy ő,de csak ő,mindenre emlékszik.Ez a tény, hogy a múltra az öt szereplő közül csak egy emlékszik, az idő illúzórikus voltát hangsúlyozza.Arra,hogy a müben a szereplők szövegei miként szüntetik meg az idő hármas tagoltságát,egyébként számtalan példát idézhetnénk./ A szereplők tehát emlegetik a múltat,de a múltnak semmi meghatározó ereje nincs,abból még tapasztalat sem szürhető le.Az Endgame pedig csak egyetlen felvonás,s ebben a múltról csak annyit tudunk,hogy régente sok ember élt Hamm és Clov környezetében,hallunk egy bizonyos öregasszonyról /"old Mother Pegg"/,akit talán épp Hamm kegyetlensége ölt meg,de ezek közül egyik sem a jelen helyzetet

meghatározó vagy akár csak befolyásoló.De ugyanúgy: egyik mü sem halad sehová,nem lesz más a helyzete egyik szereplőnek sem a mü cselekményének lezáródása után a mü világában,de a mü világa sem lesz másmilyen.Pinter Gondok-jában, Genet Le Balcón-jában,Thornton Wilder Hajszál hiján-jában, vagy á hosszú karácsonyi ebéd-jében is esik szó a múltról, de az a jelen eseménysorozatát nem határozza meg.De ha arról beszélünk,mi következik eme drámák eseményeinek lezáródása után,lényeges különbségre kell utalnunk.Míg a misztérium-drámák az evilági mindennapos szintet,az itteni létet lezárták,s befejezettnek tekintették /s csak a néző számára hagyták nyitva a néző életére vonatkoztatva/,addig pl. az említett művek mindegyike,ha nem is egyforma erővel is,azt sugallja,hogy az,amit bemutattak,nem olyan történet, amely az élet egészébe beágyazott.Ezt már azzal is sugallják,hogy az alaptörténet maga is absztrakt,nem olyan amelyre az élet folyamatában,napi életünkben közvetlenül ráismerünk.Illetve nem olyan,amelyre a színen,ismerve az életet, mint életfolyamatra ráismerhetünk.Ugyanakkor -s ez a fontosabb- ez az absztrakt történet nem is olyan,mint aminek kezdete és vége van.A művek azt sugallják,vagy mondják, hogy ez állandóan ismétlődő történet.A mü befejezése után Estragon és Vladimir tovább várja Godot-t; Hamm és Clov ugynaúgy él együtt egy szobában; Davies,Aston,Mick ugyanúgy küzd a szoba birtoklásáért; a Generális,a Főbíró,a Püspök éppúgy hatalmon marad,éppúgy elkezdődik egy "forradalom",amely ugyanúgy végződik /Le Balcón/; a család története minden generációban majdnem ugyanazt ismétli,s az új család egyes tagjai is /ahová Leonóra távozik/ ugyanúgy élnek majd,s ugyanazokat a mondatokat mondják továbbra is

/A hosszú karácsonyi ebéd/.S mindez ugyanezt a történetet megismételve játszódik le,vég nélkül mindig ugyanígy.Lényeges változás nélkül tehát mindig ugyanaz ismétlődik,ennélfogva következmény nincs,azaz a műben látott cselekménysor egyik mozzanata sem változtat meg a mű cselekményének lezárása után a mű világán belül semmit.S ez az örökké ismétlődő történet -e művek sugallmazása alapján- nem az élet egészébe beágyazott,azaz nem része csak az élet egészének, hanem maga az egész világ,maga az egész élet,illetve természetesen az az élet,amit e művek annak tartanak.

Mindez,kétségtelen,bizonyos vonatkozásban a középpont-drámájára is érvényes.De ott nem ábrázolódik úgy a történet,mint örök és változatlan és állandóan ismétlődő,hanem mint egyszeri.Azaz,ha nem is volt előzménye és nincs is folytatása,a középpont-drámája a maga történetét,mint az élet egészébe beágyazottat jeleníti meg,s nem mint magát az életet.Mégis ezért állnak az említett művek ebből a szempontból közelebb a misztérium-drámákhoz,mert azok épültek fel olyan elképzelésre,amely szerint a földi élet eseményei a bibiliában megjelenő univerzális és ideális történelem eseményeinek csak variációi,változatai.A misztérium-drámák mutatták /persze csak elvileg/ úgy a világot,mint amelyben nincsen új és egyéni történet,jellem,esemény stb.,csak a bibliaiaknak ismétlései,vagy variánsai,illetőleg az ókori misztérium-drámák mutatták úgy,mint a legfontosabb,az élet többi eseményét meghatározó,vagy azok létét is megteremtő történetet. /Hiszen az élet folyamatosságának lehetőségét biztosították/.E művek pedig azt mondják,ebből a szempontból,hogy az élet lényeges eseményei mindig ugyanazok,tehát, hogy nincs egyéni történet,jellem stb.Ám itt nincs semmiféle

le "magasabbrendü" példa,mint a misztérium-drámák esetében a bibliiai.Amit ismételnek nem ismerős a közvetlen,a mindennapokban észrevehető életfolyamatokból,mert a történet maga már elég nagyfokú absztrakció.Egy absztrakt-történetet ismételnek,de ez valójában nem mint tartalommal telített jelenik meg,nem mint értékes és fontos és az élet lényeges törvényeit megvalósító,vagy akár bemutató.A történetek leggyakrabban úgy jelennek meg,mint amelyek a lét értelmetlen cselekedetei /De erről részletesebben később kell szólanunk./De ugyanakkor az állandóan ismétlődő történetet mindegyik író másban és másban jelöli meg.A Godotra várvaban ez a várakozás közben megtett cselekedetek,az Endgameben az élet legapróbb és legjelentéktelenebb cselekedetei, sőt: mozgásai /Clov az ablakhoz megy,Hamm székéhez megy,a kőnyhába megy stb/; Pinter Gondnok-ában a szoba tulajdonáról való viták és mesterkedések; Genet Le Balcón-jában az ismétlődő vágykiélések és az ismétlődő "forradalom"; Thornton Wilder A hosszú karácsonyi ebédjében a karácsonyi ebéd,s a közben elmondott ugyanazon mondatok.Az állandóan ismételt történet nem a lét valóban lényeges története, nem olyan,amelyiknek a lét lényeges kérdéseihez kapcsolódó tartalma van.Az a kérdés pedig fel sem merül,hogy a bemutatott történetnek általánosan elfogadott értékítélete, vagy etikailag általánosa megítélt tartalma lenne.

Abban, ahogyan a misztérium-drámák és ahogyan a mai drámák egy része az adott történetet vagy témát bemutatja, van még egy hasonlóság.Különösképpen az ókori misztériumdrámák,ahogy említettük,nem folyamatot ábrázolnak.Egy helyzetet mutatnak.Sőt,ahogy láttuk már,ezt mutatja a középpont-drámája is.Ez utóbbi azt a helyzetet,ami a középpont

körül helyezkedik el, a misztérium-drámák azt a helyzetet, ami két világszint "találkozásánál" található. A középpont drámájának jó részében volt azonban,a bemutatni szándékozott helyzet szemszögéből egyébként lényegtelen story, mely a mü egy-egy részében szekventáltan előadott volt, azaz A. ponttól B. pontig, majd tovább C. pontig haladó volt. A hagyományos-drámáknál ez a szekventált sor a mü lényegében, gerincében állt, s a müvek egészén töretlenül húzódott végig. A középpont-drámájában,mivel a szekventált story nem áll a bemutatandó lényeg gerincében, ez a sor meg-megtörik. /Pl. egy ilyen sor: Lear Gonerilnél, egy új sor: Lear Regánnál, illetve Gloster házában, ismét egy új sor: Lear a viharban stb./ A story szekventáltsága a misztérium-drámákban még tovább csökken, míg a mai drámák jó részében el is tünik. Ahogy láttuk, több mü /Godotra várva, Gondnok, részben Mrozek Mulatsága/ cirkulárisan szerkesztett, azaz ott végződik, ahol elkezdődött, vagy csak annyi a különbség, hogy a mü végén a mü elején lévő helyzet, állapot stb. "sürübb". /Pl. Mrozek Mulatságának végén sürübb: a szinen lévő szobába azért jöttek a szereplők,a legények, mert itt vélik megtalálni a mulatságot, innen hallották kiszürődni a hangokat,de itt se találják, s a mü végén kívülről hallják a zenét./ Az előre-nem-haladásnak, a szekventáltságnak a hiánya nemcsak a mü egészére érvényes, hanem a részekre is. Minden Beckett, Ionesco, Pinter müben teljesen kiszámíthatatlan,hogy mi fog történni a következő pillanatban. Ugyanekkor visszafelé nézve sok esetben az is megállapítható, hogy ahelyett, ami bekövetkezett, más is bekövetkezhetett volna. Mindez azért van, mert ezek a müvek olyan részeket mutatnak be, melyek egy helyzetet alkotnak, s nem storyt ábrázolnak.

A kérdés a szereplők jellemével, illetve jellegével van alapvetően összefüggésben, további vizsgálatára ezért az alakok elemzésénél térünk ki. Idéztük Henri Frankfort ama megállapítását, hogy az egyiptomi Utódlás Misztérium Drámája azt a - szavai szerint - primitív jellegzetességet mutatja, miszerint nincs benne "hullámzás", azaz minden eseményrészlet abban egyaránt fontos. Ugyanezt megtalálhatjuk a többi ókori misztérium-drámában is. A történetet tehát - ebből a szempontból - egyforma szintünek, "hullámhegyek" és "hullámvölgyek" nélkül mutatják be. Nos, a tárgyalandó drámai művek nem kis része ugyanezt a jellegzetességet mutatja. Az említett két Beckett-műben, Ionesco Kopasz énekesnő-jében, Mrozek Mulatság-ában, Th.Wilder: A hosszú karácsonyi ebéd-jében,az említett Pinter-műben, éppúgy nem találunk csúcspontokat, kiemelkedő és eltünő, azaz fontos és kevésbé fontos részleteket, mint az ókori misztérium-drámákban, vagy mint a Castle of Perseverance című moralitásban./Ugyanezt a jellegzetességet Joyce Ulysses-ében, s Proust nagy regényében is megtaláljuk,és számtalan festményben is./ A tény azt jelzi, hogy az említett művek szerzőjének szemszöge nem a vizsgálódó egyéné, akinek a világot már eleve elrendező szempontjai vannak, azaz nem határozott elvi, etikai, politikai, vallási stb. értékrenddel szemlélődő, vizsgálódó egyéné,de nem is egy minden földi eseményen túllévő istené /mint az egyiptomiaké/. Hanem azé az emberé, aki úgy véli, a dolgoknak nincsenek sajátos értékeik.[1] Ezért minden egyformán fontos, vagy semmise fontos.

---

[1] Mintha e művekben más is megvalósulna,mint az imitáció, ami az európai művészet sajátos tradiciója.Mintha az utánzás /mimesis/ helyett ez a fajta művészet részvétel, részesedés /methexis/

Azokat a jelenségeket, amiket a "régi" müvek, mint jelentéktelent, elhagytak, vagy azokat a jelenségeket, amelyeket az átlagos szemlélet tart teljesen jelentéktelenek-nek, ezek a müvek felemelik azok mellé, amelyeket fontosnak tartanak. Ilyen pl. a várakozás /Beckett/, az emberek egyéninek látszó,de végül is stereotip megjegyzései /A hosszú karácsonyi ebéd/, a társalgási formák /Kopasz énekesnő/, az élet számtalan apró tényezője, varrás, evés stb./A mi kis városunk/ Ezek mind értékessé lesznek, vagy akár fordítva: az öngyilkosság /Godotra várva/, a mozgásképtelenség /Endgame/, egy fiú vagy lány kiválása a családból /A hosszú karácsonyi ebéd-ben a második Roderick és Genevieve/, a halál /A mi kis városunk/ stb. mind érdektelenek, jelentőség nélküliek lesznek. Az Utódlás Misztérium-Drámája cimü egyiptomi müben láttunk ehhez hasonló"egyformaságot" /Horus, Thot, Horus Szeme, fejőlányok stb./,de ott a mitikus, vagy szimbólikus szemléletből fakadóan /az egyiptomiban határozottan az isteni szemszög felvétele miatt/, itt pedig a valódi értékek eltünése miatt volt, illetve van így.

Említettük, hogy az ókori misztárium-drámák az u.n. rites de passage-t, az átmenet ritusát is megvalósították, megmutatván az átmeneti időszakokban szükséges emberi viselkedést. A rites de passage a maga eredeti megvalósulásában természetesen nem irodalmi mü, hiszen azok a primitív népek élet-szertartásai, férfivá avatáskor, születéskor, a halál vagy házasságkötéskor stb. Bizonyos vonatkozásban azonban ilyen rites de passage-t mutatnak

---

lenne; részvétel, részesedés magukban a dolgokban,mint amilyen pl. az idő "részesedése", "részvétele" a fagyban a jégvirág képződésekor.

azok a müvek is, amelyek egy-egy főhősnek /vagy akár többnek/ olyan életszakaszát állítják elénk, amikor ő xx életének lénytelenségét, vagy céltalanságát, vagy épp illúzióban-élését levetkezi,s megtalálja a lényeget, a célt, az illúziók helyett a valóságot. Az átmenetek, "küszöbök" nem általánosan egyforma életmozzanatban jelentkeznek,tehát nem születéskor,házasságkötéskor stb., hanem mindegyik szereplő egyéni idejében, akkor,amikor épp az ő élete kerül válságba. Sem az időpont, sem a válság,sem az átmenet nem általános, hanem mindegyik csak egyéni. E müvekről később is kell szólanunk,amikor a két világszint jelentkezését vizsgáljuk, itt arra szeretnénk utalni, hogy e müvek /pl. Eliot: Koktél hatkor,The Family Reunion; Mrozek: Mulatság; Albee: Nem félünk a farkastól; Hildesheimer: Éjszakai szinjáték stb./ nem az fly átmenet időszakában szükséges és általános viselkedési normákat állítják elénk /akár csak mint pszichikai törvényszerüségeket/, hanem az egyénileg lehetségeset. E müvek természetesen az átmenet ritusait nem ugyanabból a szemszögből ábrázolják,s nem is ugyanazokat az átmeneteket tárják elénk. Csak annyiban egyeznek meg, hogy mindegyik mü hősének az élete csődbe került, s utána egy teljesebb élet lehetősége kerül a hős elé. Ha csak a felsorolt müveket vesszük is figyelembe,azok mindegyike másként állítja elénk az fly átmeneteket,másmás tényező fontosságát hangsúlyozva. Eliot The Family Reunion-jában pl. a távoli múlt felderítésének fontosságát emeli ki. Főszereplője, Harry ezért tér haza,mert élete zátonyra futott,s az itthon eltöltött időtől,az itthon felderíthető lényeges, előtt még ismeretlen té-

nyezőktől várja,hogy élete lényegesen megváltozzék.Neki haza kell jönnie,hogy a rites de passage megvalósulhasson,mert az ő életében a családi múlt felderítése lehet segítség. Harry nem meghatározott időre jön haza,itthon csak addig tartózkodik,míg megtalálja az ezután követendő utatMiután megudta,hogy élete lényegét és értelmét csak a múlt tényeiből,vétkeiből és bűneiből fakadó bűnhődés vállalásával tudja megszerezni,eltávozik itthonról.A Koktél hatkor-ban viszont azt mondja Eliot,hogy a jelen-szituációt kell teljesen és jól megérteni az értelmes jövő érdekében.Ez nemcsak a főszereplőkre /Edward és Lavinie/érvényes,hanem a hozzájuk kapcsolódott másik nőre és másik férfire is /Celia és Peter/.Ebből a drámából tökéletesen világos,hogy e művek az egyénileg lehetséges rites de passage-ok.Mind a négyük számára rites de passage ez az idő,de három lehetséges kivezető értelem rejtőzik benne. S ez szabja meg egyrészt Edward és Lavinia útját,másrészt Peter-ét,s mint az Eliot-i koncepció szerint a legértékesebb utat,Céliáét.Egy drámán belüli három egyénileg lehetséges átmenet-rítus,s három lehetséges további életút.Mrozsek Mulatság-ában a három legény /csak betűvel jelzi őket az író: B.,S. és M./ valószínűleg végső elkeseredésében jön a színen lévő szobába.Múltjukról nem tudunk semmit,s hogy a végső elkeseredés állapotában voltak,arra megjelenésük után tudunk visszakövetkeztetni.Ők nem hazamennek /mint Harry/,számukra nemcsak fizikai helytől független elvi kérdés megoldásához kötött a rites de passage /mint a Koktél hatkor-ban/,hanem egy absztrakt módon me határozott helyhez / a szobához,ahol a mulatság van/ és általánosan meghatározott elvi dologhoz /a mulatság megtalálásához/.Ha a mulatságot megtalálják,

életük értelmesebb és könnyebb lesz.E müben a rites de passage abban található,hogy meg kell érteniök,rá kell döbbenniök,a "mulatság" nem azon a szinten található,ahol ők keresik."Mulatság" valahol van,azt keresni kell,de nem itt,nem ezen a szinten.A legényeknek tehát ugyancsak a drámai jelen elvi szituációját kell mélyebben és jól megérteniök /mint a Koktél hatkor-ban/,hogy életük értelmét jó "helyen" keressék,ott "ahol" a "mulatság" van.A Koktél hatkor és a Mulatság annak ellenére,hogy a jelen szituációjának jobb megértésében jeleníti meg a rites de passage-t, egészen mást mond végeredményben.Albee híres müve a Nem félünk a farkastól csak a vendéglátó házaspár /Martha és George/ számára átmenet-rítus.A múlt illúzió-világának csődjét tárja elénk az író.Az átmenet rítusa azt mutatja, hogyan lehet megszabadulni ezektől az illúzióktól.Tekintve,hogy az illúziókban való hit és az illúziókkal való "együttélés" nagyon sok ember életét teszi tönkre,nagyon sok mü szól a hamis illúziók lerombolásának szükségességéről.Ám nem minden illzió-romboló dráma rites de passage. Csak akkor az,ha a szereplők az illúziókat valóban elhagyják,s ha a mü rítus-szerü.Igy válik csak Martha és George számára ez az éjszaka az átmenet rítusává.Mivel -ahogy említettük- sokan élnek hamis illúziókban,ezért ez a mü valósítja meg a legáltalánosabb jelleggel a rites de passage-t,hiszen sok embernek kell vagy kellene átmennie ezen,s igy a Nem félünk a farkastól elvi tartalma /a hamis illúziókban való élet csődje/ nagyon is általános. Hildesheimer Éjszakai színjáték-a az aludni vágyó,teljesen magányos főszereplő és várt látogatója,a Betörő párbeszéde,persze jobbára csak a Férfi monológja.A Férfiból

a múlt nyomasztó félelmeket,rettenetet keltő emlékeit hozza felszínre a "látogató" /aki lehet hogy saját énjének egy másik része/.Az emlékek nemcsak a Férfié,de -ha tetszik- az egész nyugat-európai polgárságé.Párizs,Róma,egy németországi kisváros rendre megjelennek,s mindegyik városhoz nyomasztó emlék fűződik.Az emlékek egy egész világszemlélet emlékei is lehetnek,ismét: a nyugat-európai polgárságé.A forradalmi hagyományok önmaguk ellentétévé fordulása /Párizs/,a hit vallás értelmetlensége /Róma/,a kispolgárság társadalmi helyzete,szerepe és a művészethez való viszonya /Weserlandban vagy a Neckar-völgyben lévő kisváros/ jelennek meg,mint nyomasztó,rettenetet keltő emlékek.Ezektől a Férfi nem tud megszabadulni,állandóan elevenen élnek benne és nyomasztják,s hogy végre nyugtot leljen,altatókat kell szednie.Minden szörnyű emlék ellen egy másfajtát,egy erősebbet.Ezek végül elbódítják,talán a halálát is okozzák,de mindenképpen átviszik egy másik stádiumba,ahol ezektől az emlékektől megszabadul.A rites de passage itt is csak az egyénileg lehetséges.Abból a szempontból is,hogy mi okozza a válságot /hogy t.i. ennyire magára veszi a nyugat-európai szemléletet/,abból a szempontból is,hogy miként lehet ebből átmenni a következő stádiumba.

Tehát tulajdonképpen rites de passage mindegyik előbb említett mű,de azt,hogy a következő stádium jó és értelmes és helyes volta hogyan és miképp és miáltal szerezhető meg,mindegyik majdnem másként mutatja,másban jelöli meg. Tehát nem az általános és szükséges viselkedést mutatja, hanem az egyénileg lehetségeset.A rites de passage-ok mindegyike meghatározott életkorhoz,vagy életeseményhez

volt hozzákötött és bennük az adott közösség általánosan ismert tudása és egyértelmü értékítélete jelent meg.Az átmenet rítusai itt egyéni időben és egyéni tartalommal jelennek meg.

Jellemző,hogy nagyon sok mai dráma szereplője,szemben a hagyományos-dráma szereplőivel,nem követ el olyan tettet, amely bukását okozza.A hagyományos-dráma főszereplője mindig saját tettének a következményeként is bukik el,hiszen annak a helyzetnek,amelyben nem volt képes élni,ő "ugrott" neki.A hagyományos-drámák esetében mindig lehetett tudni azt is,ki idézte elő a főszereplő számára elviselhetetlen, rossz helyzetet.Ha összehasonlítjuk a hagyományos-drámát a rites de passage-zsel,akkor a hasonlóságot a hagyományos-drámák helyzetei és maga a rites de passage között kell észrevennünk,nem szereplőik között.Azokban a mai drámákban, amelyek az átmenet rítusát állítják elénk nem mindig találkozhatunk a főszereplő olyan tettével,mint aminek a következménye a "küszöb" előtti állapot; illetve nem nevezhetjük meg pontosan azt sem,aki azt előidézte.A rossz,az átmenet rítusát megkívánó,helyzet általános csapásként jelenik meg, s ezt szenvedik el a főszereplők.De ha ők cselekszenek is, a "küszöb" előtti helyzetet előidéző tetteik egészen másjellegüek,mint a hagyományos-drámák főszereplőinek tettei. Azok saját tettük következményét is,nemcsak az ellenfél tettének következményét,szenvedik el.Az,hogy Martha és George képzeletben hoznak"világra" egy gyermeket /feltéve, de meg nem engedve/ lehet egyedüli oka házasságuk csődjének,tehát elvileg lehetne összeköttetés a tett és következmény,azaz az előállott helyzet között.De ha ezt elfogadjuk is,ez a tett másjellegü,hiszen azért hozzák a "világra",

mert az adott szituációban nem élnek jól.Tehát már tettük előtt is ugyanez volt a helyzet,mint az után.Edward és Lavinia azért csalják meg egymást,mert általános értelemben,s már tettük előtt,rosszul ők élnek.Harry azért "öli" meg feleségét,mert általános értelemben,konkrét ok megnevezése nélkül,rosszul élnek.A tett tehát minden esetben már egy általános és meg nem határozott,meg nem fogalmazott okból bekövetkezett rossz életérzés kompenzációja,ahol ez az általános,meg nem határozott okból előállott rossz helyzet sokkal jobban hozzájárul a rites de passage megvalósításának szükségességéhez,mint az egyéni tett,s annak következménye.Hiszen -ahogy láttuk- tetteik előtt is ugyanilyen vagy majdnem ugyanilyen rossz állapotban éltek.A mai drámák jó részében tehát nincs összeköttetés egyéni tett és ennek következménye között.A becketti,ionescoi,mrozseki, pinteri,geneti hősök nem saját tettük eredményétől szenvednek.Azaz nincs a jelent meghatározó múltjuk,ennek következtében nem is szenvedhetnek múltbeli tetteik következményétől,s a művek cselekményének határain belül sem követnek el olyan tettet,amely a művek végén bukásukat okozhatná. Történetük tehát nem akként bemutatott,hogy az ő tetteik és a velük történők között összefüggés van.Estragon és Valdimir,Hamm és Clov Beckettnél,az Öregember és az Öregasszony Ionesconál,a B.,M. és S. legény Mrozseknál stb. nem követ el semmi olyan tettet,amelynek akármilyen eredménye visszahárulna reá.De mégis állandóan cselekszenek, jövőbe mutató vektorok,avagy kintről /pl.a felső szintről/ jövő vektor-hatások nélkül.Ha Eliot,Albee,Dürrenmatt egy-egy alakja követ is el valami tettet a múltban,/Edward és Lavinia házasságtörése a Koktél hatkor-ban,Harry esetleges

egyáltalán nem bizonyos feleség-gyilkossága a The Family Reunion-ben,Martha és George képzelt gyermekének létrehozása a Nem félünk a farkastól-ban,Ili hazugsága és hamis bizonyítékai az apasági keresetben a Milliomosnő látogatásá-ban,ezek közül egyik sem olyan tett,amely önmagában elegendő lenne egy visszaháramló következmény felidézésére. Mindegyik esetben még sok tényezőnek kell közrejátszania, méghozzá nem ebből a tettből következő,sőt ezzel még halvány kapcsolatot sem tartó tényezőnek ahhoz,hogy az eredeti tett következménye visszahárul jon.Minderről majd még akkor is kell szót ejtenünk,ha a két világszint jelentkezését vesszük szemügyre.Most arra kell utalnunk,hogy a történet bemutatása már eleve másképpen történik,mint pl. a hagyományos-drámákban,s hogy az hasonló,főként a moralitásokhoz,ahol a szereplők két túlvilági hatalom vagy erő befolyására,s nem kizárólag saját akaratukból,cselekszenek.Persze a moralitások is,miként a misztérium-dráma más fajtái is,összekötik az egyéni tettet a visszaháramló következménnyel.De azok a túlvilágon következnek be.És ugyanakkor mind a moralitások,mind a misztérium-drámák más fajtái,igen nagy jelentőséget tulajdonítanak emberen kívüli,annál nagyobb erővel rendelkező hatalomnak,akár az Istenének az Angyalokon keresztül,akár a Sátánának az emberi természet rossz erőin /a hét Főbün/ keresztül.

A mai drámák tehát /összefoglalva/ a maguk történetét a következőképpen mutatják be: a bemutatott történetnek nincs előzménye,s általában következménye sincs; a történet, mint állandóan ismétlődő történet jelenik meg,azonban ez nem egy magasabb szint példa-történetének az ismétlése; a történet nem szekventáltan előadott; nincs bennük "hullámhegy és hullámvölgy",azaz minden részlet egyaránt fontos;

a történetek általában rites de passage-ok: s nincs összeköttetés tett és következmény között,amit elszenvednek,nem mint saját tettük következményét szenvedik el.

Ha arról beszélünk,hogy sok mai dráma így vagy úgy felhasználja a régi misztérium-drámák modelljének egy-egy részét,szólnunk kell még arról a két lényeges tényezőről, amely már a történet bemutatásában is nagy különbséget v tesz közöttük.Az első az,hogy nem volt olyan misztérium-dráma,amelynek történetét a maga korának nézői nem ismerték volna,illetőleg amelynek történetéből ne nagyon jól ismert tanulságot vontak volna le.A bibliai történeteket,a szentek legendáit általában mindenki jól ismerte,s ha az ókori misztérium-drámákat tekintjük,ezek esetében még azt is észre kell vennünk,mennyire kidolgozott,s mennyire begyakorolt volt minden mozdulatuk.Hiszen éppen a tökéletes megismétlés és a teljes azonosság biztosította hatékonyságukat.Ugyanakkor pl. egyik sem mutatta be a rossz győzelmét,egyik sem jelenítette meg azt,hogy a Sátán diadalmaskodik,vagy egyik sem mutatta azt,hogy a túlvilági szint törvényeit nem lehet az evilágiban alkalmazni,érvényrejuttatni.Mind a történet,mind a mondanivaló ismerős,sőt pontosan tudott volt.Ebben a dolgozatban nincs módunk kitérni arra,mint jelentett ez az adott kor világszemlélete szempontjából,hogy milyennek mutatta ezáltal a világot.Csak annyit kell megjegyeznünk,hogy ilyen esetben a néző számára az,amit lát vagy példabeszéd,vagy absztrakció.A látottak sugallmazása az,hogy a már ismert dolog "most is","ekkor is","ebben az esetben is" így van,így igaz.Az ismert történet és az ismert tanulság ereje csak növekedett.A példabeszéd -ahogy láttuk- valamely tételt illusztrál,igazol,ismét bemutat,s abban nem közvetlenül a valóságból vett történetet mutatnak be,hanem

olyat,amely az élet esetlegességeit elhagyva,kizárólag a bemutatandó tanulságot jeleníti meg,kristálytisztán,azt a tanulságot,amely -ha esetleg benne van is az élet folyamatában- magában az élet folyamatában nem oly tiszta,hanem az esetlegességek által eltakart./Láttuk,ezért egyfelől ezek nem példabeszédek,hanem absztrakcóik,az absztrakciók világának megjelenítései./ Nagyon jellemző,hogy sok mai dráma -annak ellenére,hogy ismeretlen történetet mutat be- ezt a fajta absztrakt"vegytisztaságot" igykeszik megtartani.Történetét sem Beckett,sem Genet,sem Pinter,sem Ionesco,sem ~~Wilder~~ MacLeish,sem Mrozsek stb. úgy ahogy azt bemutatja,nem az életfolyamatokból veszi -csak /legalábbis hitük szerint/- a tanulságot szürik vagy szürték le az életfolyamatokból. /Elvileg -ha gyakorlatilag nem is- úgy,mint Brecht/. Maga a történet mindig mesterséges,magukból az életfolyamatokból sohasem ismert.De ha olyan írókra tekintünk,mint pl. Eliot , Dürrenmatt,Albee stb. akkor is látnunk kell,hogy csak a történet felszíne kölcsönzött az életfolyamatokból.Az Eliot-i drámák pl. úgy indulnak,olyan életfolyamat bemutatásával, mint amilyen az angol polgári szalónokból nagyon is ismerős, de egy idő múlva rá kell jönnünk,hogy a történet mégsem képzelhető el ott.Hogy mégis csak absztrakció ez,hogy a párbeszéde/k/ hasonlítanak egy pszichiáter rendelőjében,vagy egy Észak-Angliában lévő kastély drawing-room-jában,vagy könyvtárszobájában lefolyhatókra,de az,ami a szövegek ~~mögött~~ és a csolekmény mélyén van,az mégsem történhet meg ott.Ezek az írók -bármennyire is tiltakoznak esetleg- mégis csak tételdrámákat írnak és absztrakciókat,mert történetüket a kifejezendő tanulságok kívánalmai irányítják.

A másik különbség,amelynek tekintetében semmi,de semmi hasonlóságot nem tudunk felfedezni,az,hogy a misztérium-drá-

mák története szilárd és kidolgozott hit-rendszerre épült, amelyben egyaránt osztozott író és néző,Ma ilyen hit-rendszer a polgári világban nincs.De misztérium-dráma kétféle világszint feltételezése nélkül nincsen.Kell tehát valamit "vennie",ami hitnek feltételezett,s ezt a műbe feltétlenül elfogadottként kell beépítenie.A történet bemutatásában itt tehát azt a kettősséget kell észr vennünk,hogy míg a nézőközönség nem hisz eleve semmiben,az író azt teszi fel,hogy hisz,De ennek a problémának a vizsgálata később is szükséges.

A drámák szereplői

A misztérium-drámák szereplői mind vagy egyoldalú jellemek,vagy absztrakciók voltak.Az ókoriakban nem lehetett szó jellemekről,sem Horus,sem a Főhivatalnok nem az,legfeljebb elvi funkciók, és/vagy valamiféle "világerő" megtestesítői,egyéni jelleg és jellem nélkül.Nem ők a fontosak,nem a személy,hanem amit jelentenek.Ábrahám és Noé sem körülírható és részletesen bemutatott jellem.Igaz,hogy különösem Ábrahám igen erősen egyénített,de kizárólag egyfajta viszonylatban és egyetlen szituációban.Ha a műben megjelenő Ábrahámban sok ismerős is az adott kor nézőközönsége számára a mindennapiasságból,nem az egész ember az,hanem csak szeretett Fiához és az Istenhez való viszonylatában, tehát abban,amit a mű szük szituációja enged tudni róla. A moralitások alakjai pedig nem emberek,nem élnek,nem is cselekszenek,legfeljebb a mindennapos életből ismerős szövegeket mondanak,s ilyen tényekre utalnak.Bennük ismét nem az egyéniség,s abün egyéni megjelenése fontos,hanem a Bün. Szövegeik sem őket teszik egyénivé,hanem a néző egyénisége reagál a saját élete folyamatából ismerős szövegekre,illet-

ve a Bünök szövegei által felvillantott saját élete mindennaposságából ismert helyzetekre.Mindeféle misztériumdráma alakjairól állítható,hogy ha egyénileg jellemzettek is,túlságosan egyoldalúak.Annyira egyoldalúak,amennyire egyetlen hagyományos- vagy középpont-drámája szereplője sem lehet az soahsem,még a legegyoldalúbban jellemzettek sem.

A mai drámák jó részének szereplői ebből a szempontból nagyon hasonlítanak a misztérium-drámák alakjaihoz.A Godotra várva,vagy az Endgame szereplőiről,vagy a legényekről Mrozsek Mulatság-ában,vagy a Férfiről és a Betörőről /Hildesheimer Éjszakai színjáték/ nem tudunk többet,csak annyit,amennyit a dráma alapszituációja enged tudni róluk. Azaz,amit egy viszonylataiban nagyon szük és egyoldalú szituáció,mert ők még szövegükkel sem utalnak másféle viszonylataikra,s az alapszitucáióhoz sem kapcsolódik mellékszituáció.Épp úgy az írói szándék kifejezői ők,mint pl. egy Bün a moralitésokban,vagy Noé,vagy Noé egyik Fia a misztériumdrámákban.A példabeszéd-szituációnak,vagy az absztrakt-szituációnak s nem az életfolyamat szituációjának van rájuk szüksége,azaz csak közegek,amelyeken keresztül egy elvi tétel,vagy egy "világról alkotott vízió" kifejezhető.Pinter Gondnok-ának három férfijáról lényegében azt tudjuk csak, hogy mi a viszonyuk egymáshoz és a szobához.A szobában a két testvér közül az idősebb,Aston lakik,de az a fiatalabb, Mick tulajdona.A harmadik szereplőt,a legidősebbet,Davies-t Aston egy napra,egy éjjeli szállásra engedi be.Davies elvesztette állását és lakását.De kiderül róla,hogy saját azonosságát is elvesztette,az ő valódi neve Davies,de évekig a Jenkins nevet használta.Hogy ő itt maradhasson,a két testvért játssza ki egymás ellen,hol az egyiktől,hol a másiktól

kapja meg az engedélyt, hogy még maradhasson továbbra is. A mü végén nem lehet eldönteni,hogy végképp itt marad-e vagy sem. Valószínübb azonban,hogy marad. Pinter alapszituációja az, hogy az adott szoba a menedék, az óvóhely, ami körül egy meg nem jelenített,de mégis állandóan fenyegető és félelmet keltő külvilág van. A három ember az eme alapszituációból következő legalapvetőbb magatartásoknak a megtestesítője. A tulajdonhoz való három viszony: Mické a szoba, Aston lakja, Davies itt akar maradni. A három célra törő három magatartás: Aston kívül akar egy "sufnit" építeni, ezért mindenféle ócska anyagot és szerszámot összehord; Mick a szegény nyomortanyát csodás modern lakássá akarja változtatni; míg Davies hol az egyiknek, hol a másiknak akar segíteni,/persze érthetően hazudik,valójában nem segíteni akar,de ennek látszatával megszerezni a testvérek engedélyét az ittmaradáshoz./ Ezen kérdésekhez való viszonyukon kívül alig-alig van másirányú viszonyulásuk. Ők csak e viszonylatokban élnek, a szituáció engedte szük viszonylatokban,s alakjuk ezért hasonlít a moralitások egy-egy tulajdonsággal felruházott alakjaira. A mü világán /a szobán/ kívülre nyúló "csápok és indák" lemetszése, hiánya eredményezi természetesen azt,hogy ez a világ "a" világnak tetszik, magának a Földnek,amit az ismeretlen és félelemteli ür fog körül. De a másfajta tényezőkhöz való viszonyok hiánya jelenti azt is,hogy a szereplőkm egyoldalúak. Pinter alakjainak sem egyetlen eszméhez, sem a szekszualitáshoz, sem a politikához nincsen viszonyuk, kapcsolatuk. Pinter maga vallja,hogy ő szereplőivel csak " at the edge of their living - fog-

lalkozik - where they are living pretty much alone."[1]

Genet Le Balcon-jának Generálisáról, Főbirájáról és Püspökéről pl. csak annyit tudunk, hogy a városban élő kisemberek, akik a bordélyházban saját magukról alkotott vágyképeiket élik ki, míg egyszer azután lehetőségük lesz ezzel a vágyképpel a valóságban /épp a balkónon/ is azonosulni. Az előtérben a vágykép áll, s még a háttérben sem áll bemutatottan egy X.Y., akiről akár a legcsekélyebb dolgot is tudnók. /Csak a Püspökről tudunk annyit,hogy gáztisztviselő./ Azonkívül, hogy mi a vágyképük önmagukról,semmit nem tudunk róluk,nem tudjuk,milyenek a valóságban. Igaz, Genet azt mondja: ez az ő valóságuk, sokkal valósabb valójuk,mint az,amikor hivatalban vannak, családjuk körében élnek. A vágyképekben beteljesítik a Generális, a Főbíró, a Püspök egy-egy funkcióját /természetesen abból is csak egyet-egyet!/,s ezáltal éppoly absztrakciók lesznek, mint pl. egy moralitás valamelyik Bün-alakja, csak természetesen nem egy Bün, hanem egy vágykép abszt-rakciói. Ionesco Kopasz énekesnő-jének alakjait ugyancsak az teszi egyoldalú absztrakciókká, hogy szük a mű alapját jelentő szituáció,s már ez is teljesen absztrakt. Mrs. és Mr. Smith vacsora után vannak,de a felhangzó szöveg egyáltalán nem valódi vacsora utáni beszélgetésre utal, hanem csak annak lényegére. A kispolgárok társalgása vacsora után lényegében ilyen ostobán unalmas. A kispolgári vendéglátás "eseményei" és társalgásai lényegében ilyen ostobák és felszinesek,mint ahogy az lezajlik előttünk Mrs. és Mr. Smith,valamint Mrs. és Mr. Martin között.

[1] Idézi Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, Anchor Books, Doubleday and Company Inc.,NewYork, 1961. 216.old.

A beszélgetések nem egy valódi beszélgetés formáját mutatják, hanem annak lényegét, már absztrahált lényegét.Az alakok tehát nem valódi kispolgári figurák, hanem azok lényegének kivonatai. Ionesco a művében megszünik a "formai realizmus",hogy helyet adjon a "lényeg realizmusának". Ami a mü alakjainak megrajzolásában Ionesco kiindulópontja: más, régebbi művek esetében ez a megérkezés szintje: ezt kell a nézőnek tanulságként levonni. Itt ebből a tanulságból indul ki,s alakjai ezért is vesztik el "valódi" jellegüket, jellemüket, hogy önmagukban már nevetséges absztrakciókká váljanak. A kispolgári társaságbeli viszonyoknak és a kispolgári alakoknak olyan sürü megfogalmazását kapjuk, amilyen sürü megjelenés volt a moralitásokban egy-egy bün-alak. De míg a bün-alak ott veszélyeztette az embereket,a nézőket is, itt a kispolgári alakokat csak kinevetik. A két házaspárnak szintén nincs máshoz viszonya, mint a színen lévő jelenségekhez, a külvilághoz nyúló minden más indát itt is lemetszett az író. Mrs. Smithék szobája ezért ismét a világnak tetszik, az egyedülinek, ahol az alakok teljes absztrakciók. "The Bald Soprano, like The Lesson - írja Ionesco - among other things attempts to make the mechanics of drama function in a vacuum. An experiment in abstract or nonrepresentational drama."[1] Peter Weiss: Marat... cimü drámájában még nagyobb lehetőség van az alakok teljesen egyoldalú ábrázolására. A mü elmegyógyintézetben játszódik, ahol a betegek előadnak egy színdarabot, Marat történetét. Minden szereplő /a "hivatalosakat",az Igazgatót és családját kivéve/ el-

[1] Notes and Counter notes. Writings on the Theatre, by Ionesco. Grove Press Inc.,New York 1964. 180-181.old.

mebeteg, méghozzá majdnem mindegyik egyetlen tulajdonságnak túlságosan is dominálo volta miatt. A Kikiáltó egyikről,másikról el is mondja milyen betegségben szenved, pl. Marat paranoiás. Őt épp ez a fajta betegség tette alkalmassá a szerep eljátszására, persze csak formailag.Nem azért,mert Marat jellemét egy paranoiás beteg játszhatja el legkönnyebben,de mert egy paranoiás ülhet legelhihetőbben egy vizeskádban, ahogy Marat ült bőrbetegsége miatt. "Választásunk szerint e szerep alakítója / azok közül való - mondja a Kikiáltó - kiket gyötör a paranoia / mert ezeknél a vízterápiától / nagyobb sikereket várunk mint világszerte bárhol."[1] A Corday Sarolát alakító beteg "szívós álomkórban szenved és depressziós"[2] , a Jacques Roux szerepét játszó beteget pedig "radikális eszméiért internálták intézetünkbe."[3] Igymár a szereplők legtöbbje egyoldalú jellem, azt látjuk belőlük, amit betegségük enged megmutatni. Az általuk játszott szerepek is egyoldalúak: kizárólag azt látjuk, milyen az ő elvi viszonyuk a forradalomhoz, illetve Marathoz és törekvéseihez. A szereplők elmebetegsége,az azáltal megnyilvánult domináns tulajdonság azonban nem játszik szerepet a dráma lényeges menetében. Az elmegyógyintézeten kívüli világról csak az Igazgató szavaiból tudunk meg valamit.

A mai drámák jórészének szereplői tehét éppoly egyoldalú absztrakciók, mint amilyenek a misztérium-drámák

---

1 P.Weiss: Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása,ahogy a charentoni elmegyógyintézet szinjátszói előadják De Sade úr betanításában. "Vigyázz,szakadék!" Modern német drámák, Európa Könyvkiadó Bp. 1966. Görgey Gábor fordítása. 613.old.

2 i.m. 613.old.

3 i.m. 614.old.

/moralitások/ alakjai, s mint amennyire sohasem absztrakciók sem a hagyományos-dráma, sem a középpont-drámájának alakjai.

A mai drámák egy része a szereplők bemutatásának egészen újfajta és speciális módszert alkalmaz. Láttuk,hogy a moralitások szereplői arányosan oszlottak meg a jó és a rossz között. A The Castle of Perseverance felépítésében azt is megfigyelhettük, hogy minden negatív szereplőnek megtaláljuk a pozitív párját. E szereplők egyike a Bün, másika az Erény. Egy-egy párhuzamba állított Bün és Erény a világ hasonló jelenségeivel való ellentétes magatartásoknak felelnek meg. Kapcsolatuk tehát a világ egy-egy adott jelenségében realizálódik, különbségük pedig az adott jelenséggel való ellentétes viszonyuk.Ha tetszik, egy-egy sajátságos párt alkotnak. A mai drámák egy részében is találhatunk egészen sajátságos párokat. Ezek "tartalmukban" nem azonosak a moralitások Bün-Erény párjaival, de mégis - talán - ide eresztik "gyökereiket". Ilyen párok például Beckettnél: Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky, Hamm-Clov, Nagg-Nell; Genetnél: Claire-Solange /Cselédek/; Hildesheimernél: Férfi-Betörő; Albeenél:Peter-Jerry /Állatkerti történet/, Martha/Georg-Honey/Nick; Ionesconál: Tanítvány-Tanár /Lecke/; Pinternél: Aston-Mick; Mrozeknél: I.Ur-II.Ur /Strip-Tease/. Vagy hármas csoportok, mint Aston-Nick-Davies, vagy B,S és N legény stb. Mielőtt ezen párok "tartalmáról" beszélnénk, hadd említsük meg,hogy bizonyos értelemben "párokkal" már a régi drámák némelyikében is találkozhatunk. Ezek azonban egymástól is nagyon különböznek. Más pl. a Rosencrantz-Guildenstern pár, mint pl. a Dobcsinszkij-Bobcsinszkij, de megint más

pl. a Macbeth-Lady Macbeth vagy a von Walter-Wurm pár. A régi drámák egy-egy jelenetében kialakuló "párok" pedig az előbb felsoroltaktól is különböznek /pl. Lear-Bolond, vagy Lear-szegény Tamás a vihar-jelenetben/. Miben található, fogalmakba öntve, az ezen párok közt fellelhető különbség? A Rosencrantz-Guildenstern pár, vagy a hozzájuk hasonlók mindegyike azonos jellemű. A drámán belül az írói terv egy részének megvalósítását szolgálják, vagy egy szereplő tervének végrehajtását abban az esetben, amikor ennek megvalósulása egyetlen személlyel valószínűtlen./Claudius tervében Hamlet ellen egy ember valószínűtlen; egy szeleburdi hírharang nem oly humoros, mint kettő./ A Macbeth-Lady Macbeth pár a kitervelő és végrehajtó viszonyban van, vagy - ha tetszik - az egyik a másik egyéniségének "sötétebb", merészebb stb. része, de ugyanakkor teljesen önálló jellem is. A Lear-Bolond pár közül az egyik a másik rejtett gondolatait mondja ki, a Lear-szegény Tamás /Edgar/ viszonya pedig "lírai" viszony: Lear valódi őrültségét erősíti, nyomatékosítja, kiemeli Edgar tettetett őrültsége. A mai drámákban található párokra ezek közül a "humoros" párok hasonlítanak legjobban. Azok szövegeiben találjuk meg u.i. azt, amit e párok egy részéből, hogy t.i. a szavak nem kommunikációs eszközök, hanem olyanok, mint két tenniszjátékos /nem versenyző!/ számára a labda: a szavak abban, akihez szólnak, nem hagynak nyomot, nem kap az illető általuk semmit, s nem is válik a kapott kommunikációs tartalom valaminek /újabb gondolatnak, tettnek/ a kiindulópontjává. A párok beszédének ez a sajátossága különösen a Godotra várva, az Endgame és a Strip-Tease című drámákban található. Ha egy fokkal mélyebbre nézünk, e szövegek tartalmából azt vehetjük észre, hogy az említett párok mindegyike volta-

képp ugyanarról a témáról, tárgyról /egyszóval: jelenségről/ tapasztalható dolgoknak egy-egy részét tapasztalja csak; egyik részét az egyik, másik részét a másik szereplő.Nem arról van azonban szó,hogy a szóbanforgó jelenségek ellentétes részét, oldalát,vagy ellentétes jellegét stb. tapasztalja a másik, hanem ugyanannak az oldalnak,jellegnek stb. egyik részét. Egyik sem tapasztalja sohasem a tapaszhalhatók egészét. Azokat a tényeket tehát,amelyeket egyetlen ember szokott tapasztalni, ezekben az esetekben két szereplő tapasztalja,s a szövegekben a tapasztalatok reflexiója jelenik meg.[1] Ezért néha az az érzésünk,hogy a

---

[1] Hildesheimer: Éjszakai szinjáték /Vigyázz,szakadék! Modern német drámák, Európa Könyvkiadó Bp.1966.587.old.Lukácsy A.ford./ Férfi:Igen,akkor történhetett,Rómában.Egy felvonulás volt ott, valamiféle körmenet...talán Gyertyaszentelő? Betörő:Mária menybemenetele. Férfi:Igen, lehet,hogy az volt. Mindenesetre valami hasonló. Valami szörnyü és félelmetes. Betörő:Szeplőtelen fogantatás. Férfi:Az is lehet. Igen,úgy hiszem,az volt...
Mrozek: Strip-Tease /Nagyvilág 1965.2. 178.old.Kerényi G.ford./ I.Ur:Hallatlan! II.Ur:Hihetetlen. I.Ur:Csak mentem,mint máskor.. II.Ur:Mint minden más alkalommal. I.Ur:Amikor hirtelen... II.Ur: Egészen váratlanul...
Ionesco: Lecke /Szinpad.A müvészeti Szakszervezetek Szövetsége Szinházmüvészeti Szakosztályának tájékoztatója, 34.old. Szekeres József ford.A müvet Különóra címmel fordította./ Tanár: Nagyszerü idönk van...vagy talán nem is...Legalábbis nem túl rossz idő. A legfontosabb,hogy nem esik...valóban,még csak nem is havazik. Tanítvány:Az nagyon meglepő lenne nyáron. Tanár: Éppen ezt akartam mondani...bocsásson meg,kisasszony,de meg fogja tanulni,hogy az embernek mindenre fel kell készülnie. Tanítvány: Igen uram,ez természetes. Tanár:Ebben a mi világunkban kisasszony, az ember semmiben sem lehet biztos. Tanítvány: Havazni télen szokott.A tél a négy évszak közül az egyik...
Beckett: Godotra várva /Nagyvilág 1965.8. 1178-79.old.Kolozsvári Grandpierre Emil ford./ Estragon:És mit válaszolt? Vladimir:Hogy majd meglátja. Estr.:Azaz nem ígérhet semmit. Vlad.: Mert meg kell hányia-vetnia az ügyet. Estr.:Pihent aggyal.

szereplők nagyon sokban azonosak, sőt,néha az a benyomásunk: nem is két szereplőről van szó,csak egyről. Ez a fajta párosítás új jelenség. Nem pszichológiai párosítás, nem olyanfajta drámaírói megoldás,mint az a rendezői,amely Hamlet szövegeit három színész között osztja fel,Hamlet egyéniségének három részét hangsúlyozandó. Az ember Ensejének a felosztása ez, de nem jellemének, pszichikai szférájának a felosztása, csak az egyetlen ember által tapasztalt tapasztalatoké, vagy azoké a reflexióké, és főként a gondolatban /nem hangulatban, érzelemben/ realizált tapasztalataié. Ezért is érezzük /az előbbiekben elmondottakon kívül/,hogy ezek a szereplők,miként a moralitások Bün-alakjai, nem jellemek. /Noha azok más ok miatt nem azok./Mert jellemük gazdagszik vagy - ha tetszik - szegényedik ezáltal. A párnak mind a két tagja elvi magatartássá alakul. Az nem állítható, hogy e párok mindkét oldala mindig teljesen azonos. Ha ugyanazt tapasztalják is, magatartásuk a tapasztalt jelenséggel szemben nem mindig ugyanaz./Ennek vizsgálatára később is ki kell térnünk./ A párok egyik tulajdonsága ezenkívül az, hogy nem lehetnek meg egymás nélkül. Estragon és Vladimir nagyon sok szöveget mondanak,mely arra vonatkozik,hogy egymás nélkül nem lehetnek. Ha nincsenek együtt - félnek, s érezhetően "fél-emberek", vagy valaminek csak a fele a másik nélkül az egyik. Pozzo is hozzákötött Luckyhoz, miként Claire Solange-hoz és fordítva,s ezek esetében láthatjuk: ők még kevésbé tudják létüket a másik nélkül élni. De pl. a párok egyike,másika még párosan is hozzákötött valaki-

---

Vlad.:Megbeszéli a családjával. Estr.:A barátaival. Vlad.:Az ügynökeivel. Estr.:Az üzlettársával...

hez. Estragon és Vladimir egymáshoz kötött,de együttesen kötöttek ők Godot-hoz, vagy Claire és Solange a Madame-hoz. Ez az összekötöttség lényegében új, noha Rosencrantz és Guildenstern, illetőleg Dobcsinszkij és Bobcsinszkij is összekötött. Uj annyiban, hogy az összekötöttség sokkal erősebb, alapvetőbb,s a müveknek középpontjában áll.

Vajon találunk-e a mai drámákban figurális interpretációt a szereplők bemutatásában? Többé-kevésbé kifejlett formában. Eliot The Family Reunion cimü drámájának főszereplője, Harry, Lord Monchensey. Hosszú távollét után most tér haza az Észak-Angliában fekvő családi birtokra, kastélyába. Távolléte alatt feleségével utazott, akit egy évvel ezelőtt, mikor a tengeren hajóztak, a vihar lesodort a fedélzetről,s így lelte halálát. A hazatért Harry azonban egy alkalommal ezt mondja: "It was only reversing the senseless direction / For a momentary rest on the burning wheel / That cloudness night in the mid-Atlantic / When I pushed her over."[1] A későbbiekben kiderül: nem bizonyos, hogy ő valóban lelökte feleségét a fedélzetről, vagy csak vágyott rá, vagy csak szerette volna, vagy csak álmodta, s magához a tetthez nincs köze. "Perhaps / I only dreamt I pushed her."[2] Egyik nagynénje, Agatha, mikor a multról, Harry apjáról beszélgetnek, megvallja: szerettők egymást Harry apjával. Majd így folytatják:"Agatha:The autumn came too soon, not soon enough./ The rain and wind had not shaken your father / Awake yet. I found him thinking / How to get rid of your mother. What simple plots!/ He

---

1 T.S.Eliot: The Family Reunion, Faber Papercoxvered Editions, London 1963. 28.old.

2 T.S.Eliot: i.m. 97.old.

was not suited to the role of murderer. Harry: In what way did hi wish to murder her? Agatha: Oh, a dozen foolish way, each one abandoned / For something more ingenious. You were due in three months' time;/ You would not have been born in that event: I stopped him./ I can take no credit for a little common sense, / He would have hungled it. I did not want to kill you!"[1] Apja szándéka a prefigura, s fiának tette /amely mindenképpen kiteljesedettebb, mint az apa szándéka/ a figura. A két esemény még az apa és fiú birtokról való elutazásával, sőt hangulati tényezőkkel is összekötött. Igaz, hogy ebben látszólag szükebben jelentkezik a prefigura és a figura, mint a középkori misztérium-drámákban. Ott gyakran az egész személyiség festesítette meg egyiket is, másikat is,s nemcsak egy-egy esemény. Ám ott a személyiség azzal az egyoldalúsággal,amivel rendelkezett teljes személyiségnek tekintett volt. Ugyanakkor a bibliai figurális interpretációk esetében ilyet is találunk: nem az egész Izsák prefigurája Krisztusnak, csak az ő feláldozásának eseménye. Épp ezért itt is a figurális interpretáció valódi jelentkezését vehetjük észre. Ha nem is az Apa és Harry egész személyisége valósítja meg ezt, de mégis megvalósul,s az említett két esemény mindkettőjük életének magja. Beckett: Az utolsó tekercs című egyfelvonásos drámájában az egész mű a figurális interpretációra épül. A szalagokba zárt, halott, csak multbeli hangjával élő Krapp életében még voltak kisebb örömök, még átélt egy szép szerelmi jelenetet a csónakban,de ez már akkor magában hordozta a teljesen örömök nélkül élő, öreg nőkkel, önmaguk hajdan-voltjának csak árnyékával szerelmeskedő mostani Krappot. Ő éppúgy

[1] T.S.Eliot: i.m. 96-97.old. Kiemelés Eliot-tól.

árnyéka hajdani önmagának /s ez a kiteljesedett figura/, mint a hozzá járó nők. Ebben az összefüggésben nem az számít, hogy régen volt öröme, volt valami kis könnyebbség az életében, hanem az, hogy ezek már akkor is nagyfokú sivársággal voltak körülvéve,s ez volt az előkép, az a csíra, prefigura, amely kiteljesedett a mostani Krapp életében,aki már teljesen magára maradott és elhagyatott, örömök nélkül élő.Minden eszerint kerül kapcsolatba,a régi élet azért prefigurája a mostaninak, mert akkor, abban még volt valami jó /tehát nem volt kiteljesedett/,s épp azáltal teljesedett ki és kapott teljes értelmet - persze Beckett világnézete szerint - a mostani, mert ebben már semmi jó sincs. A régi életnek is már ez volt a valódi értelme,de akkor ez még homályosan jelentkezett az apró örömök megléte miatt. Okságí összefüggésről itt nincs szó: Krapp semmi olyat nem tett,aminek következménye lehetne mostani teljesen sivár élete. Genet Le Balcon-jában úgy található meg a figurális interpretáció, hogy a figurát állítja elénk. A prefigurát a néző asszociációi hozzák a figura mögé. Csak a vágyképet beteljesítő kisembereket látjuk, a maguk figuráját,de azt,aki ezt csak rejtve hordozza magában,s a maga mindennapi életében, tehát a prefigurát nem; ezt a néző úgy és azáltal helyezi a figura mögé, hogy tudja: ez az ember a mindennapi életben is él. A néző azt is tudja saját "gyakorlatából", hogy a mindennapos életben vannak magunkban hordozott vágyképek,s a kiteljesedett figurában fel tudja ismerni, ha csak gondolatban is, a mindennapi életben hordozott prefigurát. A Püspök, a Főbíró, a Generális alakjában úgy jelenik meg a figura, hogy teljes egészében magában hordja a prefigurát is. Ugyanezt és ugyanígy találjuk meg - az írói ábrázolást tekintve egy fokkal

csökkentebb formában - Ionesco "Székek" című művében. A kerek toronyban egy nagyon öreg pár lakik. Az Öregember vendégeket hívott, hogy átadja nekik az életben megszerzett tapasztalatait. Ám a belépő vendégek nem valódiak, hanem a két öregnek önmagukról alkotott vágyképeik, vagy bűntudatuk megtestesítői, vagy emlékképeik. Ezek sem valóságosan jelennek meg, hanem csak képzeletben, egy-egy üres szék által megjelenítve. /Az írói ábrázolást tekintve ezért csökkentebb formájú ez: nem állítja elénk őket./ Hogy kik jönnek be,ez a két öreg beszélgetéséből derül ki, ami igen nagy írói teljesítmény. A két öreg jellemek nem realizálódik másban mint a megjelenő "székekben", azaz vágyképeikben, illetve azokhoz való viszonyukban. A szobába bejövő Hölgy, Ezredes, "Szépasszony", Cinkografus, sőt a Császár is, nem más,mint a két öreg vágyképe, esetleg fiatalkori önmaga, vagy fiatalkori önmagának volt vágyképe. A felvillanó emlékképek,vágyképek stb. azonban csak töredékek, nem kiteljesedettek. A vágyképeket a néző állítja össze saját asszociációi révén és által azokból a töredékekből,amiket a két öreg azokról elmond. Ezért olyan emlékkép-töredékeket,vágykép-töredékeket villant fel az író, amelyek mindenkiben élhetnek,illetve élnek. Ha egészen egyéniek lennének,a mű teljesen érthetetlen lenne. Amikor a két öreg vágyképeiről stb. beszél, önmaga prefiguráját villantja fel, azt,aki előtt - így hitték ők - még gazdagabb és értelmesebb jövő állott. A prefigura nem a Hölgy, az Ezredes stb.,hanem az az alakja a két öregnek,aki ezeket a vágyképeket akkor hordozta. Most, amikor a figura előttünk áll, már kiderül, hogy életük múltbani sivársága teljesen kiteljesedett, és jelenlegi alakjukban még élettapasztalataikat sem tudják átadni. A prefigura és figura

között itt nagyobb ív húzódik mint Genet Le Balcon-jában. Míg abban a jelenidőben lévő figura a jelenidőben lévő prefigura /ott a vágykép ez!/ kiteljesedése; addig a Székek-ben a jelenidőben lévő figura /a két öreg/ időben elválasztott a multban volt prefigurától /a két öreg fiatalkori önmagától, ami a vágyképekben realizálódik a néző számára./ A prefigura és figura úgy jelenik meg tehát a Székek-ben,mint Beckett Az utolsó tekercs-ében. Itt is a beteljesedett figurát látjuk magunk előtt,a két tönkrement öreget. Genet más müvében pl. a Les Négres-ben voltaképp ugyanez a figurális interpretáció található, csak nem a vágykép, hanem a viselt maszk és a valódi arc között. E kettő között ugyanaz a figurális interpretáció,mint a valóság és vágykép közt lévő.

A szereplők magukban hordott vágyképének és a mindennapiasságban megjelenő önmaguknak a jelenidőben bemutatott figurális interpretációját legszebben talán Genet A cselédek cimü müvében láthatjuk. Claire és Solange cselédlányai a Madame-nak. Mindennapiasságukban az úrnőjükön bosszút állni akaró,de ugyanakkor saját úrnőjükké lenni vágyó prefigurájukat hordozzák magukban. Mikor a Madame nincs jelen, felváltva játsszák el "szerepét", azaz beteljesítik önmaguk vágyképét. A figurális interpretáció itt többszörös. Először pl. Claire sokkal inkább Claire, mikor a Madame-ot játssza. Ilyenkor sokkal jobban megmutatja, megvalósítja önmagát is, beteljesíti saját prefigurájét: a bosszúálló, ölni akaró cselédlányt és a vele durván bánó Madame-ot.Ezáltal - s ez a figurális interpretáció másik oldala - a Madame is valóságosabban, a lényeget sürübben hordozó módon jelenik meg Claire "alakításában", mint amikor a maga valójában megjelenik. Claire-Madame alakjában a bosszú

nemcsak a Madame ellen irányul, hanem Claire ellen is, akit ekkor Solange jelenít meg. A prefigura és a figura itt szinte majdnem teljesen egyszerre jelenik meg, hiszen a lányok a "játékban" nemcsak "szerepüknek" megfelelő szövegeket mondanak, hanem sajátmaguknak megfelelőeket is. Tehát pl. nemcsak Claire-Madame mondatokat mond Claire, hanem Claire mondatokat is,de ekkor sem azon Claire szövegeit mondja, amilyeneket Claire akkor mond, amikor a Madame jelen van, hanem olyanokat, amilyeneket Claire akkor mond, amikor a Madame nincs itt,s nem is játssza Madame-ot. A prefigura tökéletes beteljesedést nyer a vágykép kiélésének idején megvalósuló figurában. A prefigura és figura pedig teljesen eggyéválik Claire-ben, amikor a mű végén - mint Madame - valójában megissza azt a mérgezett teát, amelyet mint Claire akart a valódi Madame-nak adni. Teljesen eggyéválik a Madame-mal,saját vágyképével,s meg is hal. Claire és Solange azonban nemcsak úrnőjükké akar lenni, vágyképük nemcsak asszonyukkal kapcsolatban van, noha ez dominál, de hallunk arról is, hogy együtt olvassák a Szent Kereszt-rendi apáca történetét, Albanarez hercegnő történetét, a konyhában Gary Cooper fényképét csodálják, függönybe vagy a csipke ágyterítőbe burkolózva éjszakánként Marie Antoinette-et játszszák, és így tovább. Ezek is nyilván vágykép-kiélések,azaz a prefigura figurális beteljesítései.

A figurális interpretáció jellegzetes megvalósulásával találkozunk Th.Wilder A hosszú karácsonyi ebéd cimü egyfelvonásosában. Kilencven év pereg le előttünk körülbelül negyven perc alatt. A család tagjait látjuk fiatalkorukban, később mint szülőket, mint öregeket, majd mint visszatérő unokákat. A darabbeli második generáció egyik

tagja, Genevieve, fiatal lánykorában meghyiívánulásai /hogy ő mindig anyja mellett marad, vonzódása a multbeli dolgokhoz, szikársága, szigorúsága/ már prefigurája a későbbi hisztérikus vénlánynak, aki a famíliáját is otthagyja, és egy európai panzióba költözik. A hisztériás kitörés, ami után elhagyja a házat, a gyerekkori egyéniség figurája, beteljesedett alakja, mely magában tartja a fiatal Genevieve-t. A figurális interpretáció nemcsak Genevieve alakjában jelenik meg. Az első generáció /Lucia és Roderick/ a harmadik generációban, mint önmaguk kiteljesedett alakja tér vissza. Roderick az első generációban még "rendszeres és mértékletes ivó", a harmadikban pedig botrányt okozó részeges figura. A nagyapa Roderick alapította a gyárat, az unoka Roderick a világban kóborló kereskedő lesz, aki kinőtte már Amerikát is, tehát aktivitása is kiteljesedik. Az ő prefigura-figura viszonyuk egyaránt érvényes a pozitív és negatív tulajdonságokra. A nagyapa Roderick tehát a prefigura, az unoka Roderick a figura. Itt még pontosabb és tisztább a figurális interpretáció, a két alak közt két generáción keresztül ível át a feszültség.

Edward Albee Nem félünk a farkastól című drámájában is észrevehetjük a prefigurát és figurát a két női szereplő esetében. Honey-nak is van, vagy volt képzeletbeli gyereke a házasság előtt, aki éppúgy illúzióból "jött létre",mint Mártha képzelt gyermeke. Míg azonban Honey-é meg sem született, Martha gyermeke huszonegy éves koráig "él". A két gyermek "kora" egyrészt a két házasság prefigurális szimbóluma, másrészt önmagában is, szimbólikus "környezet" nélkül is az. Martha elromlott, értelmetlen

és meddő házassága kifejlett figurája Honey még ki nem fejlett, csírájában meglévő, prefigurális állapotban lévő házasságának. Bizonyos értelemben csökkentebb figurális interpretációval találkozunk Eliot The Confidential Clerk című művében, illetőleg annak egy részében. A mű egyik főszereplője Sir Claude Mulhammer Híres és sikeres pénzember. Ő abban a hiszemben él, hogy Colby Simpkins az ő fia. Sir Claude fiatalkorában nem pénzember,de fazekas akart lenni, azért,mert "When I was a boy / I loved to shape things. I loved form and colour / And I loved the material that the potter handles."[1] Azután kifejti, hogy számára a cserepek sem használati tárgyak, sem dekorációk nem voltak: "For me, they are life itself. To be among such things, / If it is an escape, is escape into living, / Escape from a sordid world to a pure one... I want a world where the form is the reality,/ Of which the substantial is only a shadow."[2] Képzelt fia zenész, orgonista kívánna lenni,de apja kívánságára belépett annak hivatalába. Sir Claude tudja,hogy Colby zenél,s az előbb idézett szóegrészt után megkérdezi: "Do you feel at all like that / When you are alone with your music?" - s Colby válaszol: "Just the same." Sir Claude elmondja: egyrészt apja nyomására nem lett fazekas, másrészt "Because I came to see / That I should never have become a first-rate potter."[3] Colby ezek után is azt mondja,hogy ő éppen ezt érzi: "Indeed, I have felt, while you've been talking / That it's my own feelings you have expressed,/ Although

---

1 T.S.Eliot: The Confidential Clerk, Faber Papercovered Editions, London 1967. 37.old.
2 T.S.Eliot: i.m. 37-38.old.
3 T.S.Eliot: i.m. 39.old.

the medium is different ... I know / I should never have become a great organist,/ As I aspired to be./"[1] A dráma végén azonban kiderül,hogy Colby nem Sir Claude fia. Ő ekkor ezt mondja: "But,Colby:/ Don't you remember the talk we had - / So very long ago! - when we shared our ambitions, and shared our disappointment ... That conversation would have convinced me / With no other evidence, that you were my son,/ Because you described my own experience, exactly ... Believe, if you like, that I am not your father:/ I'll accept that. I put no claim upon you -/ Except the claim of our likeness to each other. / We have undergone the same disillusionment: / I want us to make the best of it, together." Colby válasza: "No, Sir Claude. I hate to hurt you / As I am hurting you. But it is very different./ As long as I believed that you were my father / I was content to have had the same ambitions/ And in the same way to accept their failure./ You had your inheritance. Now I know mine."[2] Colby azért ismeri most már az ő modelljét,mert tudja ki volt a valódi apja: " You are the son of a disappointed musician" - mondja neki anyja, Mrs. Guzzard,akit eddig nagynénjének tudott. Colby most apja modelljét választja,s ő is orgonista lesz. A figurális interpretáció egészen furcsa sajátossággal a következőképpen található: először látjuk Sir Claude prefigurá-ját. Gazdag businessmen fia /az üzletet az apa egyedül,a "semmiből" hozta létre/, aki nem az igazi művészekre jellemző módon "vonzódik" a fazekasság művészetéhez. Ebben a képben már felvillan a későbbi híres pénzember Sir Claude /már ez is meséli el/, aki a művészet iránti nosztalgiájá-

1 T.S.Eliot: i.m. 39.old.
2 T.S.Eliot: i.m. 122-123.old.

val beteljesedett figurája a fiatalnak. Colby esetében látszólag más a helyzet. Míg Sir Claude fiának tudja magát, kész vállalni az ő modelljét, azaz saját prefiguráját Sir Claude-éhoz hasonlóan beteljesíteni,s pénzemberré lenni. Mikor kiderül, hogy valódi apja csalódott kis orgonista volt, most már apja modelljét követi. Végül ez is ugyanazt jelenti: álmait ő sem váltja valóra, ha nem is azon az úton megy, ahogy Sir Claude fiaként tette volna, hanem saját prefigurájét teljesíti be. Ő is -mint apja - csalódott kis orgonista lesz. Tehát végül mind a ketten ugyanazon a módon valósítják meg a prefigurát és a figurát, noha alakilag másként.

A mai drámák egy részében található szereplőkről még egy vonatkozásban kell szólnunk. Ez a sajátosság elsősorban az ókori misztérium-drámákhoz teszi e műveket hasonlatossá. Az ókori misztérium-drámák szereplői semmiképpen sem valódi egyiptomi fáraók, főhivatalnokok stb. mimizált alakjai,de nem is egy-egy fogalom, erkölcsi vagy általános fogalom allegórikusan megtestesített alakjai.Maga a történet nem életesemény,életfolyamat stb. utánzása, hanem határozottan körvonalozott világnézetet valló közösség világszemléletének /vagy a világszemlélet egy lényeges részének/ irodalmi formába öntött kifejezése. Említettük megfelelő helyen azt, hogy ezek misztériumok azt az élményt fejezik ki, amit az adott kor embere a világról /vagy annak egyfajta aspektusáról/ kapott. A művek a világkép azon részének kifejezői,"ahol" a túlvilági és evilági szint találkozik. A mű tehát élménykifejezés,s ebből következik,hogy alakjai /vagy azok jórésze/ az élmény tartozékainak a kifejezései,azaz költői képmások. A mai drámák egy része ugyanígy élménykifeje-

zés.Láttuk,hogy a történet előadása,bemutatása nem szekventált,mint ahogy nem az az ókori misztérium-drámáké sem. A nem-szekventált történet hordozói nem lehetnek jellemek, mert a jellem cselekvéseinek egyik alapjellemzője az oksági összefüggésben lévő időbeli egymásutániság,lépésről lépésre való sorba-szedettség.S mivel a művek a világ egy-egy szituációjáról /ebben az összefüggésben és ebből a szempontból mellékes,hogy valódi-e ez a szituáció/ való víziók, látomások,vagy gondolatok kivetítései,az ezt hordozók sem jellemek,hanem költői képmások.Martin Esslin is megállapítja,hogy "The whole play /a Godotra várva/ is a complex poetic image made up a complicated pattern of subsidiary images and themes,which are interwoven like the themes of a musical composition,not, as is most well-made plays, to present a line of development,but to make in the spectators' mind a total,complex impression of a basic and static, situation.In this,the Theatre of the Absurd is analogous to a Symbolist or Imagist poem,which also presents a pattern of images and associations in a mutually interdependent structure".[1] Az ilyen megtestesített költői képmások egyik legfontosabb tulajdonsága,hogy mindig jelentenek valamit,többet jelentenek mindig,mint akár nevük elsődleges logikai jelentése /amely gyakran önmagában nem is jelent semmit/,akár szavaiknak,cselekvéseiknek elsődleges logikai értelme és jelentése.Pl. a Hamlet esetében lehet vitatni Hamlet jellemét,de azt a tényt,hogy ő mi és ki, azaz,hogy dán királyfi,akinek megölték apját,nem lehet.Már Eliot egyes szereplőiről feltehető a kérdés,ki ő,pl. a Kok-

---

1 M.Esslin i.m. 294.old.

tél hatkor-ban ki az "Unidentified Guest,later identified as Sir Henry Harcourt Reilly"- csak pszichiáter-e,vagy valaki-valami más is ő,aki ismeretlen szanatóriumba küldi pácienseit./S mi ez a szanatórium?/ Dürrenmatt Claire Zachanassian-ja is több,mint valódi milliomosnő,tekinthetjük a Sorsnak,a Pénznek stb.Beckett alakjai különösen vitathatók.Godot,aki meg sem jelenik,esetleg az isten,esetleg egy balzaci alak /v. a Le Faiseur,vagy ismertebb nevén Mercadet című drámájának Godeau-ja,Eric Bentley feltételezése/,de lehet munkaadó,sőt bármi,bárki,amire az ember várhat.Pozzo az első részben talán az Ószövetség,a másodikban talán az Ujszövetség istene,s így Lucky a zsidók és a keresztények,az üzenetet hozó Fiú pedig egy ismeretlen isten evangélistája.[1] Pozzo lehet a test,Lucky a lélek,Vladimir és Estragon egyetlen személyiség két része,Vladimir a tudatos,Estragon a tudattalan /Martin Esslin/; de a két várakozó csavargó lehet a Krisztussal keresztrefeszített két lator is; de felfoghatjuk úgy is,mint az egyhelyben élő embereket,míg Pozzot és Luckyt,mint az utasokat;[2] a szinen lévő fa esetleg csak fa,esetleg a Tudás Fája,de lehet az Életfa is.Az Endgame alakjai közül Hamm talán a színész / a ripacs/,talán Hamlet,de lehet egy "letaszított" Prospero,lehet kalapács,s lehet egy sakkjátszmában a veszélybe került király.[3] S mindezek nem szimbolikus alakok,az említett jelentések közül egyiket sem szimbolizálják,de jelentik,vagy jelenthetik.Szimbolikus alakokat is találunk a mai drámák

---

[1] Wylie Sypher feltételezése,Loss of the Self in Modern Literature and Art,Vintage Books,New York,1964,157.old.

[2] Hugh Kenner: Samuel Beckett,a critical study,Grove Press New York 1961,153-154.old.

[3] V.ö.H.Kenner i.m. 156.old.

egy részében,de ezek egészen mások,mint az előbb felsoroltak.[1] A szimbolikus alakokkal összehasonlítva is kiderül, hogy a becketti alakok jelentések,képmások.A szimbolikus alakok mindig életfolyamatba,utánzott életfolyamatba ágyazottak,míg a képmások,jelentések nem.De találhatunk mindezeken kívül a moralitásokban felbukkanó szereplőkhöz hasonló absztrakciókat,akik az előbbiekben említett egyik fajta szereplőkhöz sem hasonlítanak.[2] Az,hogy a szereplők ki vagy mi volta sokféle értelmezési lehetőségre ad alapot, azok költői képmás-voltát bizonyítja.A hozzá fűzhető asszociációk bizonytalanná teszik nemcsak jellembeli körvonalukat,ha egyáltalán van ilyen,de magát az ő jelentésüket is. Láttuk,hogy e művek egy részében sajátságos "párokat" találunk.Gyakran e párok a költői képmás,nem pedig külön a párok egyike-másika.Ha a párok kétféle magatartást valósítanak meg,akkor ezek nem ellentétes,hanem komplementer viszonyban vannak; a szóbanforgó jelenség egyik oldalát mutatja az egyik,de nem az ellentéteset,hanem a komplementárisan kiegészítőt mutatja be a másik.Ez a "komplementárisan kiegészítő" nem lehet jellem,csak költői képmás.Az előbb elmondottak természetesen csak hasonlóvá teszik őket az ókori misztérium-drámák alakjaihoz,s nem velük azonossá. Hiszen az ókori misztérium-drámák kidolgozott és általánosan elfogadott világszemléletre épültek,az alakok általáno-

---

[1] Albee: Nem félünk a farkastól-jában George a történelem,vagy a filozófia,Nick a történelmi szükségszerűségből ridegnek és embertelennek tervezett jövő,vagy a technikus,Martha a fennálló intézmények,vagy az Anyaföld,Honey a vallás.A.Lewis véleménye i.m. 91-92.old.

[2] Mrozsek Strip-Tease szereplői,vagy Ionesco kispolgár-absztrakciója,Berenger /több művében is/; MacLeish J.B. drámájában Jób /J. B./,Dürrenmatt Fizikusok-jában Newton és Einstein a kémügynök absztrakciók,vagy Ötödik Frank-jában a címszereplő.

san elfogadott világszemlélet kifejezői voltak, míg a mai drámákban található jelentések az író egyéni víziójára épültek és egyéni világszemléletének kifejezői. A huszadik század polgári világának nézői nem egységes, és nem általánosan elfogadott világszemléletet visznek a szinházba,s ebből is ered az alakok értelmezésének,s a jelentésükről való véleményeknek nagy száma. Mindenesetre hasonlóak ezek az ókori misztérium-drámák /néha és részben a középkoriak/ alakjaihoz azért, mert egy világszemlélet alaphelyzetéről kapott élmény kifejezésére szolgáló költői képmások. Nem jellemek,s általuk nem életfolyamatot akar megmutatni az író. Nem is hasonlítanak a hagyományos-dráma vagy a középpont-drámájának alakjaihoz.

Abból a tényből, hogy a müvek jórésze egészében is költői képmás,s igy az alakok másodlagos, az alapvetőt összetevő költői képmások - következik az is,hogy a müveket nem lehet fokról-fokra, lépésről-lépésre megérteni.A megértés, a mü jelentésének kiderítése csak egészének ismeretében kezdődhet el. Egy szekventált storyt meg lehet érteni félig, ha a felét ismerjük, sőt következtetni is lehet ebben az esetben a továbbiakra. Egy élménynek viszont nincs fele, nincs fél-élmény, s ha az előadás szükségszerüségéből fakadó narrációnak, az élmény-narrációnak a felét tudjuk, nem tudjuk az egésznek a felét, hanem semmit,s a továbbiakra nem tudunk következtetni. Igy ezeket a müveket csak egészében tudjuk felfogni és megérteni éppúgy,ahogy a lírai müveket. A narráció egyes részeiről ezért lehet az a benyomásunk, hogy más is következhetett volna itt, vagy másképp. Azokban a müvekben, ahol a szereplők jelentések, lírai képmások,a müvek alapvetően és sokat vesznek át a líra müfajára jellemző sajátosságokból.

Amit ki akarnak fejezni: élmény, amely csak abból a kényszerüségből,hogy a kifejezés csak időben, tagolt módon történhet, lesz szekventált vagy diszkurzív. Az alapélményt lírai képmásokban /és nem jellemekben/ fejezik ki. Végül: a lírai képmások összefüzöttek,egymásba áthatolók, mint a lírai müvekben vagy a zenében.

Összegezhetjük tehát: a mai drámák jó részében a szereplők nem jellemek,de egyoldalú absztrakciók; "páros" ábrázolásban megjelenők; a figurális interpretációt megvalósítók; nem jellemek,hanem költői képmások.

A két világszint

A misztérium-drámák legfontosabb, legalapvetőbb jellegzetessége és legfontosabb meghatározó jegye az,hogy két világszintet feltételeznek,s a mü a két világszint "határán" játszódik. Már amikor a különböző drámamodellek rézüzemit vegyítő drámákról szóltunk, említettük a két világszint jelentkezését, amelyet azonban azokban a müvekben csökevényes formában találtunk meg. Nyilvánvaló, hogy teljes formában, abban a közönségre és íróra egyaránt kiterjedő formában, ahogyan az ókorban vagy a középkorban megírt müvek esetében megtaláltuk, a mostan vizsgálandó drámákban sem találhatjuk meg. Ennek legfőbb okát többször kellett már hangsúlyoznunk: azok a "végső realitásoknak" felfogott hitbeli tényezők, amelyeken azok a müvek alapultak, általánosságban ismertek és elfogadottak voltak, egységes világszemléleti rendszert alkottak. A korunkban megírt drámák pedig egyrészt azt fejezik ki,hogy a polgári világban semmiféle általánosságban ismert és elfogadott világszemléleti rendszer nincsen, másrészt - épp ezért -

csak egyetlen embernek, az írónak a véleményét, hitét, világszemléleti rendszerét fejezik ki, s a világ - általa alapvetőnek tartott - szituációjáról való - ahogy mondani szokták - vízióját fejezi ki. A két világszintet ennek következtében a legritkább esetben tekinti ugyanúgy,s ugyan olyannak akár csak két író is. Ha mégis beszélünk pl. a MacLeish-féle vagy az Eliot-féle[1] két világszintről, kizárólag abban az értelemben tesszük ezt, hogy a más írók müveiben tapasztalhatók hasonlítanak az ő felfogásukhoz.

E probléma tárgyalásakor azt kell elsősorban megvizsgálnunk,miben és hogyan jelentkezik a két feltételezett világszint. Archibald MacLeish "J.B." cimü verses drámája a bibliai Jób történetét dolgozza fel. Már a szinpadkép is igyekszik sugallmazni a középkori misztérium-drámát. A történet egy hatalmas cirkuszi sátorban játszódik, amely maga az egész világ. A magas emelvény az ég, a középen elhelyezett térség a föld, s a szín baloldalán elhelyezett alacsonyabb emelvény a Sátán helye,az alvilág. MacLeish nem elégszik meg azzal,hogy a látvány nyújtsa csak az előbb leírt benyomást, hanem azonnal a mü elején a két cirkuszi árús, akik majd az Isten és a Sátán szerepét játsszák,közlik is: "Nickles:Heaven and earth.../That platform's Heaven." Majd később:"Nickles:Earth is where that table is. Here's where Job sits - at the table. God and Satan .../ A gesture up

[1] Azok az írók, akiknél a két világszint jelentkezését vehetjük észre, nem tartoznak okvetlenül és kizárólag azokhoz,akik az u.n. abszurd-drámákat írják.

towards the platform and the perch/ lean above."[1] Ezzel a szöveggel a szinpad és a mü szerkezetét az író azok számára is világossá teszi, akik egyébként nem veszik észre, hogy ő ezekben a misztérium-drámák speciális szinpadterét "utánozza", használja föl.

A mü egész szerkezetében /ha mondanivalójában,annak végső kicsengésében nem is/ megtartja az eredeti bibliai történet szerkezeti felépítését,amely teljesen azonos a misztérium-drámák egy részével, a moralitásokéval. A szerkezeti és elvi centrumban álló J.B./Jób/ teljesen passzív, ő csak elszenvedi azokat az eseményeket, amelyeket megpróbáltatása céljából az "égi hatalmak" reá mérnek. A küzdelem az Isten /Mr.Zuss/ és a Sátán /Nickles/ között zajlik le,de ismét csak áttételesen. Nem közvetlenül küzdenek ők, ők csupán hatnak,s a küzdelem az emberre tett hatásuk eredményében,az embernek hatásukra is megmaradó hitében, vagy az Istentől /Mr.Zuss/ való elfordulásában mérhető le. A Theatre Arts-ban közölt szövegváltozat két díszletező munkás beszélgetésével kezdődik, akik épp befejezték a cirkuszi sátor felállítását,vagy - ha tetszik - épp megteremtődött a világ. A két árús /léggömb és pattogatott kukorica/, mint két cirkuszi árús,s nem mint a későbbi Isten és Sátán jelennek meg. Ebből a szerepből válnak két maszk segítségével a drámán belüli dráma két főszereplőjévé. Az, hogy a drámán belüli drámát látunk,s ez a "belső dráma" a vol-

---

[1] Archibald MacLeish: J.B., Theatre Arts 1960.February, 36.old. Az amerikai folyóiratban közölt mü szövege és menete helyenként különbözik a "Nem félünk a farkastól",Modern amerikai drámák,Európa Könyvkiadó Bp.1966.cimü kötetben megjelent fordításától. A Theatre Arts szövege az,amit Elia Kazan rendezésében a newyorki ANTA Theater-ben mutattak be 1958.dec.11-én.

taképpeni dráma, következik a mű példa értelmezéd jellege,az, hogy azonnal tudjuk, nem a szó szoros értelmében mimetikusan megjelenített történetet látunk majd. Mac Leish nem akarja elhitetni,hogy az előttünk lezajló történet valódi. /Ahogy a középkori misztérium-drámák sem az életből vették a maguk történetét./ Egy emberi magatartásformát vizsgál meg, elvileg mesterséges körülmények között. Azonban a mű egy bizonyos ponton kicsúszik a mesterséges körülmények közül,s "valódivá" /Mac Leish világszemlélete szerint/ válik. Miután u.i. a két árús elhatározta a megfelelő szerepek eljátszását,ez következik a műben: "Nickles:/They both lift their masks/ Give my the lines.[1]/ An ominous silence, then a sound of wind and out of the wind an urgent distant voice./ The Distant Voice: WHENCE COMEST THOU? /Mr. Zuss and Nickles stand perfectly still, then slowly taking off their masks,look at each other/. The D.Voice: /imperatively/ WHENCE COMEST THOU? Mr.Zuss:/a whisper/ That was my line. Nickles:/a whisper/ Yes... Who said it? Mr. Zuss:He wants us to go on. Nickles:Who does? Mr.Zuss: Prompter probably. Prompter somewhere."[2] A Távoli Hang nyilván nem a súgó[3], s vitathatatlan, hogy nem a két szereplő akaratából szólal meg, hanem attól függetlenül, mintegy önálló erő- vagy hatalomként. A két árús a megfelelő maszkban azután a szerepükre kiosztott bibliai szövegeket mondják. A műben mindig jól megkülönböztethető az,amikor akár Mr.Zuss, akár Nickles maszkjaik mögött az eredeti

---

1 A bibliai szövegre érti.

2 Theatre Arts jelzett szám 39-40 old.

3 Abban a változatban,amelyből a magyar fordítás készült,nyilván hiányzik Mr.Zuss erre vonatkozó mondata,mert a magyar fordításban nincs meg. De ebből is világos,hogy a Távoli Hang nem a szereplőké.

bibliai szövegeket mondják,attól, mikor a Távoli Hang ugyancsak bibliai szöveget, az Isten szövegét mondja. A Távoli Hang jelenléte,s a drámán belüli drámába bele nem foglalt volta és léte, az egész drámán kívüli valódi "Távoli Hang" jelenlétét,létét feltételezi. A mü sugallmazása szerint voltaképp ez a hang az egyedüli valóság,a többi csak cirkuszi, illetve szinházi játék. Igy aztán a müben a második szint kétszeresen is jelentkezik, először Mr.Zuss és Nickles alakjában egy quasi-szintként, míg a Távoli Hang által valódi szintként. A beiktatott quasi+ szinttel MacLeish azt éri el, hogy ezen a szinten olyan dolgokat is megbeszéltethet szereplőivel, amelyet voltaképp az Istennek és a Sátánnak kellene megbeszélni,de amely nincs benne a bibliai szövegben. Persze az,amit a két árás,mint Isten és Sátán beszél meg, ismét csak /függetlenül attól,hogy nincs benne a Bibliában/ quasi-Isten és quasi-Sátán szöveg lehet, hiszen ezekben egy katolikus, de 20.szd-i katolikus szemlélet szerint értékelik és magyarázzák a szerepüknek megfelelően látott életjelenségeket. A quasi-szint a drámán belüli dráma második szintje csak, míg a Távoli Hang a szinházi előadás és a nézőtér valódi világának is a valódi második szintje. A maszkban elmondott bibliai szövegek a drámán belüli dráma szereplőinek szólnak,míg a Távoli Hang nemcsak Mr.Zuss-höz és Nickles-höz, hanem a két valódi szinészhez és a néző valódi és egész személyiségéhez /nemcsak mint "néző"-höz/ szól. A Távoli Hang nemcsak egyszer szól bele a mübe,de több helyen is. Néhol mintegy biztatja Mr.Zuss-t,hogy m mondja az ő, a Távoli Hang szövegeit. Az evilági szint éppily kidolgozottan és részletesen jelenik meg. J.B.modern amerikai ember,az őt érő sorscsapások csak a 20.szd-

ban képzelhetők el. Gyermekei autóbaleset és kéjgyilkosság áldozatai lesznek, a várost,ahol él, atomtámadás éri. J.B. családjának élete az amerikai átlagpolgár mindennapos életét példázza. A Thanksgiving Day-i étkezésnél látjuk őket először,s "The maids parade in with a huge turkey on a xx silver platter, serving dishes, a bottle of wine in a napkin."[1] A szokásos Thanksgiving Day-i étkezés és étel ez. A család tagjai közül a gyermekek hordozzák elsősorban a család mindennaposságát, mindennapos életét /szövegeikkel s a velük történőkkel is/,míg J.B. és felesége általában a kifejezendő tételre vonatkozó szövegeket mondják. Igy a mü egyszerre és mindig hordozza a két világszintet,méghozzá azok "határán", ahol a kettő egybemosódik. A mindennapiasság a Hozó Katonák szövegein kívül pl. részegségükben, valamint a riporterek jellegzetes amerikai newspaperman-viselkedésében is jelentkezik. Tehát az egész környezetben. A három vígasztaló is modern alakká válik /pszichiáter,tudós, teológus/. Tehát e müben megtaláljuk a két világszintet, méghozzá éppenúgy,mint a középkori misztérium-drámákban. A mü végső kicsengése azonban az, hogy az ember akkor ember, ha életszeretete következtében minden sorscsapáson túl, és azok után is ismét vállalni tudja az életet. A mü mondanivalója tehát nem egészen azonos a középkori misztérium-drámákéval,mert nem azt mondja,hogy az ember akkor él jól,helyesen és igazul, ha a túlvilági törvényeket ezen a szinten, evilági életében megvalósítja, hanem azt,hogy az embernek az életet minden sorscsapás és szenvedés ellenére vállalnia, sőt,ha szükséges, újrakezdenie kell. A müben az is benne van, hogy az életszeretet egyenlő azzal hittel, amelyet a Távoli Hang sugall,s így egyenlő azzal az isten-

[1] Theatre Arts jelzett szám,40-42.old.

hittel,ami az igazabb és boldogabb jövő reményét nem tudja kiirtani.

Eliot két művében, a Koktél hatkor-ban és a The Family Reunion-ban a kétféle világszintet másként találhatjuk meg. A The Family Reunion előkelő angol család előkelő beszélgetésével kezdődik. Mindezt mimetikusan, egy valódi kastély valódi szobájában, az ott lévő valódi alakokat utánzó módon látjuk. Kizárólag a mű nyelvezetén érezhető a szép és nagyszerű költőiség miatt, hogy nem társalgási szinmű pereg le előttünk. Egy idő mulva azután az is kikerekedik,hogy itt több drámai kör található. A mindennapiságot az időnként Kórussá váló két nagynéni /Ivy és Violet/ és két nagybácsi /Gerald és Charles/ jelentik. Ők azok, akik a legkülső kört képviselik,s akik a mű legbensó körét /Harryét/ egyáltalán nem is értik. A következő kör még mindig az első, az evilági szinthez tartozik, amellyel a második szint még nem is érintkezik. Ez az anyáé, Amyé. Az összeköttetés a külső kör és Amy egy fokkal beljebb lévő drámai köre között az, hogy a Kórus megérti, Amy útja nem vezet jóra. Az anya a mult foglya, a wishwoodi kastélyt és birtokot mesterségesen és nagy igyekezettel abban az állapotban tartja, amiben akkor volt, amikor fia,Harry kilenc évvel ezelőtt eltávozott innen. Azt akarja,hogy mikor fia hazajön, mindent úgy találjon, ahogy elmenetele előtt volt,s életét úgy tudja folytatni, mintha a közbeeső kilenc év nem is lett volna. E körben tehát az emberi akarat és tevékenység érvényesül./Maryt pl.fiának szánja./ Az ő köre a hazatérő és a legbelső drámai kört képviselő Harry köre között az összekötő kapocs Mary, Harry másodunokatestvére,akit Amy neki szán feleségül,s aki részben a legbelső drámai körbe is bele-

foglalt. A legbensó drámai kör Harryé és Agatháé,a harmadik nagynénié. Itt zajlik le az igazi dráma is,amely felállított, ellenőrzött és befolyásolt "by powers Beyond us/ Which now and then emerge." Ez a bensó dráma a "sin and expiation" drámája. Harry meg akarta ölni feleségét, akit egy vihar a hajó fedélzetéről lesodort,de lehet,hogy ő volt, aki lesodorta,vagy az ő akaratának titkos erői dodorták le Harry aktív,testi közbeavatkozása nélkül. Harry hazajövetelének célja az,hogy megértse ezt önmagából, multjából, hogy megértse,mi az igazság,s mit kell ezután tennie. Agatha segítségével derül ki az igazság,s megtudjuk, Harry életében távolabbi multba kell visszamennünk,mint kilenc évet. Már említettük,hogy Agatha és Harry apja szerették egymást, Harry apja meg akarta ölni Amyt,aki ekkor már Harryt hordozta,s ezért Agatha megakadályozta a gyilkosságot. Harry apja egy idő mulva eltávozott a családi kastélyból. Attól, hogy a müben három kör, három drámai vonal van,amelyek abban különböznek,hogy a hozzájuk tartozók egyáltalán nem, vagy csak kevéssé értik Harry drámáját, a The Family Reunion még nem lenne misztérium-drámához hasonló felépítésü. Ilyenné nem is csak az időnként megjelenüő Eumenidák teszik, akik Harry és a nézó,s egy jelenetben Agatha számára is láthatók,de pl. Mary és a többi szereplő számára már nem. Misztérium-drámai felépítésüvé az teszi e müvet,hogy egyrészt a belső kör a többi számára áthatolhatatlanul elzárt,másrészt az,hogy a legbelső kör "fölött" rajtunk túllévő hatalmak vannak, amelyek időnként felbukkannak,s amelyek Eliot és főszereplője szerint létünket elhatározzák, kormányozzák,befolyásolják. Ez a szint tehát meghatározó, azok életét is meghatározó,akik létéről tudomást sem vesznek /pl. a Kórusét/. Nem Harry legbelső köre határozza

meg a másik kettőt,de az a magasabb szint,amit csak a Harry körében élők vesznek észre,s amely mindenki életét befolyásolja,irányítja. Harry és a többiek köre között különbség az is,hogy míg Harry és Agatha az eme szintről jövő hatások, "parancsok" útmutatása szerint kíván élni, a többiek nem is tudnak ezekről a hatásokról és parancsokról. Tehát csak Harry köre az,amelyik a második világszinttel közvetlen és tudatos érintkezésben áll,s amelyik annak törvényei szerint akar élni. Ez a világszint, ahonnan e parancsok jönnek, végső soron megismerhetetlen. Harry a Mary-vel való jelenetében pl,. ezt mondja a lánynak: "I was part of the design / As well as you. But what was the design?" [1] A későbbiekben ezt kérdezi tőle:"Harry:...do you fell it? Mary:What,Harry? Harry:The apprehension deeper than all sense,/ Deeper than the sense of smell, but like a smell/ In that it is indescribable, a sweet and bitter smell / From another world. I know it, I know it!/ More potent than ever before, a vapour dissolving/ All other worlds, and me into it."[2] A reális világot meghatározó láthatatlanról később így beszél Harry az Agathával való jelenetében: "The things I thought were real are shadows, and the real/ Are what I thought were private shadows,"[3] Az ezt követő két oldal tökéletesen érzékelteti az élet fölött lévő, azt meghatározó szintet:

Agatha: I only looked throught the little door
When the sun was shining on the rose-garden:
And heard in the distance tiny voices
And then a black raven flew over.
And then I was only my own feet walking

---

[1] T.S.Eliot: The Family Reunion, 50.old.
[2] T.S.Eliot: i.m. 56-57.old.
[3] T.S.Eliot: i.m.99.old.

Away,down a concrete corridor
In a dead air.Only feet walking
And sharp heel scraping.Over and under
Echo and noise of feet.
I was only the feet,and the eye
Seeing the feet: the unwinking eye
Fixing the movement.Over and under.

Harry: In and out,in an endless drift
Of shrieking forms in a circular desert
Weaving with contagion of putrescent embraces
On dissolving bone.In and out,the movement
Until the chain broke,and I was left
Under the single eye above desert.

Agatha: Up and down,through the stone passages
Of an immense and empty hospital
Pervaded by a smell of disinfectant,
Looking straight ahead,passing barred windows
Up and down.Until the chain breaks.

Harry: To and fro,dragging my feet
Among inner shadows in the smoky wilderness,
Trying to avoid the clasping branches
And the giant lizard.To and fro.
Until the chain breaks.
The chain breaks,
The wheel stops,and the noise of machinery,
And the desert is cleared,under the judicial sun
Of the final eye,and the awful evacuation
Cleanses.
I was not there,you were not there,only
our phantasms
And what did not happen is as tru as what did
happen
O my dear,and you walked through the little door
And I ran to meet you in the rose-garden.[1]

Ezután jelnnek meg az Eumenidák másodszor,akiknek többek között ezt mondja Harry: "Now I see at last that I am following you,/ And I know that there can be only one itinerary/ And one destination.Let us lose no time.I

[1]Eliot The Family ... 100-101.old.

will follow."[1] Harry miután felfedezte,hogy bünhődnie kell, elfogadja a második világszint törvényeit, elhagyja Wishwoodot és követi az Eumenidákat,a másik világszint törvényeinek hordozóit,megjelenítőit. A mindent meghatározó,felső szint tehát az Eumenidák világa,noha ők természetesen nem egyedül jelentik ezt. A családi összejövetelt, amelyet Amy úgy tervezett, hogy megtörténik "in the day time/ And in the hither world," megtörténik "in the night time/ And in the nether world/ Where the meshes we have woven/ Bind us to each other."[2] Ez az Eliot-féle második világszint lényegében különbözik a J.B.-ben találhatótól. Különbözik abban,hogy legfeljebb csak megsejthető, lényegében kimondhatatlan és megnevezhetetlen, hogy törvényei egyénileg fedezhetők fel és fogalmazhatók meg, törvényeinek értelme egyénileg változó is lehet. Mások azok Harry, mások Mary és megint mások Agatha vagy Amy számára. A mü sugallmazása, mondanivalója mégis az, hogy ezen világszint törvényeit kell megvalósítani, illetve azt, amit ez az emberre ró. Harry számára ez végtelenül összetett és bonyolult. Az ő büne felesége ellen nemcsak az ő büne,de apjáé is az ő anyja /Amy/ ellen. Az ő létrejötte is bünös,szüleinek nem szerelméből,de gyülöletéből,s az ő születésének büne "sin where he begun, which is his sin, thought it was done before". Az Eumenidák világa - miután elfogadja - megtanítja őt arra, hogy eme második világszintről számára egy törvény adódik: szeretni kell. Az Eumenidák ekkor átváltoznak,s Harry ezután,mint "the bright angels"-ről beszél róluk, azaz mint Hírnökökről. Az egész környék,az egész Wishwood a szeretet hiányától bünös,s ezért ő az

---

1 T.S.Eliot: i.m. 102.old.
2 T.S.Eliot: i.m. 125.old.

egész hely bünét magára véve megy el innen. Bünbakká válik,a magányba és a csöndbe kell elmennie,bünökkel megterhelten, kivetve a pusztaságba,s nem lehet tudni mennyi időre. Olyanná válik Harry,mint akiket az ókori misztérium-drámák és a nyomukban létrejött népi szokások szívesen választanak a büntől való megszabadulás eszközévé: bünbakká.[1] A mü Harry szempontjából felfogható mint rites de passage, X Wishwoodban eltöltött három óra ez volt számára, élete értelmetlen szakaszából átment az értelmes szakaszba. De természetesen a mü nem fogható fel azon cselekvések és történések bemutatásaként, amelyek általában szükségesek és előírtak mindenki számára,hogy két íly életszakasz között hidat tudjon verni.Ha rites de passage-ként fogjuk fel Albee: Nem félünk a farkastól cimü drámáját is, akkor arról is azt mondhatjuk, hogy egy bizonyos fajta ember és jellem számára szükséges egy orgiasztikus éjszaka során megölni illúzióit ahhoz, hogy további életszakasza jobb legyen.

Genet:A cselédek-je azzal indul, hogy egy feltehetően előkelő hölgy cselédlánya segítségével öltözködik. A hölgy a cselédlányhoz feltünően durva,s látszólag kitünően is-

---

[1] Az évszakos ritusok megtisztulási részével kapcsolatban írja Th.H.Gaster: "A zsidók között az őszi begyüjtő ünnepséget /Asif/ megelőzte a komoly Katharzis-nap /Yom ha Kippurim/.Ezt böjt, a normális tevékenységek szüneteltetése és egy bünbak kiüzése jelezte; a bünbakról feltételezték,hogy a pusztaságba kiviszi a közösségi bünök és rossz-cselekedetek összegyüjtött terhét. Ugyanígy a görög [illegible] az athéni Thargelia ünnepet, melyet májusban tartottak, jellemezte egy emberi bünbak megtisztító kiüzése." Ezután hasonló példákat említ perui inkák, a sziámiak, a votjákok életéből,Nyugat-Afrikából,Délkelet-Guineából, a hindu Kush törzs életéből stb. /Gaster: i.m. 34-35.old./

meri annak magánéletét, bensejét /vágyait,gondolatait/.[1] Egy idő után azonban kiderül,hogy ők mindketten cselédek a távollévő Madame szolgálatában. A két lány - Claire és Solange, míg a Madame nincs itthon, felváltva szokták játszani asszonyuk szerepét. Most,a kezdő jelenetben is, Claire játszotta,s Solange pedig Claire volt. A szerepjátszás azonban nem szokványos. A két lány szeretne Madame lenni, vágyódnak rá,hogy azzá legyenek, olyanok legyenek, mint ő. Ha szerepjátszásukban csak ez valósulna meg,nem lenne az sem bonyolult,sem furcsa. De ugyanakkor,amikor vágyódnak Madame-má lenni, gyülölik is őt, szenvedést akarnak neki okozni, feljelentik a Madame szeretőjét,sőt: meg is akarják az asszonyt gyilkolni.Amikor azonban pl. Claire a Madame-ot játssza, úgy azonosul az asszonnyal, hogy egyben Claire-nek is megmarad. Nem az egész Claire ilyenkor ő,mint ahogy nem is az egész Madame. Csak az a Claire,akinek elsősorban a Madame-hoz,s az a Madame, akinek elsősorban a cselédeihez van viszonya. A valódi Madame és Claire-Madame között különbség van.A valódi formailag sokkal finomabb,ha lényegileg olyan is,amilyennek a lányok játsszák. Pl. a valódi Madame, a darabban később ezt mondja pl. Claire-nek: "Madame: ...Te ki vagy festve...De Claire te fested magad! Claire:/nagy zavarban/ Madame... Madame:Ah! ne hazudj! Különben igazad van.Élj,lányom,élj. És kinek a tiszteletére? Mi? Valami szívügy van itt? Valld be!"[2] Amikor a darabban ez előtt a jelenet előtt Claire játssza a Madame-ot, ilyeneket mond a Claire-t ját-

---

1 "Tán azt reméled,ezzel elcsábítod a tejesembert"-mondja.Vagy: "Rakja ki őket.Majd választok.És természetesen a lakkcipőmet. Amire már évek óta fáj a foga.Az esküvőjére szeretné nyilván." Jean Genet:A cselédek,Nagyvilág 1965.9. 1328.old.Nagy Péter fordítása.

2 J.Genet: i.m.u.o. 1339.old.

szó Solange-nak,tehát önmagának:"Claire:...Vallja be,hogy elcsábították! Hogy állapotos! Vallja be!"[1] Vagy egy másik témával kapcsolatban[2]: a szinen rengeteg a virág,amire a valódi Madame így reagál:"Madame:Egyre több! Rettenetes kardvirágok, kábító rózsaszínben és mimóza! Hajnal előtt ekkl a vásárcsarnokba rohanjanak, hogy olcsóbban hozzájussanak."Később a valódi Madame még ezt is mondja a virágokkal kapcsolatban:"Lassan elpusztíttok a virágaitokkal, a gondoskodástokkal."[3] Egy kicsivel utóbb még ezt is: "Meg akarsz gyilkolni a teáddal,a virágaiddal,a tanácsaiddal. Agyonnyomsz."[4]Míg a Claire-Madame ezt mondja még jóval eme jelenet előtt: "Gyülöl,ugye? Agyonnyom az előzékenységével,az alázatosságával, a gladióluszokkal és a rezedákkal. Túl sok a virág. Haszontalanul halmozzuk. Ez halálos."[5] Megfigyelhetjük itt,hogy a valódi Madame jellemét Claire sokkal sürítettebben jeleníti meg, vagy - mint az előző esetben - jóval eltúlozza./Claire valójában nem terhes. Ha az lenne,akkor olyat mondana a Claire-Madame,amit a valódi Madame nem tud./ Felnagyítja,eltúlozza különösképpen azt,hogy hogyan látja a Madame őket. A valódi Madame ezt mondja: "Ezek a lányok imádnak,de...nem törölgették le a toalett-asztalt. Munkájukban különösen keveredik a luxus és a szenny...Mi? Félrebeszélek, Claire, félrebeszé-

---

1 J.Genet: i.m.u.o. 1328.old.

2 A Claire-Madame és a valódi Madame,illetőleg a Madame-Claire és a valódi Claire közötti különbséget más konkrétumok kapcsán is lehet igazolni.

3 Jean Genet: i.m.u.o. 1340.old.

4 Jean Genet: i.m.u.o. 1340.old.

5 Jean Genet: i.m.u.o. 1328.old.

lek.Bocsáss meg, rémes napom volt."[1] A Madame-ot játszó Claire viszont ezt: "Már mondtam Claire, kerülje a köpködést. Csak tartsa magában,fiam,csak gyüljön magában.Ha!Ha! Maga pocsék,szépségem."[2] Vagy később: "Ne érjen hozzám. Olyan fenevad-szaga van"[3] - vagy így: "És a keze? Hova téved a keze. Nem /habozik/ suttogtam elégszer: a mosogatólé is büdös tőlük."[4] Ehhez hasonló mondatokat Claire-Madame szájából bőven lehetne idézni.Abból,hogy a Claire-Madame megnyilvánulásaiban sokkal jobban gyülöli a valódi Clairet, kerül ki egyrészt,hogy Claire valóban szeretne Madame lenni, másrészt,hogy ő azokat a gondolatokat mondja el,amelyekről a valódi Claire azt gondolja,hogy a valódi Madame gondolja el őket.S ebben már előttünk is van a mü két világszintje: az egyik a valódi Claire és Solange, míg a másik a vágyképeiket megvalósító Claire és Solange. Mint cselédek,a két lány csak hordozza kiélés nékül azokat a vágyképeket,melyek kinzóan élnek bennük,s amely~~ek~~ mindenképpen meghatározzák cselédlány voltukat is. Ezek a vágyképek csak a Madame távollétében eljátszott "játékokban" teljesíthetők be. Az első - a geneti értelmezés szerint - nem-valódi világszintet csak a mü közepén láthatja a néző,amikor a valódi Madame is színen van. Előtte is, utána is a második, a nem-valódi világszint áll előttünk, az,amelyikben a vágyképek megvalósulnak, beteljesednek. Az első és a harmadik részben is találunk mondatokat /a második rész a középső,mikor a Madame is színen van/,amelyek az első szintre utalnak,de csak mondatokat,a jelenet lényegében a máso-

1 Jean Genet: i.m.u.o. 1339.old.
2 Jean Genet: i.m.u.o. 1328.old.
3 Jean Genet: i.m.u.o. 1329.old.
4 Jean Genet: i.m.i.o. 1329.old.

dik szinten játszódik.Claire akkor tudja ~~g~~ igazán gyülölni saját -nem geneti értelemben vett- valódiságát,valódi szintjét /cselédlány voltát/,amikor a vágykép beteljesedésének szintjén,azaz a geneti értelemben a meghatározó szinten él.Mivel az író azt mondja,hogy a vágyképet kiélő, megvalósító ember él a valóságban,s a vágyképet elnyomó, visszafojtó ember a nem-valóságban /ez a mindennapiasság/, úgy is ábrázolja Claire-t,hogy ő sokkal valódibb~~b~~ mint Madame,mint amikor a valódi Madame-mal való jelenetben a valódi,a cselédlány Claire áll előttünk.E jelenetben ő elhalványul /nem íróilag,de mint személyiség!/ s egy-egy mondata mögött csak az tudja felismerni a vágyképet meg is valósító Claire-t,aki az előző jelenetet végignézte,tehát pl. a Madame nem.Sőt: a Claire által megjelenített Madame is valóságosabb,igazabb,a lényeget jobban megmutató,mint a valódi Madame,aki csíraként hordozza magában a Claire által beteljesített Madame-ot.A két világszint tehát: az első a mindennapiasság,ahol elfojtva hordozzák a szereplők vágyképeiket,a másik a vágyképet megvalósító "játék",s a kettő közül az utóbbi az előbbit meghatározó,a geneti értelmezésben a valódi valóság.Akkor jutnak el ehhez,ha az elnyomott,elfojtott vágyképeiket megvalósítják,s ha azokat kiélik.Annyira így van ez,hogy a mű végén az ismét a Madame-ot játszó Claire megissza azt a mérgezett teát,amit a valódi Claire akart a valódi Madame-mal megitatni.[1] Ez a két világszint tehát pszichológiai szemszögből nézett.Az u.n. mindennapos világszint ~~nem~~ ábrázolódik kevésbé,az

---

[1] A mérgezett tea megivásához más is vezet,ahhoz más is hozzájárul,nemcsak az előbb elmondottak: a két lány aberrált szerelmi viszonya,egymás elleni gyülöletük stb.Ezekre azért nem térünk ki,mert nem tartozik dolgozatunk problémájához.

ezt meghatározó másik pedig részletesebben.Nyilván azért teszi ezt Genet,mert ő feltételezi a néző világismeretét, feltételezi azt,hogy mindenki hodoz vágyképeket,olyat,amelyet,noha cselekvéseit és személyiségét alapvetően meghatározza,mégsem tud kiélni.Genet feltételezi,hogy ezt a tényt minden nézője ismeri és tudja,de nem ismeri és tudja viszont azt,hogy a vágykép kiélése az igazi valóság.Ezért állítja a néző elé ezt a második szintet.

Az ő Le Balcón-jában is ez a két világszint: a mindennapos emberi és a tudat mélyén,vagy a fantáziában,a vágyképekben élő világ.Ez utóbbi jelenti e müben is a "túlvilági" szintet,mert ez a meghatározó,ennek törvényei,sürgetései,követelőzései alapján él az ember a mindennapos világban.Amit a mü első felében magunk előtt látunk,az eme vágykép kiteljesedett formája,s így a második világszint megvalósulása.A mü második részében a "forradalom" lehetőséget teremt arra,hogy a vágyképekkel a mindennaposságban is azonosuljon,azaz magát a "balkónon" kívüli világban is azonossá tegye vele.Ebben a vonatkozásban tehát a Le Balcon túllépi A cselédek-en.Azonban eme mü mélyén az illúzió és valóság problémaköre is áll.Ugyanis noha a "studiókat" /azok a szobák,ahol a különböző vágyképek a "házban" megvalósulhatnak/ magában foglaló bordélyházon kívül más színhely is van /látunk is ilyet,hallunk is a város különböző pontjairól,helyeiről/ mégis maga a "ház" az egész világ szimbóluma.Ami ezen kívül van,azaz a mindennapos világ,a mü sugallmazása szerint az illúziók világa,noha azt tartja mindenki a voltaképpeni valóságnak,hiszen mindennapjában abban él.Ezt az előttünk kibomló világot kell tehát megvalósítani,hiszen valójában úgysem gáztisztviselő valaki,hanem az,ami saját vágyképe önmagáról,pl.Püspök,más esetben Generális,haldokló

idegenlégiós,Főbíró,Koldús stb.A vágyképek,fantáziák itteni világszintje megint nem olyan,amiben hinni kell,de amit meg kell valósítani,s nem kell hinni a mindennapos valóságban,az ott élő emberben.

Formailag hasonló e műhöz Peter Weiss Marat-ja,ha ideológiailag természetesen alapvetően különbözik is tőle. A valóság az elmegyógyintézet,de a magasabb szint az a világ,ahová a szabadon és a maguk tisztességes világát megvalósítani akaró emberek vágykoznak.S ez a törekvés megegyezik a Marat-dráma alakjaiéval,a szinjátszó elmebetegek magasabb szintjével.Az elmegyógyintézet lakói a dráma menetéből és a rájuk kiosztott szerepből időnként "kibújnak" és saját valóságos problémáikat mondják,követelik,hangoztatják,amely természetesen hasonló a darab és szerepeik világához.A drámán belüli dráma így az a magasabb szint, amelynek igaz elveit a maguk elmegyógyintézeti "evilágiasságukban" is megvalósítani akarnak.E második magasabb szint megint csak nem hitbeli,sőt a legvalóságosabb és ugyanakkor legtisztábban igaz emberi jövő világa.De két szint van itt is,ahol az egyik szintet a másik jó,helyes és igaz törvényeivel lehet jóvá,helyessé,igazzá tenni.

Egészen másképpen találjuk Ionesco drámáiban a két szint jelenlétét.A Kopasz énekesnő-ben,A székek-ben,a Lecke-ben a két szint a következőképpen található: a magasabb szint az,ahol az élet valódi tényezői,valódi fogalmai,a lét igazságai rejtőznek.Ez az igazi,a valódi szint. Ezt a valódi szintet teljes egészében mindenki csak saját maga számára realizálhatja,ha ez egyáltalán relizálható.Ezzel szemben van,mintegy az "alatt" van a midennapos világszint,ahol az előbbi szint valóságai vagy teljesen elmondhatatlanok és közölhetetlenek,vagy csak töredékesen

ahatók át.A két szint egyrészt a világ egészében,másrészt minden emberben megtalálható.A lét tényeinek,fogalmainak valóságos tartalmát magába záró világszint tehát az adott egyén számára is csak töredékeiben megragadható.

Hogyan valósul ez meg A székek-ben? Említettük már, hogy a szobába bejövő vágyképek,emlékképek,csak töredékek, azokat a néző a maga asszociációi révén és által "építheti" teljessé a maga számára.De ez akkor sem a fogalmak világosságával és élességével teljes.De ugyanígy van itt a két Öreg is.A világ jelenségei nem egészükben épülnek be az ő tudatukba,illetve nem egészükben jelentkeznek a felidézéskor,csak töredékeikben,úgy,ahogy elmondják.Erre hadd idézzünk csak egyetlen példát.Mikor a "vendégek" már megérkeztek,a két Öreg különböző "csoportoknál" beszélget:

Az Öregember: Ha meg akarjuk akadályozni az embernek ember által való kizsákmányolását,pénzre,pénzre és megint csak pénzre van szükségünk!

Az Öregasszony: Drágám! /Majd miután a barátok megszólították:/ Igen,az uram itt van,ő szervezi ... ott hátul,ő,nem fog odajutni...át kell furakodnia a tömegen,barátokkal van.

Az Öregember: Természetesen nem ...mindig is mondtam .. Tiszta logika nincs...csak valami hasonló.

Az Öregasszony: Vannak még boldog emberek.Reggel repülőgépen reggeliznek,délben vonaton ebédelnek,este hajón vacsoráznak.Éjszaka autóban alszanak,s a kocsik csak gördülnek,gördülnek,gördülnek velük ...

Az Öregember: Emberi méltóság? Legalább a látszatát őrizzük meg.A méltósággal nem sokra megyünk.

Az Öregasszony: Ne ködösítsük el a dolgokat.

Az Öregember: Honfitársaink kérték.

Az Öregasszony: Természetesen...mondjon el mindent.

Az Öregember: Azért hívtam össze önöket...hogy megtudják...egyén és személy ugyanaz.

Az Öregasszony: Anyagi zavarai vannak!

Az Öregember: Én nem vagyok én.Én más vagyok.Valaki a másikban.

Az Öregasszony: Gyermekeim,ne bízzatok egymásban.

Az Öregember: Néha felébredek,körülöttem teljes a csend.A szféra.Semmi se hiányzik.De azért vigyázni kell.Egyik percről a másikra az egész eltünhet.Mintha sok lyukon át csorogna el.

Az Öregasszony: Kísértetek,fantómok,ugyan! rosszcsontok...Az urammak nagyon fontos,magasztos a beosztása.

Az Öregember: Bocsánat...De egyáltalán nem osztozom a véleményében...Majd idejében ismertetem nézeteimet ...Most egy szót se!...Rövidesen itt lesz a Szónok, majd ő elmondja,majd ő beszél helyettem mindarról, ami a szíveme nyomja...mindent meg fog magyarázni... hogy mikor?...ha eljön az ideje...nemsokára eljön...[1]

E kis részben számtalan emlék- és gondolat-töredék villan fel,anélkül,hogy akármelyik töredék is az Öregember vagy az Öregasszony szavaiban teljessé válna.A láthatatlan beszélgető-partnerek saját régi vágyképeik,vagy az azokat megtestesítő alakok,s így utalhatnak az életben volt kapcsolataikra,különböző problémákat felvető,magában hordozó kapcsolataikra is.Az Öregember töredékei a társadalmi átalakításra,a filozófiára,az egyén és a többiek viszonyára, a személyiség kérdéseire,a világról való belső élményére vonatkoznak; Az Öregasszonyé: a boldog emberekre,az anya-

[1] E.Ionesco: A székek,Nagyvilág 1959/2,206.old.Cera György fordítása.

gi zavarokra,a bizalomra,láthatatlan beszélgető-partnereire vonatkoznak.De úgy is felfoghatók,mint egymásnak "felelő" mondatok.Ha így: a két Öreg egymásnak sem tudja átadni az emlékkép, a vágykép stb. pontos és konkrét tartalmát.Ezek mindegyike elvileg egészében és teljességében él a magasabb szinten,de a tudatban,illetve azon a fokon,ahol róla számot kell adni,vagy el kell mondani,csak töredékeiben jelentkezik.Sem a filozófiáról,sem a benső élményéről nem tud pontosan számot adni,nem tudja a benne élő dolgokat pontosan,teljességükben visszaadni,vagy átadni.De ugyanarról a tényről a két Öregnek különböző emlék- és/vagy gondolat-töredékei is vannak: "Az Öregember: Hogy értünk oda? Merre vitt az út? Azt hiszem,a helységet Párizsnak hívták... Az Öregasszony: Nem,kicsikém,Párizs nevü helység sose volt. Az Öregember: De volt,csak elsüllyedt...a fény városa volt, mivelhogy kialudt,négyszázezer éve aludt ki".[1] Az emléktöredékekről bizonyos,hogy nem a valódi,objektív Párizs jelenik meg bennük,úgy ahogy az van; legfeljebb a két Öreg saját egyéni viszonylatában megjelenő Párizs ez; avagy esetleg Ionesco teszi valaminek a szimbólumává,s ez a Ionescóféle Párizs-szimbólum jelenik meg.Szemszögünkből ez azonban mindegy,a lényeg az,hogy a két Öreg emlék-töredéke nem azonos.De mást és mást vall a két Öreg gyermekükről is:"Az Öregasszony: Volt egy fiunk...persze,élt...aztán elment"; de Az Öregember ezt: "Sajnos nem volt ... nem volt gyermekünk.. Szerettem volna egy fiut..."[2] Itt sem az a lényeg,hogy nem bizonyos,valódi fiú-utódról van-e szó valójában,csak az,

[1] E.Ionesco i.m. Nagyvilág 1959/2 187.old.

[2] E.Ionesco i.m. Nagyvilág 1959/2 199.old.

hogy a két Öreg a szóbanforgó emlék-tényről mást és mást vall.A közös emlék is töredékében,illetve maga a közös emlék-tény is másként,tényszerüen is másként jelenik meg.Itt is: van egy szint,ahol a két különböző emlék-tény elvileg azonos tarlamú és formájú lehet,vagy van egy szint,ahol ez elvileg teljes és maradéktalan,de amikor ezek megjelennek a kommunikáció szintjén,már töredékesek,vagy különbözőek. A valódi szint tehát nem tud megvalósulni a mindennapiság szintjén.De ez a két szint nemcsak a részletekben,hanem a mü egészében is megjelenik.A mü egésze sem tükröz egy teljes és maradéktalan egészet,valami egész-élményt, vagy egész-véleményt.Maga az egész is homályos,bizonytalan, megfoghatatlan,noha ezen belül vannak világos és tiszta konkrétumok is.Az Öregember azért hívta ide a "vendégeket", hogy valami fontosat,fontos élettapasztalatot,lényeges elméletet,nézeteit adja elő a Szónok segítségével.De láttuk, a "vendégek" saját emlékképeik,vágyképeik,nyilván tehát a fontos közlés nem nekik,hanem elsősorban róluk szólna,azaz olyan lenne,amelyet az Öregember ezen emlék- és vágyképekből stb. állít össze,vagy tanulságul szür le.De mint ahogy a részek a maguk "részségében" is töredékek,ugyanígy az egész a maga "egészségében" is töredék.A fontos tudást,elméletet egy Szónok mondaná el.Amikor ő megérkezik,a két Öreg biztosítva látja,hogy életük,vagy tudásuk lényege átadásra kerül,s öngyilkosok lesznek.[1] Ám a Szónok süketnéma, az általa esetleg tudott lényeges közlés,az egész,a teljesség ismét csak átadhatatlan,közölhetetlen.A Szónok -így tünik a müből- vagy többet tud,vagy azt,amit tud,jobban képes elmondani,mint az Öregember.A végén azonban kiderül,hogy a lényeges egészet éppúgy nem képes közölni,mint ahogy nem

[1] Arról,hogy a müben épp az előbb elmondottak miatt mennyire logikus,vagy mennyire nem a Szónoknak egy harmadik élő személyben való megjelenítése,most nem törhetünk ki.

volt képes egészében a részleteket megjeleníteni,átadni, közölni az Öregember.A két szint egyébként Ionesco saját szavaiból is tökéletesen megragadható: "At certain moments the world appears to me emptied of meaning,reality seems unreal.It is this feeling of unreality,the search for some essential reality,nameless and forgotten -and outside it I do not feel exist- that I have tried to express through my characters,who drift through incoherence having nothing of their own apart from their anguish, their remorse,their failures,the vacuity of their lives".[1] A Székekkel kapcsolatban pedig ezeket írja: "The very last scene,after the disappearence of the old couple and the Orator's departure,must be very long: the sound of murmuring of wind and water,should be heard for a very long time,as though coming from nothing,coming from void"[2], illetőleg ezeket: "Seeing that theme of The Chairs is the ontological void,or absence,I think the last decisive moment of the play should be the expression of this absence"[3]. A két világszint tehát e müben egyáltalán nem pszichológiai, mint Genet-nél,hanem filozófiai,ontológiai,amely azonban érinti a kommunikációt is.Ionesco Lecke című művében ugyanez a két dolog /a közölhetetlen egészé,lényegé és a mindennapiasságban a belőle közölhető töredékeké/ a két világszint.E müben a Tanítványnak,a fiatal lánynak,az öreg Tanár kérdéseire adott válaszáiban jelentkezik mindez.Ezek közül egyben-egyben felcsillan a lényeg,de legtöbbjük ért

---

[1] E.Ionesco: Notes ... 186.old.

[2] E.Ionesco: Notes ... 189.old./Kiemelés tőlem B.T./

[3] E.Ionesco: Notes ... 190.old./Kiemelés Ionescotól./

téktelen töredék marad.A mindennapos világszint zsufolva van ilyen lényeg-töredékekkel,az egyén életében is,általában is./A Kopasz énekesnő Mr. és Mrs.Martin-jának beszélgetése,vagy a vendéglátó házaspár darabindító beszélgetése/. E töredékekről általában azt hisszük -mondja Ionesco- hogy ezek a valóságok.A valódi világszint törvényei mások számára is,önmagunk számára is csak töredékeiben ragadható tehát meg.Ionesco drámái e két szint "határán" állanak. Itt is,e művekben is a "felső",a valódi értékek világát,a teljesség világát kellene realizálni,megvalósítani a mindennapos életben,hogy az jobbá,igazabbá legyen.Ionesco e műveinek végső sugallata azonban az,hogy a valódi világszint tartalmait,törvényeit a mindennapos életben nem is lehet megvalósítani,mert nem is tudhatunk róla sokat.De erről majd még Beckett művei kapcsán kell szólani.

A legérdekesebb és legfurcsább módon a misztérium-drámák lényege,a két világszint Samuel Beckett műveiben jelentkezik.A Godotra várva[1] című művében a két várakozó,Estragon és Vladimir egy országúti fa tövében várja Godot-t.A várakozás közben ruházatukkal törődnek,esznek /igaz,csak az egyik/,beszélgetnek,majd két ideért vándorral /Pozzo és Lucky/ társalognak.Mindkét felvonás végén jön egy fiatal Fiú,aki mindkét esetben a várakozók egyikével,Vladimirral közli,hogy Godot vele üzen,azt,hogy ma nem jön,de holnap biztosan megjön: "...he won't come this evening but surely tomorrow"- mondja a Fiú az első felvonás végén; s a

---

[1]Beckett több művét két nyelven írja.A művet 1947-49-ben írta francia nyelven /En Attendant Godot/,1953-ban ő fordította,s kissé módosította Waiting for Godot címmel angol nyelvre.A Nagyvilág 1965/8 számában megjelent magyar fordítás a francia változat ból készült.Ugynígy angol és francia változata van az Endgame-nek is.

második végén ez így hangzik: "Valdimir: You have a message from Mr.Godot. Boy: Yes,sir. Vladimir: He won't come this evening. Boy: No,sir. Vladimir: But he'll come tomorrow. Boy: Yes,sir. Vladimir: Without fail. Boy: Yes, sir." [1] A két várakozóval az előbb említetteken kívül nem sok történik.Az egyiket /Estragont/ a mű megkezdése előtt és a két várakozási időpont között,míg távol voltak egymástól /mivel ez nappal történik/ éjszaka megverték.Megtudjuk ebből,hogy az éjszakát mindig külön töltik. A várakozás közben néha fel akarják magukat akasztani,néha összevesznek és kibékülnek,Godothoz való viszonyukról, a két latorról,Estragon megveretéséről,az idő változásáról,a halottakról,gondolkodásukról,az útmenti fáról,a második felvonás elején meg alált uj cipőről,Lucky ittfelejtett kalapjáról,s nagyon sok,a várakozás közben felmerülő ötletükről beszélnek.Helyzetük némileg módosul mindkét felvonásban,amikor Pozzo és Lucky jelen van.Ekkor nagyon sokat foglalkoznak a két idejött "vándorral",először Pozzót összetévesztik Godot-val a két név hangzásának hasonlósága miatt,figyelik a Lucky-t dirigáló Pozzot,beszélnek Luckyról,figyelik az étkező Pozzot,foglalkoznak a "Lucky-és-csomagjai" problémával ,érdeklődnek Lucky "egyénisége" iránt,fehérborodnak Pozzo Luckyval való viselkedésén,hallgatják Pozzo előadását az égről,Luckyról,hallgatják Lucky "gondolkodás-monológját" stb.A második felvonás "eseménytörténetének" menete majdnem teljesen megegyezik az első felvonásával.Ugyanazokról a dolgokról beszélnek,s megközelítően azonos sorrendben,egymásutániságban.Ismét össze-

[1] Samuel Beckett: Waiting for Godot,Faber Papercovered Editions,London 1965. 50.és 91.old.

tévesztik Pozzot Godot-val,elmélkednek azon,segítsenek-e talpraállítani a két összeesett "vándort" /Pozzo megvakult, Lucky megnémult/.Amikor tehát a két vándor jelen van a két várakozó figyelme rájuk irányul,s gondolataik vagy azoktól indulnak ki,vagy hozzájuk érkeznek meg.Amikor a két vándor nincs jelen,akkor gondolataik önmagukra vonatkoznak,innen indulnak ki,vagy ide érkeznek meg.A szinen kívül lévő világ tényeiről,tárgyairól nem tudunk jóformán semmit.Ami vagy aki nincs a szinen,de hallunk róla,az a következő: a tíz ember,aki Estragont megverte; Godot-nak a Fiú által őrzött kecskenyája; Godot-nak a Fiú testvére által őrzött juhnyája; a szénakazal,ahol a Fiú és testvére aludni szokott; "valakik",akik "jönnek" /Estragon: They're coming.Vladimir: Who? Estragon: I don't know/ s Godot léte.A szinen lévő világ tárgyai: a fa, a várakozók ruházata,amelyek közül két kalap,egy pár cipő,egy nadrág,egy kötél,ami Estragon öve, "játszik" is,fehérrépa,sárgarépa,retek.A szinen lévő világ ~~tárgyai~~ többi tárgya Pozzohoz illetve Luckyhoz tartozik.Ezek a jelentéktelen tárgyak képviselik az evilági szint lényeges részét alkotó tényezőjét,az ember környezetét.Az itteni környezetet alkotó tárgyaknak nincs "történetük" sem, azok egyszerüen adottak,se múltjuk,se jövőjük nincs,nem tudni,honnan kerültek ide,hogyan szerezte azokat a két várakozó,mi lesz velük stb.Azok pedig,amiről beszélgetnek, azok az elvi dolgok,elvesztik határozott körvonalukat,mert egy állítás után mindig bekövetkezik annak tagadása,vagy cáfolata,vagy módosítása.Ezért is minden "puha",minden azonosság mellett változékony és megfoghatatlan.Valahogy olyan,mint az általában-idő,hisz az ember az időt a megtörténésekben,azokhoz rögzíti.A történet teljes egészében

végül is statikus,változás jóformán csak az útmenti fán látszik; az első felvonásban még csupasz fa a másodikban "has four or five leaves"[1] Amit a szinen előttünk látunk,az az evilági világszint.Érdekes és jellemző,ho ahogy Beckett ebben a müben és az Endgame-ben az evilági szintet bemutatja, Végül is nem úgy ábrázolja,hogy az a mindennapos eseményekből ismerős lenne.Mindaz,amit a szinen látunk,csak halványan emlékeztet bizonyos mindennapos cselekvésekre vagy beszélgetésekre.Csak felkelti azt,csak utal rá.Ahogy ezeket elénkállítja,az már elég erős fokú absztrakció.Véleménye szerint a mindennapos élet értelmetlen,s nem is h jelentős,s nincs is különösebb értelmet hordozó célja.Ő ezt állítja elénk,nem úgy,mint Genet,aki a vágyképek kiélését, azaz a másodikyn szintet,azt,ahol a vágyképek kiélése megtörténik.Genet is természetesen ezt a második szintet tartja a fontosnak,s ezt elénk állítva sugallja az evilágit, ennek szükségszerüen ő "alája helyezteti" nézőivel a mindennapos szintet,amelyből ő nem mutat meg semmit,de amelyet a néző egyenlőnek vehet saját konkrét életével.Beckett az "evilágit",de a már elabsztrahált evilágit állítja elénk, úgy hogy konkrét,a valódi evilági létre csak utal.A megtörtént beszélgetésekből,cselekvésekből a néző-olvasó felismerheti a konkrét létben megvalósultat,s mintegy "kiegészítheti".S eme evilági szint köré helyezi a második szintet.

De hol van,s mi jelenti ezt a"túlvilágit"s másodikat, a magasabbat,az értelmet adót? A válasz előtt még el kell mondanunk,hogy a két várakozó leglényegesebb,sőt talán egyedüli tevékenysége épp a várakozás egy olyan valamire,

---

[1] Beckett: Waiting for Godot 73.-74.old.

vagy valakire,aki a várakozás statikus tevékenységét célirányossá tudná tenni,vagy értelmet adna neki.Ezt a tényt a darabban soha sehol nem mondják ki.Nincs egyetlen szó sem arra vonatkozóan,mi történik azután,miután Godot megjön.Godot esetleges valódi megjelenésének csak érzelmi hatását látjuk egyetlen egyszer.A második felvonásban,még mielőtt a vándorok visszatérnek,Estragon egy pillanatra kimegy a szinről.Ekkor látja azokat a valakiket,"akik jönnek".Visszarohan,s még mielőtt közölné,valakiket jönni látott,közli: "I'm accused!" Vladimir kérdésére "Where were you?" mondja "They're coming." Vladimir ujjong,mert ő is azt hiszi,Godot jön."We're saved!"- mondja még Vladimir. De Estragon reagálása más Godot jövetelére: "I'm in hell!"[1] Ez az "átkozott vagyok","pokolban vagyok" tehát Estragon reagálása arra,hogy Godot valóban megérkezik.Fontos-e tehát Godot megérkezése? Vladimir számára valószínüleg,hiszen ő ujjong a hírre,s azt kiáltja "meg vagyunk mentve". Egy másik részben nem az érzelmeiket,hanem Godot-hoz való kötöttségüket emlegetik: "Estragon: I'm asking you if we're tied. Vladimir: Tied? Estragon:Ti-ed. Vladimir:How do you mean tied? Estragon:Down. Vladimir:But to whom? Estragon: To your man. Vladimir: To Godot? What an idea? No question of it!"[2] Az idézetből kiderül,hogy csak Vladimir örül Godot-nak,az ő embere is,Estragon épp az ellenkezően érez,de az is,hogy egyik sincs hozzákötve.A hozzákötöttség nyilván képletes jelentést hordoz,s azt kérdezi Estragon voltaképp,hogy tudnak-e létezni nélküle.Vladimir tagadó válasza nem szabad,hogy megtévesszen bennünket.Hi-

---

[1]Beckett: Waiting for Godot 73.-74.old.

[2]Beckett: Waiting for Godot 20.old.

szen lehet,hogy puszta biológiai létük nincs Godot-hoz kötve,de a mű egészének sugallmazása szerint igenis Godotx megérkezéséhez kötött az ő értelmes és tartalmas létük,illetve értelmetlen létük értelmessé változása.Az evilági lét /az,amit előttünk látunk/ teljesen sivár és értelmetlen, éppen azért,mert Godot nem jön.Arra vonatkozóan is,hogy mi volt,honnan jött régen az értelmet adó dolog,jellemző,amit Pozzo mond egy helyen az égről. "Pozzo: ...Look./All look at the sky.../ What is there so extraordinary about it.Qua sky? It is pale and luminous like any sky at this hour of the day. .... In these latitudes ... When the weather is fine ... An hour ago /he looks at his watch,prosaic/ roughl /lyrical/ after having poured forth ever since /he hesitates prosaic/ say ten o'clock in the morning /lyrical/ tirelessly torrents of red and white light it began to lose its effulgence,to grow pale /gesture of the two hands lapsing by stages/ pale,~~www~~ ever a little paler,a little paler, until /dramatic pause,ample gesture ot the two hands flung wide apart/ pppfff! finished!it comes to rest. /Silence./ But -/hand raised in admonition/- but - behind this veil of gentleness and peace /he raises his eyes to the sky,the others imitate him,except Lucky/ night is charging ~~wwwww~~ /vibrantly/ and will burst upon us /he snaps his fingers/ pop! like that! /his inspiration leaves him/ just when we least expect it. /Silence.Gloomy/ That's how it is on this bitch of an earth".[1] Az ég fényt-áraszt6,majd elhalványult volta,s az éjszaka zúdulása ismét nem csak a napszak változásainak konkrétumaira utal.Vonatkozik ez az égről,az égből

[1]Beckett: Waiting for Godot 37.old.Kiemelés tőlem B.T.

valaha jött "fényre",értelemre is,ami manapság már elhalványult,s aminek megmaradt fátyla mögül az "éjszaka",a sötétség,a sivárság stb. zúdul a szinen lévő világra. De az "evilági" mindennapos szinten az ennek belülről értelmet adható tényező,a gondolkodás is értelmetlen.Ez Lucky első felvonásbeli híres "gondolkodó-monológjából" derül ki./Bár H.Kenner ennek is tulajdonít értelmet,azt mondja,hogy ez a termodinamika második törvényének hatására vonatkozik.[1]/ Igy a világ eme szintjéről is értelmetlenség,"quaquaquaqua", érkezik,avagy pedig töredék,épp úgy mint pl. Ionesconál.Az előttünk lévő sivár és értelmetlen evilági szint fölött tehát nincs most semmi,csak sötétség,csak ür,csak értelmetlenség.Godot sem jön,de a sivár világban élő ember a várakozásról nem tud lemondani.Várakozásáról valami értelmetlennek.Nem tud lemondani azért,mert a Godot-nélküli világ értelmetlen.Godot azonban,ha nem jön is,de üzen.De nem üzen semmi olyat,ami a várakozáson kívül más tartalmat is adhatna a várakozók életének.A Godot által képviselt másik,túlvilági szint tehát megszünt értelmes,megszünt az evilâginak értelmet,törvényeket, stb.-t adó lenni.Az e világi,mindennapos világszint körül,vagy fölött van ugyan egy másik -mondja Beckett- de az üres,de az tartalmat és értelmet nem adó. Mivel az azonban ilyen,nincs értelme,célja,tartalma a mindennapos életszintnek sem /csak az,hogy várakozzunk az értelemre/,mert annak a maga céljait,tartalmait,értelmét a másik szintből kellene,hogy kapja.Estragonnak és Vladimirnek nincs sem előre sem hátrafelé vektorizált cselekvése /ahogy pl. Harrynek a The Family Reunion-ben van/,mert a valamiféle

---

[1] H.Kenner i.m. 151.old.

le irányba vektorizált cselekvés már az értelmes cselekvés lehetőségét rejti magában.A mű szereplőinek nincs egyetlen olyan cselekvése,cselekvés-próbálkozása sem,amely a mű adott jelenidejéből,a mű adott térhatáraiból próbálná kifutni.Az Endgame-ben ugyanígy van,a szobán kívül nincs senki, esetleg egy fiatal fiú /aki a Godotra várva-ban még bejött a szinre!/,de az sem bizonyos,hogy ott van.Az evilági szint -mondják a becketti művek- teljesen lezárt,teljesen bezárt,s ezért értelmetlen.

A két világszint jelenlétét tehát végül e mű esetében is megfigyelhetjük.A második itt is a fontosabbnak,az értelmet-adónak,a törvényt-adónak felfogott,hiszen a mindennapos világszint azért reménytelen,azért sivár,mert "elhalványult a fény" és Godot nem jön.De a mű ugyanakkor és ezáltal azt is elénkállítja,hogy ez a második világszint üres, s csak a további várakozásra biztató üzenetet tartalmazó.

Az Endgame-ben ezt az üzenetet sem tartalmazza,ott eme bizonytalan üzenet léte is kétséges.Az égen már se nem fény,se nem sötétség látható."Hamm: Is it light? Clov: It isn't dark. Hamm:/angrily/ I'm asking you is it light. Clov: Yes".[1] Clov,aki csak járni tud,s leülni nem, /míg Hamm csak ülni,járni nem/ egy teleszkópon többször nézi ki a külső világba.A mű vége felé egyszer ezeket mondja,kinézvén a külső világba: "Clov:.../He moves the telescope/ Nothing ... nothing .... good .... good ... nothing... goo- /He starts,lowers the telescope,examines it,turns it again on the without.Pause./ Bad luck to it! Hamm: More complications! /Clov get down./ Not an underplot, I trust. /Clov moves ladder nearer window,gets up on it,turns

---

[1] Samuel Backett: Endgame,Faber Papercovered Editions,London, 1964.42.old.

telescope on the without./ Clov: /dismayed/ Looks like a small boy! Hamm:/sarcastic/ A small...boy! Clov: I'll go and see. /He gets down,drops the telescope,goes towards door,turns./ I'll take the gaff. /He looks for the gaff, sees it,picks it up,hastens towards door./ Hamm: No! /Clov halts./ Clov: No? A potential procreator? Hamm: If he exist he'll die there or he'll come here.And if he doesn't ... /Pause./"[1] A mű időben előbb megírt francia nyelvű változatában Hamm-et sokkal jobban érdekli az a valaki,akit Clov lát.Kérdi,milyen távolságra látható,milyen szemű,közeledik-e vagy távolodik,mit csinál.Clov az utolsó kérdésre azt válaszolja,hogy ül.Aztán előbb azt,nem tudja hogy mit néz,majd azt,hogy a Fiú a saját köldökét nézi.[2] A francia változat végén is megállapítja Hamm,hogy a Fiú halott.Az Endgame-ben a külső,azaz a "túlvilági" szint még annyi értelemmel,még annyi hatóerővel sem rendelkezik,mint a Godotra várva-ban.

Mind az ókori,mind a középkori misztérium-drámák az evilági,mindennapos szintet tekintették a csökkentebbnek, kisebb értékűnek,a rosszasszal teli levőnek,a megjavítandónak.Ebben a tekintetben a mai,misztérium-drámákhoz hasonló művek,a ionescoi és a becketti drámák kivételével mind megegyeznek a középkori misztérium-drámákkal.De Ionesco sem és Beckett sem azt mondja,hogy az evilági,mindennapos szint jó,de azt,hogy a "túlvilágnak" nincs értelme,vagy csak töredékesen megragadható.Az "evilági",mindennapos szinten

---

[1] Beckett: Endgame 49.-50.old.

[2] Ebből többen azt következtették,hogy a Fiú a mély kontemplációba merült Buddha.

megtörténő események és személyek így ezeknek a müveknek az esetében nem egy értelmesebb,gazdagabb és igazabb világszinttel találkoznak,hanem a semmivel,amit -ebben az összefüggésben- nagybetüvel is írhatunk: a Semmivel.Ezáltal kétségtelen,hogy az "anti-dráma" a misztérium-dráma kínálta lehetőségeknek is a végére érkezett.A ionescoi és becketti müvek elvi előzményei vagy pszichológiára alapozták a második világszintet /Genet/,vagy "eretnek-katholikus" szemlélettel állították fel a katholikus második szintet /Eliot MacLeish/,vagy a világ még nem ismert,az ember által még birtokba nem vett részét tekintették a már megismertnél fontosabbnak,s a már megismertnek törvényszerüségeket adónak.Itt ezen a ponton kínál a misztérium-dráma modellje továbbfejlődési és továbbfejlesztési lehetőséget.

A cselekvések formája: a rítus

A régi misztérium-drámák közül a rítust legigazabban, a maga legteljesebb valóságában az ókori misztérium-drámák valósították meg.A rítus nemcsak a szöveg előadására vonatkozott,hanem a már megírt,az előírt /a "kanonizált"/ szöveg is egyfelől stilizált /nem absztrakt!/ volt,másfelől már magának a történetnek a leírt menete, a szereplők megszólalásának sorrendje és időpontja,az elmondott szövegek tartalma is ritikus volt,sőt rítus volt.Azaz a mü egésze megvalósította azt a formát,amely a "szent"-nek tekintett s az emberinél jóval hatalmasabb erőket magában tartó világszint és az emberi,evilági,mindannapos világszint találkozásakor előírt és kötelező volt.Előírt és kötelező volt, mert a "szent" jelenlétében csak így volt szabad viselkedni /ennek csökevényes formája az udvari etikett/,de előírt és kötelező volt,mert csak ezáltal lehetett biztosítani az

emberinél jóval hatalmasabb erők jótékonyságát és pozitív hatású beavatkozását az emberi életbe; de előírt és kötelező volt,mert az ember csak pontosan meghatározott és megszabott cselekvésekkel tudott hozzájárulni a "topokozmosz" megujulásához.A rítus tehát ismételt,kidolgozott és stilizált cselekvés,amely mindig célirányos,s azt a célt szolgálja,hogy a"túlvilági" szint törvényei,erői az evilágiban ezen cselekvések által hatékony legyen,s ezáltal az evilági lét jobb legyen.Hogyan és miféle értelemmel és miféle módon valósul meg a rítus a mai drámák egy részében?

Említettük,hogy a ritikus forma mindig és mindenképpen stilizált,azaz az életben megvalósulóval összehasonlítva elvontabb és letisztultabb.Erről csak akkor beszélhetünk, ha az elvontság és stilizáltság a magasabb erőknek feltételezett tényezők jelenlétében jön létre és azért,hogy ezeket érvényre juttassa,illetve azért,hogy ezeket magával a formával is megmutassa.E magasabb erők u.i. a rítus esetében -legalábbis elvileg- sohasem az u.n. diabólikus erők[1], hanem az "isteni" értelmében magasabb erők és ezért szentek[2].Az ilyen erők tulajdonsága pedig éppen a rendszerezettség,rendezettség,a világos és tiszta törvényszerüségek bennük való megvalósulása,vagy azok éppen maguk a világos és tiszta törvényszerüségek.Bennük tehát a mellékes, a járulékos,az esetleges nincsen meg,csak a kristálytiszta

---

[1]Azaz éppen nem a kusza,rendezetlen,homályos erők jelentkeznek a rítusban,nem azok,amelyek alaktalan félelmeket,riadalmakat, szorongásokat okoznak.

[2]E magasabbnak nevezett erők nem okvetlenül az istenhithez kell,hogy kapcsolódjanak.Többek között pl. a "tiszta értelem" is lehet ily világszint.De mindenesetre olyan,ami a mindennaposban megvalósuló élő szintnél értékesebb,igazabb,s olyan,amely szint törvényeinek a mindennapos életben való megvalósítása értékesebbé,jobbá,igazabbá teszi azt.

lényeg,s ezért,ha a formával megmutatni is meg akarják mutatni,vagy valósítani őket,a formáról is le kell hántani az esetlegeset,a mellékeset,a járulékosat,ami egyébként a "földi lét" minden tevékenységében szükségszerűen jelentkezik.De a stilizáltség és elvontság csak akkor rítus,ha ebben a tartalmasabb,igazabb törvényszerűség jelentkezik, illetve,ha ezt az erőt akarja a stilizáltság és elvontság hatékonnyá tenni.

Archibald MacLeish "J.B." című művének szerkezeti felépítése a moralitásokéhoz hasonló.Láttuk,hogy alapjaiban ez a szerkezeti felépítés nem egy valóságos életfolyamat utánzása,csak részleteiben az.Mesterséges kreáció azért,hogy a túlvilági törvényszerűség /MacLeish által vélt/ igazsága minél jobban felszínre kerüljön,hogy az voltaképpen már a szerkezeti elrendezettségben is megvalósuljon.Ez a szerkezeti alap tör át a cselekmény és a szöveg szintjére akkor, mikor a felvett maszkok "kényszerítik" a szerep,a két magasabb erő szerepének eljátszására a két cirkuszi árust. Az Istenmaszk és a Sátánmaszk nem azt a maszkot jelenítik meg,amit az ember a világ felé hord /mint sok más műben a maszkok,pl. Pirandello IV.Henrik-jében/. Amikor a két árús a megfelelő maszkot viseli,csak a bibliai szöveget mondja.Ők formailag is átmennek a maszk segítségével a második szintre.Ezt a következő szövegek is jelzik: "Nickles: If you had seen what I have seen/ You'd never laugh again.. Weep either. .... Those eyes see,They see". /T.i. a Sátánmaszk szemei./ Röviddel ezután ezt mondják: "Nickles: Satan answer" és ezt "Nickles: You really think we're ... playing? Mr.Zuss: Aren't we?/ Somebody is.Satan maybe./

Maybe Satan's playing you".[1] Kilépnek tehát saját maguk Mr.Zuss és Nickles világából,vagy akár a másik szint lép az övékébe,s ezt a stilizált és elvont,az emberi arcnál nagyobb maszk is jelzi.A bibliai szöveg csak így,a maszk által megteremtett elvontsággal és stilizáltsággal mondható el egyesszám első személyben,ahogy a bibliai szövegben van.A mü egész menete ezt a stilizáltságot valósítja meg. Nincs olyan jelenete,amely mellékes lenne,azaz mely egy természetes életfolyamatban benne rejlő okségi összefüggés következtében kerülne a mü világába,s ne a kifejezendő magasabb szint törvényszerüsége érvényrejuttatásának szándékából.Mivel a történet részeit a kifejezendő "magasabb szintü" törvényszerüség hozza létre és rendezi el /az is szekventálja,s teszi diszkurzívvá/, a történet egésze rítikusan stilizált és elvont.A drámán belüli dráma szereplői /J.B. és családja,a szomszédok,a hirnökök és a vigasztalók/ csak az alapstruktúrához tartozó tényezőkre "felelnek",azzal vannak összeköttetésben.Nem úgy,mint az életfolyamatokat tükröző müvekben,amelyek az életfolyamat totális ábrázolására törekszenek.Itt erről nincsen szó,itt a magasabb szint törvényszerüségének /életszeretet egyenlő Isten-hittel,s ez az,ami az emberrel ujra kezdeti az elpusztult életet/ az evilági életben való megjelenésének totális ábrázolására törekszik az író.A szertartás-jelleget a szerzői instrukciók is jelzik.Ezek a Theatre Artsban közölt változatból hiányzanak,de az,amelyikből a magyar fordítás készült,nyilván tartalmazza ezeket.Ugyanis a következőket olvashatjuk: "Mr.Zuss és Nickles árnyai egymásnak háttal,felöltik maszkjukat.A némajátékok merev,

[1] Theatre Arts,jelzett szám 40.old.Az író kiemelése.

szertartásos taglejtésével mozognak". Majd később: "Hangjuk felerősödik,és tompán cseng,mozdulataik szertartásosak"[1]. A két világszintet a J.B.-hez hasonlóan megvalósító Eliot műben /Gyilkosság a székesegyházban/ például a Három Kisértő-nek megjelenési sorrendje is a kifejezendő törvényszerűségből fakad.Ez a következő: a világi,királyi parancsok másodlagosak az isteni parancsokhoz viszonyítva.A Három Kisértő,aki Thomas Becket-et el akarja az isteni parancs teljesítésétől vonni,egyrészt nem egyszerre jelenik meg,hanem egymás után./Nem úgy,mint pl. a J.B.-ben a három vígasztaló/. Ez a kísértési jeleneteknek elvont ünnepélyességet ad,a három kísértő három különböző tartalmú és jellegü kísértése így kristálytisztán elválik,elkülönül,s tartalmuk élesebben megvilágítódik.A mü végén az Első,a Második,és a Harmadik és a Negyedik Lovag magyarázkodása is éppen ilyen. Ezekben a jelenetekben sem egy életfolyamat utánzása a cél, hanem a kifejezendő törvényszerüség és gondolat elvileg tiszta megjelenítése,ami formai stilizáltságban,formai tisztultságban valósul meg.E mü Kórusának szövegei is imaszerüek.Egy szertartás vagy egy ima szövegeit mindig a szertartásban vagy az imában kifejezendő gondolat,érzelem,tartalom rendezi el,mindig ez szabja meg az elmondandók sorrendjét. A Kórus szövegei pontosan ilyenek.A Chorus of Woman of Canterbury tagjai az elmondandó szövegeket nem saját érzemeik logikátlan,pillanatnyilag feltámadó hullámzásai szerint,nem annak sorrendjében,hanem az írói terv /a kifejezendő törvényszerüség vagy a becketi sorsra való elvi ref-

[1]"Nem félünk a farkastól" I.kötet 376. és 401.old.Örsi István fordítása.

lektálás eleve elrendezett terve/wwww alapján megszerkesztett sorrendben mondják el.A Canterbury Asszonyok szövegei aszerint rendeződnek el,hogy a kifejezendő törvényszerüség és ne egy életfolyamat jusson minél tisztábban érvényre bennük.Az elvontság és stilizáltság így a magasabb szint érvényrejutását segítik elő. A végső Kórus-szöveg határozottan ima,azaz olyan szöveg,amely a "magasabb erő"-höz szól,amely annak jótékony hatását,az emberi életben való jótékony hatását,kéri.

Ugyanez a módszer figyelhető meg T.S.Eliot The Family Reunion-jában is.A szereplők beszéde általában még megközelítően sem az ő érzelmi vagy gondolati hullámzásuk menetét követi,azaz nem az akármilyen jellegü pillanatnyi reagálásaikat, vagy a helyzet pillanatnyiságához való hozzáalkalmazkodásukat jelző szövegek ezek.Az elhangzó szövegrészek sorrendjét és hosszüságát és jellegét nem ez határozza meg. De minden pillanatban a kifejezésre váró legbelső drámai szintet kormányzó törvényszerüség.Ez minden szereplőnek "oszlopszerü" beállást,ünnepélyes komolyságot kölcsönöz. E szövegek semmiféle gyors és esetleges mozgást nem engednek meg,semmiféle "meggondolatlan" mozdulatot,olyat,amely pl. a szinész és/vagy a szerep hirtelen felbukkanó életfolyamatának egy-egy részéből /pl.akármilyen indulatból/ kerülne a színre.A mü költői nyelve ezt a stilizáltságot,rítikus elvontságot csak fokozza.A mü legvége tökéletes rítus.Imaszerü ismétlések,imaszerü recitatívók találhatók benne.A mü legkülső körén lévő nagynénik és nagybácsik Kórusa itt, a mü végén,több részből áll.Az első rész öt kifejezendő érzést tartalmaz,amelyeknek mindegyike a "We do not like..." bevezetéssel kezdődik.A második rész,más ritmus-

ban még mindig a "We" szóval kezdődik /We understand..., We know...,We can...,We are..."/,s később is gyakran találunk visszatérő mondatokat,vagy visszatérő mondat-töredékeket,rendszerint a sorok kezdetén.A Kórus-szöveg befejezése után még egyénenként is megszólal a négy szereplő,először Ivy /aki Amy szerint a leginkább sznob közöttük/,azután Gerald /a legstupidabb/,azután ismét egy nő,Violet /a legmalíciózusabb/,végül ismét egy férfi,Charles /a legkellemesebb/.Ezután az ő körük legfontosabb tanulságát ismét együtt,Kórusban mondják: "But we must adjust ourselves to the moment: we must do the right thing".[1] Ők ezután kimennek s színre lép a belső körhöz tartozó Agatha,a majdnem a benső körhöz tartozó Maryvel.A szerzői utasítás így hangzik: "/Enter,from one door,Agatha and Mary,and set a small portable table.From another door,enter Denman /a parlourmaid/ carrying a birthday cake with lighted candles[2],which she sets on the table.Exit Denman.Agatha and Mary walk slowly in single file round and round the table,clockwise.At each revolution they blow out a few candles,so that their last words are spoken in the dark."[3] Ezután elkezdődik a mai drámákban található egyik legszebb rítikus jelenet.A jelenet egyben Amy temetése,egyben Harry útjának /aki már eltávozott itthonról/ megmagyarázása,de egyben a mű legbenső magjának,valamint a második szint törvényszerüségének is a megjelenítése:

---

[1]Eliot The Family ... 124.old.

[2]A tortát eredetileg Amy születésnapjára készítették.Amikor ez a jelenet játszódik,Amy már meghalt.

[3]Eliot The Family ... 124.old.

Agatha: A curse is slow in coming
To complete fruition
It cannot be hurried
And it cannot be delayed
Mary: It cannot be diverted
An attempt to divert it
Only implicates others
At the day of consummation
Agatha: A curse is a power
Not subject to reason
Each curse has its course
Its own way of expiation
Follow follow
Mary: Not in the day time
And in the hither world
Where we know what we are doing
There is not its operation
Follow follow
Agatha: But in the night time
And in the nether world
Where the meshes we have woven
Bind us to each other
Follow follow
Mary: A curse is written
On the under side of things
Behind the smiling mirror
And behind the smiling moon
Follow follow
Agatha: This way the pilgrimage
Of expiation
Round and round the circle
Completing the charm
So the knot be unknotten
The crossed be uncrossed
The crooked be made straight
And the curse be ended
By intercession
By pilgrimage
By those who depart
In several directions
For their own redemption

And that of the departed -
May they rest in peace.[1]

Genetről úgy szoktak beszélni,mint aki a mai drámaírók közül leginkább megvalósítja a rítus színházát.Legtöbb drámájában a szereplők a saját speciális és mesterségesen kidolgozott tervük szerint cselekszenek.A Le Balcon vendégei saját maguk előre elkészítik saját vágyképük kiélésének storyját és szövegeit,a hölgyek válaszával együtt. Irma,a tulajdonosnő szerzi be számukra és a partnernők számára is a megfelelő kosztümöket.A vendégek a választott vágykép /illetve ~~wwwww~~ kiélésének/ storyját mindannyiszor,ahányszor meglátogatják a "Házat", pontosan ugyanúgy játsszák el. Semmiféle eltérés nem lehetséges. A szekszuális és a hatalmi vágy ~~xx~~ vágyképeinek világszintje azonban különbözik a misztérium-drámák második szintjétől annyiban, hogy ez nem világos,rendezett és fénnyel teli, hanem éppen diabólikus, rendezetlen, akusza, elementáris erőket tartalmazó és sötét. Ám mégis ritusról ~~k~~ beszélhetünk, ha a diabolizmus ritusáról is, hiszen ez a világszint is előre megállapitott és előre elrendezett storyban, cselekvésformában és ugyanilyen szövegekben jelentkezik előttünk. A maga lényegéhez tartozó kuszaságot és egybemosódottságot elvesztette már, vagy részben elvesztette. Formákba rögződött, ismétlendő formákba,s épp ezek a szilárd és pontosan ismételt formák segítik a vágyképeket /tehát a "valódit", a "magasabb" szintet/ életrekelni, megvalósulni és kiteljesedni. A cselekvéseket sohasem a maguk kedvéért játsszák, végzik el,de mindig azért, hogy az azt elvégző, eljátszó a maga vágyképével azonosulhasson. Azért tehát,hogy a második szint az

[1] T.S.Eliot: The Family Reunion, 124-126.old.

ő saját első szintjén megvalósulhasson,illetőleg azért, hogy az ő saját első szintjéről átkerülhessen a második szintre. A cselekvések, a szövegek kényszerítik tehát a vágyképet /a magasabb szintet/ megvalósulni. Különösen A cselédek című műve nem más,mint ezeknek az ismétlődő cselekvéseknek az előadása, újra elismétlése, azaz ritus. Genet műveiben a ritus azáltal is jelentkezik,hogy a szereplők másokat is játsszanak, másokat is megvalósítanak. Azokat, akikké lenni vágyódnak, Tehát nem "szinészi" feladatot hajtanak végre. Amikor vágyképeiket játsszák,elvesztik mindennapiasságukat, ennek esetlegességeit, véletlenszerűségeit. Főként a Les Négres-ben és A cselédek-ben találkozunk ezzel. A cselédekben a két lány is "szertartásnak" nevezi játékukat: "Solange:... belekeverhetted magánéletünk titkait a... Claire:/irónikusan/ A mibe? A mibe? Na, hogy neveznéd el? A szertartásba?"[1] Amit a mű legnagyobb részében játsszanak,az valóban ritus, mert a két "világszint" határán van. Említettük,hogy amikor Claire játssza a Madame-ot,akkor ő nem szünik meg Claire lenni: "Claire:Már érzed - mondja Claire,mint Madame,a Claire-t játszó Solange-nak - közelít a pillanat, amelyben nem vagy többé cseléd, élő bosszúállássá változol,de Claire, ne feledd,Claire,hallasz? ne feledd,hogy a bosszút a cseléd forralta és én ... de Claire, te nem figyelsz? Solange:/szórakozottan/ Figyelek... Claire:...hogy a bosszú és a cseléd, mindkettő megvan bennem, én teszem lehetővé számukra az életet,a menekülés reményét. Claire, nagyon nehéz, szörnyen kellemetlen úrnőnek lenni, magunkba zárni a gyülölet minden forrását, ázzá a szemétdombbá válni, amelyből te kinőhetsz."[2] Nem

---

1 Jean Genet: i.m. 1332.old.

2 Jean Genet: i.m. 1330 ol.

szabad elfelejtenünk, hogy ezeket a szavakat Claire éppúgy mondja önmagának, mint a Claire-ben kiteljesedett vágykép-Madame a Claire-t játszó Solange-nak. Ő tehát ott áll saját mindennapiasságának és a vágykiélést megvalósító énjének a határán,néha teljesen e "második szinten" élve, néha egy-egy mondat tartalmáig visszaesve mindennapos szintjére,de akkor sem teljes egészében erre. Mikor nem Madame, sokkal nyiltabb, inkább a vágykép világában élő,mintsem,hogy a teljesen mindennaposságában élő Claire legyen, az, aki abban a jelenetben, mikor a Madame is a szinen van. De Solange,aki ezekben a jelenetekben Claire, sem az a Claire vagy Solange, mint amikor a valódi Madame itt van. Solange például pofonüti a Claire-Madame-ot, nyiltan fellázad ellene, gyilt szövegeket mond,tehát a bosszút, a gyülöletet nem fojtja el,amikor a Claire-Madame-mal áll szemben. Ő sincs tehát a mindennapiasság szintjén. Említettük már: ők csak akkor kerülnek erre a szinte a mü világán belül, amikor a Madame is jelen van. Többször halljuk,hogy nem először játsszák ezt a "játékot",s azt is,hogy nagyjából ugyanígy játszották a legutóbbi alkalommal is. Claire megírt egy feljelentő levelet a Monsieur, a Madame szeretője ellen. Ma, amikor Claire játssza a Madame-ot,így beszél: "Claire:Claire, lehet,hogy Monsieur börtönről börtönre végül is az Ördögszigetre kerül, ahová én,a szeretője, a fájdalomtól félőrülten elkísérem."[1] Egy kicsit később ezt mondja Solange-nak: "Tegnap,mikor te voltál a Madame, megfigyeltem, milyen élvezettel használtad fel azt a lehetőséget, hogy titokban a rabszolgahajóra szökj, elmenekülj Franciaországból, elkísérd a szerető-

---

[1] Jean Genet: i.m. 1329.old.

det... Solange:Claire... Claire:...a szeretődet az Ördögszigetre, Guayanába."[1] Tehát nemcsak Claire játssza így a madame-ot, hanem így játszotta tegnap Solange is. Az ismétlések, a pszichológiai motivumok ismétlődése biztosít ritikus jelleget a műnek. A játék egyébként is minden esetlegességet lehánt róluk. Nem a mozdulatokból, hanem pszichológiai magatartásukról. A Madame- ahogy már más vonatkozásban is említenünk kellett - sokkal valódibb Claire "alakításában", mint amikor önmaga lép a színre. Nyilván azért van ez így,mert a ritikus cselekvés pszichológiailag is lefaragja az esetlegességet, s marad a Madame, az Ürnő lényege. Claire-ből a vágykép-kiélés is jobban felszínre hozza, jobban megmutatja saját bosszúvágyát, gyűlöletét a Madame ellen, mintha e vágyképet sohasem akarná kiélni. A vágykép itt a bosszúálló cselédlányé,azé, aki őbenne rejtőzik. A figura, a vágykép beteljesítése,a "szent" világszint tehát olyan cselekvéseket, magatartásformákat is rájuk kényszerít,amely enélkül nem valósulna meg. A mű végén Claire a második szinttel teljesen azonosul, teljesen "átmegy" erre.Itt - mint Madame - kényszeriti Solange-t,hogy kínálja neki úgy,azokkal a szavakkal, azokkal a mozdulatokkal a mérgezett teát, amilyenekkel ő kínálta a valódi Madame-ot. Amikor Claire - mint Madame - meghalt, teljessé válik a ritus végrehajtása,az meghozza a boldog életet: "Solange:...és Madame halott. Két cselédje eleven: feltámadtak,mert megszabadultak Madame fagyos tetemétől. És körülöttük ott van valamennyi cseléd - nem ők maguk, inkább csak nevük pokoli szorongása. És nem marad belőlük más, lebegve Madame könnyű teteme körül, mint a szent szüzek finom illata; azok voltak titokban.

---

[1] Jean Genet: i.m. 1333 old.

Szépek vagyunk, szabadok, mámorosak, boldogok!"[1] A ritus tehát nem egyéni, hanem az összes család nevében végrehajtott volt.

Szerepcserét észrevehetünk pl. Edward Albee Tiny Alice című művében is, de ott a szereplők egymás szerepét játsszák és csak időnként.

Slawomir Mrozek Mulatság-ában a három legény: B,S és N a szinen lévő szobában mulatságot keresnek. Amikor a bezárt ajtót betörik, realizálják,hogy itt nincs mulatság. Ám ezt mégsem akarják tudomásul venni. Ettől kezdve számtalan olyan cselekvést hajtanak végre, amellyel a mulatságot akarják kikényszeríteni. A mulatság "valahol" itt rejtőzik, anélkül,hogy látnák, s csak énekelni kell[2], táncolni kell[3], inni kell[4],s ezáltal majd valahogy elkezdődik a mulatság. A megfelelő cselekvéseknek a mulatság megvalósulását kikényszerítő erőt tulajdonítanak. A mulatság természetesen nemcsak a szó elsődleges logikai tartalmát jelenti, hanem azt a második világszintet, ahol a jobb, igazabb, kellemesebb élet van. Ezt a szintet e müben hinni kell. Hinni,mert sem ember, sem valódi mulatság itt nincs. De nemcsak hinni kell, mert a mulatság "kellékei" láthatók is /a virágfüzér, egy kis bor stb./ Ezért a mű későbbi cselekvései is /mikor pl. azt hiszik, ha mulatság nincs,akkor temetés van,hisz megtaláltak egy fekete parókát, a halálét/ ritus-cselekvések ,a valódi szoba és a szoba "tartalma" /a magasabb szint, ahol a "mulatság" rejtőzik/ határán játszódik le.Később egy

---

1 Jean Genet: i.m. 1346.old.
2 Slawomir Mrozek: Mulatság, Európa Könyvkiadó, Modern Könyvtár sorozat 96.szám. Kerényi Grácia fordítása, 89.old.
3 S.Mrozek: i.m. 92.old.
4 S.Mrozek: i.m. 93.old.

szekrényből maszkokat vesznek ki, N lesz a király, B a leány és S a halál. A maszkokkal való játék is, mint az eddigiek, természetesen improvizált játék, nem kidolgozott és számtalanszor elismételt. Ha azonban feltételezzük,hogy a szoba /temetéssel,házassággal,halállal/ az életet is jelenti,akkor a benne lefolyt cselekvéseket az életcselekvéseknek, tehát számtalanszor elismételt cselekvéseknek láthatjuk. De mindenképpen, a szoba "masabb" szintjén lévő "mulatságot" kikényszeríteni akaró szándók miatt ezek ritikus cselekvések, melyek nemcsak a mü egy-egy részében,de annak egészén végighúzódnak.

Peter Weiss Marat-jában is a drámán belüli drámát találunk. Az elmegyógyintézeti betegek számára Marat története s a francia forradalom bizonyos epizódjai jelentik a magasabb szintet. Az alacsonyabb szinten állók saját világukban megjelenítik a magasabb szint alakjait, "törvényeit", hogy elmegyógyintézeti evilágiasságukban is érvényre jussanak, persze csak az elvek, a törvények. Amikor Marat-t biztatják,nemcsak a francia forradalom egyik alaját biztatják,hanem azt is, aki saját helyzetükön is akar,vagy tudna változtatni. Időnként a forradalom valódi jelszavaiba,követeléseibe a saját elmegyógyintézetbeli követeléseiket is belevegyítik. Weiss magasabb szintjében nem kell hinni, azt tudni is lehet,s ez az evilági szintben lehetőségként benne van,csak meg kell valósítani.

Néha Dürrenmatt müveiben is találunk,ha tartalmában nem is, de formájában ritikus jellegü cselekvéseket. Ilyen pl. Az öreg hölgy látogatásá-ban az elszabadult "párduc" üldözése,s Ill megölése.

Az előbbiekben említett mindegyik müben természetesen az evilági, a mindennapos szint a negatívabb, a csökkentebb,

a rosszabb. Nagyon sokszor észrevehetjük, hogy ezen művek egy része,pl. a Mulatság, a Marat, a Le Balcon,s részben a The Family Reunion is, megközelítően olyannak ábrázolja az evilági szintet,mint amilyennek az ókori misztérium-drámákban, vagy misztérium-ritusokban, a kezdő ritus a világot, azaz mint olyat,amit a "mély ájultság" jellemez. Th.H.Gaster az évszakos ünnepek összetevő részei közül az elsőt,mint a mély ájultság állapotának megmutatását jellemezte. Ezt nemcsak a kidolgozott évszakos ünnepekben találhatjuk meg, hanem pl. a primitív népek szokásaiban, szertartásaiban, vagy az európai folklórban is. Ebben böjtöt tartottak, ételt nem vittek ki a házból, siralmas énekeket énekeltek,s azt megfelelő gesztusokkal,mozgással kísérték stb. E ritusrész szövegei a természet halálát is, a fák, növények élettelenségét, a föld terméketlenségét, a vizek befagyott állapotát stb. is megjelenítették. Míg azonban az évszakos ünnepek ritusaiban ezután mindig következett az a ritus, amellyel a közösség a jó megjelenését kikényszeríti,ez a legtöbb olyan mai drámában,amely a mély ájultság modern jellemzőit állítja elénk, elmarad. Természetesen elmarad az ókori ritusok következő része is a megjelenő jó fölötti örvendezés.

Ionesco: A király halódik című műve a mai polgári világ "mély ájultságának" állapotát állítja elénk. Vannak, mint pl. Martin Esslin a mű Royal Court Theatre-beli előadásáról írott kritikájában[1],akik azt állítják,hogy a mű a középkori haláltánc-drámák utóda. Eszerint Bérenger király az adott én, akivel a hozzá tartozó világ összes részei,mint énnel együtt sorvadni kezdenek,majd meg is halnak. Martin Esslin szerint a műnek az a célja,mint a

[1] Plays and Players 1963. November, 36.old.

középkori haláltánc müveké,rádöbbenteni mindenkit, koldustól a királyig,hogy meg fog halni.Tehát a mü felfogható úgy,mint egyetlen ember /aki saját világában,bensejében: király/ haldoklási folyamatának megjelenítése.De az ókori misztérium-drámákban a megujulás általában össze volt kötve az uj király beiktatásával,illetve a természet,az emberek,szóval az egész "kpokozmosz" újult,dermedt állapota a régi király erőinek elapadásával.Igy a mü felfogható úgy is, mint egy ókori évszakos ünnep rítus-sorozatának első rítusa,a mély újultságé,amelyet azonban nem követ megujulás.A müben nemcsak a díszlet összeketött a király állapotával, nemcsak a díszlet megy tönkre a király halálának közeledtével.Közvetlen környezetének egy része is megbénul,sőt egy idő mulva eltünik.De az egész ország ugyanebben az állapotban van,határai zsugorodnak,a növények elszáradnak stb. A mü ennek következtében egyrészt siratás,másrészt cselekvésformájában rítus,a halál és az élet határán bemutatott rítikus cselekvés. A szereplők egyike a halált vagy halálvágyat /Marguerite/ jelentheti,hisz a legvégső jelenetben, mikor a Király meghal,távolról vezérli a Királyt.Még ezelőtt a jelenet előtt a szereplők megfelelő sorrendben beszélnek a halódó Királlyal.Sorrendjüket jelentésük,s nem a jelentés magára vett alakjának esetleges egyénisége,jelleme,temperamentuma stb. szabja meg.Először a "tevékenységgel" beszél és számol le s hagyja az el /Juliette/,azután az "életszeretet" /Marie/,majd gondolatai,azok"kimondója","beszédkészsége" /A testőr/,a sors /az Orvos/,s végül a halál /Marguerite/.

Ionesco más müveiben azonban a rítus nem igy valósul meg.A székek-ben pl. a két Öreg határozottan a két "világ-

szint" határán van.A két szint: a teljességet magában foglaló szint,ez a magasabb; és a mindenapiasság, ahol ez a teljesség csak töredékeiben jelentkezik.Amit a néző maga előtt lát,az a mindennapiasság.Amit a néző hall,az a mindennapiasság és a teljesség szintjének az érintkezése.Amit a két Öreg lát,az az elvi teljesség szintje,a második szint az elsőt meghatározó.Amit a két Öreg beszél az egyenlő természetesen azzal,amit a néző hall,ez tehát a két szint érintkezése.A két Öreg jóval többet lát,mint a néző.Ők nemcsak a bejövő"személyeket" látják,nemcsak azok mozdulatait, nemcsak szavaikat hallják,de mindazt,ami saját múltjukból, vágyaikból és asszociációikban stb. ezekhez a személyekhez tapad.A mű sokkal határozottabban játszódik a láthatatlan és a látható világszintnek a határán,mint az eddig említett művek.Éppen ezért A székek határozottan rítus: a szövegek, s a cselekvések jelenthetik és egyben kifejezhetik azt a nagy erőfeszítést,amit az elvi-teljesség láthatatlan világszintje előtt valaki elvégez azért,hogy ezt a mindennapiasságban láthatóvá és megragadhatóvá tegye.A mű egésze végeredményében erről szól,a két Öreg épp oly erőfeszítést végez,hogy a teljességet megragadja és átadja a szinpadon lévők által a szinpadon és a nézőtéren levőknek,mint amilyet Ionesco tesz,hogy megragadja és átadja nézőinek.Még akkor is benne van ez a műben,ha Ionesco eleve azzal indul el, hogy ez lehetetlen.Még ebben az esetben is látjuk az írónak és/vagy a két Öregnek /az ő két "ágensének"/ nagy erőfeszítését,amely arra irányul,hogy az elvi-egész,az elvi-teljesség átadása megtörténhessen,s mindezt azért,hogy a mindennapiasság szintje értelmesebb,gazdagabb legyen.Ionesco nagy fontosságot tulajdonít a mű utolsó részének,amikor a

két Öreg halála után csak "némaság" van a színen és halk mormogások,suttogások.Ebben,a suttogásokban,mormogásokban jelentkezik hallhatóan a néző számára is a teljesség szintje,az átadhatatlan teljességé,a szél és a tenger zajában, a természet beszédében.Más szemszögből azonban tekinthetjük ezt a művet is a halál rítusának.Két nagyon öreg embert látunk,akik a mű utolsó előtti részében öngyilkosok lesznek,meghalnak.Így ez a mű is bemutathatja /másképp természetesen,mint A Király halódik/azt,hogy milyen Ionesco véleménye szerint a halál előtti "pillanat",amikor a meghalandót elborítják életének emlékei,vágyai stb.Ebben az esetben az "ontológiai ür" az egész élet,a lét értelmét, célját veszi körül,nemcsak a "részleteket",s ebben az esetben a suttogások,mormogások a halál utáni idő hangjai.A mű így különsképpen az élet és a halál határán játszódik.A rítus itt és így látszólag értelmetlen össze-vissza csoszogás,össze-vissza beszéd.Hiszen elképzelhető: ha más "személyek" jelennek meg,a szövegek más tartalmúak lesznek.Látszólag tehát sem a mozgás,sem a beszéd nem kidolgozott,nem ismételt,s nem stilizált,hiszen mind a kettő "össze-vissza" történik.De ha végiggondoljuk,rá kell jöjjünk: a más tartalmú szövegek is csak épp íly össze-vissza töredék-beszédben jelenhetnének meg ezen a koncepción belül,s ha a belépő "személyeket" nem székekkel jelezné az író,a két Öreg mozgása épp íly értelmetlen "össze-vissza"csoszogás lenne. Itt tehát a rítus nem a szavak tartalmában,hanem elmondásuk formájában jelentkezik; nem a mozgások konkrét irányában és kidolgozottságában,vagy nem tárgyhoz /székekhez/ kötöttségében,hanem a mozgásnak ugyancsak a formájában jelentkezik. A rítust,a rítikus formát itt a töredékes beszéd és a cso-

szogó,"össze-vissza" mozgás valósítja meg.

Mint ahogy a második,a magasabb szint is egészen különböző Beckett müveiben,ugyanennyire különböző és jellegzetes azokban a rítus megjelenése is.De a rítus ugyanilyen jellegü és tartalmú Ionesco A kopasz énekesnő és a Lecke, valamint más müveiben.

Ahogy láttuk,ezen müvek második világszintje majdnem teljesen üres és tartalom nélküli.Hogyan jelentkezhet itt egyáltalán a rítus?

Említettük már,hogy a Godotra várva első és második felvonásának részei majdnem ugyanabban a sorrendben követik egymást./Egy-egy részt aszerint különböztetve meg,hogy miről beszélnek benne/.Mindkét felvonás tartalma és formája azonos: tartalma a várakozás,formája a várakozás közben elvégzett cselekvéseké.Említettük,a mü világa lezárt,ebből sem előre,sem hátra nem mutat egyetlen cselekvés sem,azaz egyik sem jön a múltból és nem fut a jövőbe.Minden itt kezdődik és itt végződik.Ha a mü huszonöt felvonásból állna,akkor is csak ugyanezt látnánk magunk előtt.Feltételezhető az is,hogy ha a mü első felvonása előtt lezajlott ugyanennyi felvonás,akkor azokban sem történt semmi más. A mü második felvonásának elején /tehát a mü közepén/ énekelt,állandóan önmaga kezdetéhez visszatérő,s így állandóan önmagát ismétlő ének az egész müre vonatkozik.A cselekvések csak látszólag improvizáltak,lényegüket tekintve örök ismétlések.De a mü részeiben is,tehát a mü lezárt világában is számtalan ismétlődő párbeszéd-töredéket és cselekvés-formát találunk.Vagy ha a müben bizonyos cselekvések és szövegek egyszer fordulnak is elő,azonnal érezni lehet rajtuk,hogy számtalanszor elvégezték már azokat.I-

lyenek pl. a cipő-játék; a számtalanszor elhangzó "We're waiting for Godot"; az,hogy Pozzo kormányozza Luckyt a kötéllel; Lucky ugyanazon cselekvései a csomagokkal; Lucky tánca, amelynek jellemző elnevezései vannak az angol nyelvű változatban: Estragon:The Scapeogat's Agony, Vladimir: The Hard Stool, míg a francia változatban A lámpagyujtó halála, és A rákos aggastyán, azonban Pozzo mindkét változatban Hálótáncnak nevezi a táncot,mert az olyan szerinte, mintha Lucky hálóba gabalyodott volna; a kalap-játék Pozzo,Vladimir és Estragon között; Lucky "gondolkodása" a kalappal a fején; ennek végén Lucky összeesése és talpraállítása[1]; Vladimir és a Fiú beszélgetése; a második felvonásban azok a szövegek,amelyekkel a halottak hangját jellemzik; a három kalappal való játék Estragon és Vladimir között; az angol változatban Estragon játéka a fánál,a franciában az ő tótágast állása; Pozzo és Lucky felemelésének kísérletei; Vladimir földreesése stb,stb. Ugyanezeket a jellegü cselekvéseket és szövegeket megtalálhatjuk az Endgame-ben is. Ilyen szövegek pl.: "Clov: I'll leave you." Vagy:"Hamm: Is it not time for my pain-killer?" Ilyen cselekvések pl. Clov állandó kimenetele,bejövetele,igen gyakori játéka a létrával és a teleszkóppal stb. Ugyanilyen jellegü visszatérő cselekvések Ionescónál is találhatók. Pl. a Leckében a professzor állandóan hasonló módon öli meg tanítványait, mint a most színen láthatót, ugyanazokat a kérdéseket teszi fel nekik, ugyanebben a sorrendben "tanulják a tudományokat" stb. A Kopasz énekesnő-ben ugyanazo-

[1] Ez az esemény itt tökéletes prefigurája egyébként a második felvonásban való megjelenésüknek és összeesésüknek, amely ennek beteljesedett figurája.

kat a mondatsémákat mondják stb.

Láttuk már azt, hogy a becketti és a ionescoi művek a szinpadon az "evilági", a mindennapos életet állítják elénk,s azt is, hogy az ezt körülvevő második,magasabb, vertikálisan magasabb világszint teljesen üres, értelem- és evilágit meghatározó törvények-nélküli. Mégis van ez a szint,az evilági mégsem egyedülvalónak ábrázolt. Ha a szín világa az egyedüli valóság lenne, akkor lehetne a benne leżajló eseményeknek értelme,de a mü nem lenne misztérium-dráma, vagy ahhoz hasonló. Ha a mü világa fölötti második szint tartalmazna olyan törvényeket,amelyek az evilágit meghatározzák, ismét lehetne az evilági cselekvéseknek értelme, t.i. azoknak a megvalósítása, hatékonnyá tétele. Ám ha van magasabb szint,de annak nincs értelme, nincs tartalma sem, akkor az evilági életnek sincs. Akkor nyilvánvaló - s ez a becketti és ionescoi művekből nyilvánvaló -,hogy az evilági szinten elvégzett, állandóan visszatérő, állandóan ismételt cselekvésformák is tartalom- és értelem-nélküliek. Igy tehát ezek a cselekvésformák formájukban ritikusak, azok tartalma,szándéka nélkül. Igy nem mások,mint gépes cselekvések. Az értelmetlen evilági szintet értelmetlen, üres "túlvilági" fogja körül,s az evilági életben elvégzett cselekvések gépes értelmetlenségek. A ritusból és misztérium-drámából így lesz gépies cselekvés. A gép,noha kiiktatja az időt, hiszen mindig ugyanazt és ugyanazt végzi el,s így nincs változás, amelyben az idő rögzítődhetne, mégis produkál valamit,de természetesen saját szintjén kívülre. A gépiesen cselekvő becketti és ionescoi hősök is kiiktatják az időt,de nem produkálnak

semmit, mert saját szintjükön kívül van ugyan egy másik szint,de az üres és tartalom, értelem-nélküli,s így sem onnan,se oda e cselekvések nem visznek semmit./Mint ahogy tenniszlabdaszerüen, hatás nélkül "pattog" a szó is a szereplők között./ A gépiesen ismétlődő cselekvések szükségképpen kiiktatják a tett és következménye kérdés problematikáját is. A becketti,ionescoi művekben a szereplők, mivel nincs sem multjuk, sem jövőjük, nem is hajtanak végre olyan cselekvést,amelynek következménye így vagy úgy visszahárulhat rájuk. Az ő cselekvésük ezért is értelmetlen. Értelmessé minden cselekvést értelmes következménye avat /drámai értelemben!/,s ha nincs következmény ,az se nem jó, se nem rossz, csak gépies ismétlés. E szereplők tettei nem is a "magasabb" világszint hatására jönnek létre. Puszta cselekvések a cselekvés kedvéért. E művekben az evilági szint nem is réteges, azaz nem fedezhetünk fel benne olyan szinteket,amelyek egyrészt evilágiak, másrészt túlvilóginak tehetők meg. Az evilági szint nem rétegzetten jelenik meg, amely rétegek közül az egyik értékesebb és valamelyik másik réteget meghatározó jellege van. Más szerzők műveiben az evilági szint rétegei ilyenképpen bemutatottak. A mult, a jelen, a jövő más nézőpontból a valóság és az illúzió, vagy az élet felszíne és mélye stb. lehetnek ilyen rétegek.

Alapvető különbség található azonban mind az ókori, mind a középkori misztérium-drámák és a mai misztériumdráma /vagy az ahhoz hasonlók/ között. Minden további rész-különbség abból az alapvető tényből ered, hogy a mai polgári életben nincsenek kidolgozott és általánosan elfogadott hittételek és nincs olyan részletesen kidol-

gozott világnézet, amelynek tételeiben /értékítéleteiben/ író és közönsége egyaránt osztozhatna. A valódi állapotokat a becketti és ionescoi művek mutatják be. A többiek többé-kevésbé mesterségesen előállítanak /feltételeznek/ egy vertikálisan magasabb világszintet.Ezt vagy a multban-voltra támaszkodva teszik /a katolikus túlvilágot feltételezők/, vagy valamit kineveznek annak. Igy,az egységes világszemlélet hiánya miatt e művek mindegyike csak többé vagy kevésbé értékes kuriózum lehet, hisz a néző nem hiszi azt, amit az író.

A mai drámákkal kapcsolatban új dráma-modellt felállítani nem lehet. A mai polgári világ széttöredezett és középpont nélküli,s ezért egységes dráma-modellt megvalósító egységes elvi, szerkezeti felépítést mutató drámák sem valósíthatók meg.

x

A mai drámák jó része tehát keveri a három, alapvető drámai modell részeit, vagy valamelyik modellt valósítja meg,de természetesen csak csökevényes formában. A legfeltünőbb a hagyományos-dráma modell-részeinek hiánya, azok közül is a konfliktusé, abben az értelemben, ahogy azt a 102-103.oldalon meghatároztuk. Több mü és sikeresebben valósítja meg a középpont-drámájának modelljét, vagy annak egy-egy részét.

Dolgozatunk vektora a misztérium-drámára,s annak a mai drámák egy részében való jelentkezésére mutatott. Nem azért,mintha ez lenne a három dráma-modell közül a legfontosabb, hiszen úgy véljük,itt nem is lehet fontossági sorrendet felállítani, hanem azért,mert a középkor

óta legfeljebb csak elvétve találhatunk olyan müveket, amelyek a misztérium-dráma modelljét, vagy annak egy részét próbálják - ha nem is tudatosan - megvalósítani, míg a mai drámák közül feltünően sok. A misztérium-drámára helyeztük a hangsúlyt ezenkívül azért is, mert a mai drámával foglalkozó elméleti müvek aránylag kevéssé, vagy csak egy-egy mü kapcsán foglalkoznak velük ebből a szempontból. Végül - harmadsorban - azért, mert megítélésünk szerint a misztérium-dráma a mai drámák jórészének a kulcsa.

B I B L I O G R Á F I A

I.fejezet

Idézett művek:

1. Sophokles Összes Drámái,Franklin,Budapest,1950.
2. William Shakespeare,The Complete Works,Edited by Charles Jasper Sisson,Odhams Book Limited,Long Acre,London,1964.
3. Katona József Bánk Bán,Franklin-társulat,Budapest, Élő Könyvek,Magyar Klasszikusok VIII.kötet.
4. Schiller Válogatott Művei I.-II.kötet,Uj Magyar Könyvkiadó,Budapest,1955,A Világirodalom Klasszikusai.
5. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története,Budapest,Franklin Társulat 1911.

Felhasznált művek:

1. Lukács György:Művészet és társadalom,Budapest,Gondolat,1968.
2. Lutter Tibor: Dráma és valóság,Budapest,1947./"Acta" Universitatis Scientiarum Szegediensis/.
3. Paul Goodman: The Structure of Literature,The University of Chicago Press,1954,Phoenix Books
4. Aristoteles: Poietika,Budapest,Franklin társulat 1916,Fordította Gerébb György.
5. Staud Géza: Dramaturgiai vázlatok,Budapest,Népszava Kiadó 1945.
6. Rakodczay Pál: Dramaturgia,Pozsony-Budapest,Stampfel Károly kiadása 1902

7. Balázs Béla: Dramaturgia,Budapest 1918./Előadások a szellemi tudományok köréből./
8. Eric Bentley: The Life of the Drama,Atheneum, New York,1965.
9. Francis Fergusson: The idea of a theater,Doubleday Anchor Books,Doubleday and Company Inc,/First Published in 1949./
10. Erich Auerbach: Mimesis,The Representation of Reality in Western Literature,Doubleday Anchor Books,Doubleday and Company Inc,New York 1957. The original German edition appeared in Berne in 1946.Translated by Willard Trask.
11. Ian T.Ramsey: Models and Mystery,Oxford University Press,London 1964.
12. George Thomson: Aischylos és Athén,Budapest Gondolat Kiadó 1958.Fordította V.Weller Ágnes
13. Falus Róbert: Az ókori görög irodalom története, Budapest Gondolat Kiadó 1964,I.-II.kötet
14. A.C.Bradley: Shakespearean Tragedy,New York Macmillan and Co. 1906
15. Hevesi Sándor: Amit Shakespeare álmodott,Budapest Magvető,1964
16. W.Raleigh: Shakespeare,Budapest A Magyar Tudományos Akadémia Kiadása,1909.Fordította dr. Czeke Marianne
17. Alexander Bernát: Shakespeare,Franklin-Társulat Budapest 1920.
18. F.E.Halliday: Shakespeare,Thomas Yoseloff Publisher, New York 1962.
19. Shaespeare az évszázadok tükrében,Válogatta és szerkesztette Szenczi Miklós,Budapest 1965

20. Kéry László: Shakespeare,Brecht és a többiek, Magvető Kiadó,Budapest 1968.

II.fejezet

Idézett művek:

1. Sophokles i.m.
2. W.Shakespeare i.m.
3. Henrik Ibsen Válogatott Drámái,Európa Budapest 1959,Válogatta,szerkesztette,az előszót és a jegyzeteket írta Dániel Anna.
4. Falus Róbert i.m.
5. A.C.Bradley i.m.
6. Shakespeare az évszázadok tükrében i.m.
7. Robert Brustein: The Theatre of Revolt,Atlantic Little Brown,Boston 1962.

Felhasznált művek:

1. Lukács György: A modern dráma ... i.m.
2. Lukács György: Művészet és társadalom i.m.
3. Lutter Tibor i.m.
4. Paul Goodman i.m.
5. Aristoteles i.m.
6. Eric Bentley i.m.
7. George Thomson i.m.
8. Hevesi Sándor i.m.
9. W.Raleigh i.m.
10. Alexander Bernát i.m.
11. F.E Halliday i.m.
12. Kéry László i.m.
13. Angus Fletcher: Allegory,The Theory of a Symbolic Mode,Cornell University Press,Ithaca,New York 1964

14. Hankiss Elemér: A népdaltól az abszurd drámáig, Magvető Kiadó Budapest 1969

15. Robert Graves: The Greek Myths, George Brazillier Inc, New York 1958.

III.fejezet

Idézett művek:

1. Sz.L. Rubinstein: Az általános pszichológia alapjai, Akadémiai Kiadó Budapest 1964.

2. W.Hehlmann: Wörterbuch der Psychologie, Stuttgart 1959 Alfred Körner Verlag

Felhasznált művek:

1. Szobotka Tibor: Közönség és irodalom, Gondolat Kiadó 1964. Stúdium Könyvek 49.

2. Szabolcsi Miklós: A verselemzés kérdéseihez, Akadémiai Kiadó Budapest 1968. Irodalomtörténeti Füzetek 57.szám.

IV.fejezet

Idézett művek:

1. Grace Frank: The Medieval French Drama, Oxford At the Clarendon Press 1967. First published 1954.

2. Byron's Complete Works, Oxford University Press, London 1912.

3. Medieval Mysteries, Moralities and Interludes, Edited by V.F.Hopper and G.B.Lahey. Barron's Educational Series Inc, New York 1962

4. Henri Frankfort: Kingship and the Gods, A study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature, The University Press of Chicago, Third Impression 1958.

5. Gilbert Murray: Euripides and his Age, Oxford Paperbacks London 1965. First published 1918

6. Theodor H. Gaster: Thespis; Ritual,Myth and Drama in the Ancient Near East,Anchor Books New York 1961.Second Revised Edition.
7. Benjamin Hunninger: The Origin of the Theater, Hill and Wang New York 1966.
8. E.K.Chambers: The Medieval Stage,Oxford University Press,London 1963.First edition 1903.
9. Szent Biblia,magyar nyelvre fordította Károli Gáspár,Brit és Külföldi Biblia-Társulat 1912.
10. Auerbach i.m.
11. A.Fletcher i.m.
12. Magyar Irodalmi Lexikon,Budapest 1926.Szerkesztette Dézsi Lajos
13. Magyar Irodalmi Lexikon,Akadémiai Kiadó Budapest 1963-65.Főszerkesztő Benedek Marcell.
14. A Reader's Guide to Literary Terms,by Karl Beckson and Arthur Ganz,Thames and Hudson London 1961.
15. Erich Auerbach: Scenes from the Drama of European Literature,Meridian Books,New York 1959.

Felhasznált művek:

1. Csíksomlyói Nagypénteki Misztériumok,kiadta: Fülöp Árpád,Budapest Franklin-Társulat 1897.
2. Karl Young: The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933.
3. E.J.Burton: The Student's Guide to World Theatre, London Herbert Jenkins LTD 1962.
4. H.A.Taine: Az angol irodalom története,A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó-Hivatala Budapest 1881.Fordította Csiky Gergely

5. D.Nisard: A francia irodalom története,A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiad-Hivatala 1878 Budapest.Fordította Szász Károly.
6. Richard Southern: The Medieval Theatre in Round, Faber and Faber London 1957.
7. Susane K. Langer: Philosophy in a New Key,A Menthor Book,New York 1961.First published 1942.
8. Jessie L. Weston: From Ritual to Romance,Anchor Book,New York 1957.Originally published 1920.
9. Joseph Campbell: The Masks of God: Primitive Mythology,The Viking Press New York 1959.
10. G.Thomsón i.m.
11. Angol reneszánsz drámák,Szenczi Miklós bevezetése,Budapest Európa 1961.
12. John Burgess Wilson: English Literature,Longmans London 1961.First published 1958.
13. John Parry: A Guide Through English Literature, University of London Press LTD. London 1963.
14. Tudor Vianu: A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok.Ifjuségi Könyvkiadó Bukarest.Válogatta,fordította és jegyzetelte Szilágyi Domokos.
15. Czapáry László Mystérium- és Iskola-dráma.Székesfehérvár 1895.

V.fejezet

Idézett müvek:

1. H.Ibsen i.m.
2. G.B.Shaw Szinmüvek,Magyar Helikon 1965.
3. G.B.Shaw Saint Joan,Penguin Book 1961.
4. Pirandello: Szinmüvek és novellák,Európa Könyvkiadó Budapest 1962.

5. O'Neill: Utazás az éjszakába,Európa Könyvkiadó 1960,Világirodalmi Kiskönyvtár.
6. Bertolt Brech Színművei,Magyar Helikon Budapest 1964.
7. Arthur Miller: Death of a Salesman,Penguin Books 1963.
8. R.Brustein i.m.
9. F.Fergusson i.m.
10. Allan Lewis: American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre,Crown Publishers Inc New York 1965.

Felhasznált művek:

1. Gerald Weales: American Drama Since World War II. Harcourt,Brace and World Inc,New York 1962.
2. Jordan Y. Miller: American Dramatic Literature, Ten Modern Plays in Historical Perspective, McGraw-Hill Book Company Inc. New York 1961.
3. Ideas in the Drama,Selected Papers from the English Institute,Edited with a Foreword by John Gassner,Columbia University Press,New York 1964.
4. Francis Fergusson: The Human Image in Dramatic Literature,A Doubleday Anchor Original,1957 Garden City,New York.
5. Bertolt Brecht: Epikus dráma - epikus színház, Színháztudományi Intézet Budapest 1962.
6. Bertolt Brecht: A színházról,Színháztudományi Intézet Budapest 1961-
7. Vajda György Mihály: Állandóság a változásban, Magvető Kiadó Budapest 1968.

VI.fejezet

Idézett művek:

1. Samuel Beckett: Godotra várva,Nagyvilág 1965/8.sz. Fordította Kolozsvári Grandpierre Emil.
2. Samuel Beckett: Waiting for Godot,Faber Papercovered Editions London 1965.
3. Samuel Beckett: Endgame,Faber Papercovered Editions London 1965.
4. Mai angol drámák,Európa Könyvkiadó Budapest 1965.
5. Harold Pinter: The Caretaker and The Dumb Waiter, Evergreen Original,Grove Press Inc,New York 1961.
6. Jean Genet: A cselédek,Nagyvilág 1965/9.Fordította Nagy Péter.
7. Jean Genet: The Balcony,Evergreen Original,Grove Press Inc,New York 1958.Translated Bernard Frechtman.
8. Thornton Wilder: A hosszú karácsonyi ebéd,Nagyvilág 1967/4.Fordította Mágori Erzsébet.
9. Thornton Wilder: Az utolsó leheletig /Hajszál hiján/ Nagyvilág 1958/2.Fordította Remenyik Zsigmond.
10. A harag éjszakái,Modern francia drámák.Európa Könyvkiadó Budapest 1965.
11. T.S.Eliot: The Cocktail Party,Faber Papercovered Editions London 1966.
12. T.S.Eliot: The Confidential Clerk,Faber Papercovered Editions London 1967.
13. T.S.Eliot: The Family Reunion,Faber Papercovered Editions London 1966.

14. T.S.Eliot: The Complete Poems and Plays /1909-1950/.Harcourt,Brace and World Inc,New York 1952.
15. T.S.Eliot: Válogatott versek,Gyilkosság a székesegyházban,Európa Könyvkiadó Budapest 1966.
16. S.Mrozsek: Mulatság,Európa Könyvkiadó Budapest, Modern Könyvtár 96.szám.Fordította Kerényi Grácia.
17. Vigyázz,szakadék! Modern német drámák,Európa Könyvkiadó Budapest 1966.
18. Nem félünk a farkastól,Modern Amerikai Drámák, Európa Könyvkiadó Budapest 1966.
19. Edward Albee: Who's afraid of Virginia Woolf, Atheneum,New York 1963.
20. Edward Albee: Tiny Alice,Pocket Books Inc,New York 1966.
21. Archibald MacLeish: J.B. Theatre Arts,February 1960.
22. Eugene Ionesco: A székek,Nagyvilág 1959/2.Fordította Gera György.
23. E.Ionesco: A király halódik,Nagyvilág 1964/10. Fordította Gera György.
24. E.Ionesco: Különóra /Lecke/,Szinpad,A Művészeti Szakszervezetek Szövetsége Szinházművészeti Szakosztályának tájékoztatója,Szekeres József fordítása.
25. S.Mrozsek: Strip-Tease,Nagyvilág 1965/2.Fordította Kerényi Grácia.
26. Martin Esslin: The Theatre of The Absurd,Anchor Books,New York 1961.
27. Martin Esslin: Memento Mori,Plays and Players November 1963,36.p.

28. Hugh Kenner: Samuel Beckett,a critical study, Grove Press Inc. New York 1961.
29. E.Ionesco: Notes and Counter Notes,Writings on the Theatre,Grove Press Inc. New York 1964.
30. Allan Lewis i.m.
31. Wylie Sypher: Loss of the Self in Modern Literature and Art.Vintage Books,New York 1964.

Felhasznált művek:

1. R.Brustein i.m.
2. Helen Gardner: The Art of T.S.Eliot,The Cresset Press London 1961.
3. Edward Dahlberg and Sir Herbert Read: Truth is more sacred,a critical exchange on modern literature Horizon Press New York.
4. Ides in the Drama i.m.
5. G.E.Wellwarth: The Theater of Protest and Paradox,Developments in the Avant-Garde Drama, New York University Press 1964.
6. Charles Glicksberg: The Tragic Vision in Twentieth-Century Literature,Southern Illinois University Press 1963.
7. John R. Taylor: Anger and after /a guide to the new British Drama/ Penguin Books 1963.
8. T.H.Gaster i.m.
9. Symbolism in Religion and Literature,edited with Introduction by Rollo May,George Brazillier New York 1961.
10. Ortega y Gasset: The Dehumanization of Art,A Doubleday Anchor Book,1956,Garden City New York.

11. Spiritual Problems in Contemporary Literature, edited by S.R.Hopper,Harper and Brothers Publishers New York,1957.

12. Ungvári Tamás: Modern tragikum - tragikus modernség,Gondolat Kiadó Budapest 1966.

13. Almási Miklós: Maszk és tükör,Magvető Budapest 1966.

14. Barta János: Mímény és forma,Magvető Budapest 1965

15. Vajda György Mihály i.m.

16. Hermann István: A polgári dekadencia problémái, Kossuth Könyvkiadó Budapest 1967.

17. Czimer József: Korunk szinháza,Szinháztudományi Intézet Budapest 1962.

18. Sz.Szántó Judit: Az angol szinház uj hulláma, Szinháztudományi Intézet Budapest 1963.

19. Sz.Szántó Judit: Valóság és dráma nyugaton, Szinháztudományi Intézet Budapest 1962.

20. Peter Hall /talks to Frank Cox on a modern approach to Shakespeare/ Towards a Theatre of Ritual,Plays and Players May 1964.

21. Glenn M. Loney: Theatre of the Absurd: it is only a fad, and Faubion Bowers: Theatre of the Absurd: it is here to stay.Theatre Arts,November 1962.

22. Directors in interview - No.1.: Terry Hands, Play and Players September 1968.

Attila József Tudományegyetem Központi Könyvtára SZEGED