

D-753

József Attila Tudományegyetem  
Magyar Irodalomtörténeti Tanszék  
Könyvtára  
Szeged, Egyetem u. 2-6.  
6722

KÁRPÁTI AURÉL SZÍNIKRITIKAI

MUNKÁSSÁGA



DR. KOVÁCS MIKLÓSNE

D-112

B 2245



## I.

### Életútja 1945-ig, kritikusi indíttatásának motívumai

Kárpáti Aurélt az irodalmi lexikonok íróként és kritikusként tartják számon. Nevéhez 22 kötet, több mint ezer cikk, tanulmány fűződik. A róla szóló recenziók kiemelik színibírálatainak puritán, hűvös és szigorú állásfoglalását, világos, józan racionalizmusát; regényeinek, novelláinak impresszionisztikus hangvételt, a lágy hangulatok, pasztell színek emocionális hatását.

A kritikus önmagáról így vall: "Én az igazságra vagyok kíváncsi"; az író pedig: "elkésett romantikusnak születtem".

Arcképének, írói és kritikusi attitűdjének mozaikszerű felvillantása eleve ellentmondásokról árulkodik. S ha hozzátesszük, hogy a radikálisan haladó szemléletű polgár legközelebbi kortársa volt Adynak, Babitsnak, Kosztolányinak, Juhász Gyulának, Tóth Árpádnak, de nem tartozott a nyugatosok nemzedékéhez; a Hét belső munkatársa volt, mégsem sorolható a Hét köréhez, akkor további kérdőjelek sorakoznak személyisége köré.

A fentiek figyelembe vételével hol jelölhető ki a XX. századi magyar kritikátörténet és irodalomtörténet olyan alakjának a helye, aki a század első évtizedében indult, a két világháború között a kulturális élet jelentős egyéniségei közé tartozott, s a felszabadulás után - tekintélyét megőrizve - majd két évtizedig töretlenül dolgozott ?

Életrajzi adatai némileg hozzásegítenek a sajátos pályakép feltérképezéséhez.

1884-ben született Cegléden, egy elzász-lotharingiai eredetű

kereskedő-iparos familia gyermekeként. A családi hagyomány a francia ősökre volt büszke, nevükben - Gung'l - konzek - vensen megőrizték az eredeti aposztrofot. Kárpáti Aurél dédapja valószínűleg a XVIII. században került Pest-Budára mint harisnyakészítő mester. A későbbi leszármazottak inkább a XIX. századi nagyhírű karmester-komponistát, Gung'l Józsefet emlegették, aki a "Straussok vetélytársa, porosz királyi főzeneigazgató volt, bejárta a világot Amerikától Oroszorszáig. A magyar polgári forradalom<sup>m</sup> előtt Liszt Ferencsel együtt hangversenyezett". /1/

A Gung'l családban tradicionálisan öröklődött a zene szeretete, művelése. Kárpáti Aurél emlékezéseiben többször felidézi, hogy édesapja otthonában barátai<sup>val</sup> rendszeresen muzsikálgatott.

Apja, Gung'l Ignác kétszer nősült, első feleségétől nyolc gyermeke született. Felesége halála után Esztergomban élő unokahúgát, Neilhübel Gizellát vette el, aki még négy gyermeket szült, elsőnek Aurél Miklóst.

A zene szeretete mellett a festészet iránti érdeklődése is családi hagyomány. Rokonánál, Réthy Lajos festőművésznél gyermekkorában szívesen elidőzött, majd a polgáriban tőle tanult rajzolni.

Apjának jólmenő vegyeskereskedése volt, majd az iparosodás időszakában egyik rokona nagy malmot épített, s meghívta ide főkönyvelőnek. A család a középpolgárság kiegyensúlyozott körülményei között élt, gyermekeiket iskoláztatták, még a leányok is elvégezték a négy polgárit. A magasabb végzettséget azonban nem ambicionálták. Aurél fiukat a négy polgári után az esztergomi tanítóképzőbe írták be. Közben a malom leégett, s mivel édesapja elmulasztotta befizetni a biztosítást, a tulajdonos nem kapott kártérítést. Apja teljesen összerop-

pant, a család tönkrement. Aurélnak a tanítóképző elvégzése után a saját lábára kellett állnia; először Nagykőrösön lett segédtanító, majd Budapest egyik külvárosi ipariskolájában rajztanár. Már diákkorában irodalmi ambíciók fűtötték, bár vonzódott a zenéhez és a festészethez is. Pesten verseket, novellákat ír, ezek először ritkábban, később mind sűrűbben megjelennek a napi- és hetilapokban /Hazánk, Magyar Szemle, Alkotmány, Politikai Hetiszemle, Egyházi Közlöny, A polgár, Új Idők, Egyetemi Lapok, Élet/. 1909-ben verseskötete jelenik meg Az én örökségem címmel. Ezután már olvasottabb lapoknak, folyóiratoknak is küldi munkáit /Ország-Világ, Vasárnapi Újság, Világ, Tolnai Világlapja, A Cél, Új Nemzedék, Az Újság, Népszava/. Életének jelentős fordulata, amikor Kis József felveszi A Hét szerkesztőségébe. Kárpáti ezt a nagy eseményt Kis József: a szerkesztő című írásában megörökíti. /2/ Öt évig dolgozott a folyóirat kulturális rovatánál, kritikákat, recenziókat írt a művészeti élet szinte valamennyi területéről: könyvekről, színházi előadásokról, köztük operáról is, kiállításokról, koncertekről.

Nevét már 1903-ban Kárpátira magyarosította, korai írásai végén gyakran használt álnevet vagy különböző rövidítéseket.

Néhány év alatt a korabeli irodalmi élet ismertjei közé küzdi fel magát; 1910-ben önálló irodalmi, művészeti folyóiratot indít Halasi Andorral együtt Kritika címmel. A főszerkesztő és laptulajdonos dr. Sámuel Viktor volt. A havonta kétszer megjelenő folyóirat azonban csupán 16 számot ért meg.

Újabb kötetei látnak napvilágot: az Éjszakai ballada 1912-ben, a Budai képeskönyv 1913-ban, a Három régi esztendő 1918-ban. A Nemzeti Színház 1917-ben sikerrel mutatta be Vajda Lászlóval közösen írt drámáját, a Kőműves Kelemt. Közben kivált a Hét szerkesztőségéből, a háború alatt A Nap, majd a Déli Hírlap

munkatársa volt. Rendkívül rövidlátó, gyenge szeme miatt nem hívták be katonának. Budapesten éli át az őszirózsás forradalmat s a Tanácsköztársaság győzelmét. Baloldali polgári szemlélete révén gyorsan azonosulni tudott a szocialista eszmékkel, 1919-ben írt dramaturgiai tanulmánya bizonyítja ezt. A Tanácsköztársaság bukása után Illés Bélát, Barta Sándort, Kassák Lajost rejtegette otthonában.

1922-től a Pesti Napló munkatársa lesz, s egészen a lap megszűntéig vezeti a kritikai rovatot. Sokoldalú érdeklődése megmarad, irodalmi, képzőművészeti, zenei témájú recenziók mellett főleg színikritikákat ír. A lap rendszeresen közli az aktuális napi eseményekhez fűzött glosszáit is. Újabb köteteiről a Bihar-i remetéről /1920/, a Kalárisról /1921/ és az Aquamaniléről /1922/ elismerő írások sora jelenik meg az újságokban. Az 1926-ban megalakuló haladó szellemű Vajda János Társaság elnöke. /Ezt a posztját az 1948-as újjászervezés után is megtartotta, egészen 1952-ig, a társaság feloszlataásáig./ Tagja az 1920-51-ig működő La Fontaine Társaságnak.

Könyvtári sorozatokat szerkeszt, közreműködik az ún. Pesti Napló Könyvek kiadásában, antológiák összeállításában /Új magyar líra, Bp. 1934., Írók a viharban Bp. 1940./, bevezető tanulmányokat készít klasszikusok műfordításához /Dosztojevszkij, Dickens, Stendhal/. Színházelméleti cikkei, kisebb tanulmányai szintén külön kötetben jelennek meg /A kételkedő kritikus 1928, A menekülő lélek 1935/.

S miközben a főváros elismert írója és kritikusa, mind magányosabbnak érzi magát, s egyre értelmetlenebbnek látja egész tevékenységét a fasizálódó Magyarországon.

Németh G. Béla a következőképpen jellemzi a XIX. század utolsó harmadának magyar irodalomtörténeti, - elméleti gondolkodóit: "mind az újabb /pozitivistikus, természettudományos, pszi-

chológikus, szociológikus/ szemlélet begyökereztetésével, s reformliberalizmus értéktudatának fönntartásával, s a realista irodalom, a komparatiztikus, a társadalmias elemző kritika követelésével nagy szolgálatot tettek. ...Alig akad olyan gondolatgazdag kritikus a XX. század első harmadában, aki akár felfogásában, akár módszerében vagy modorában ne igyekezett volna rokonságát vagy legalább rokonszenvét Péterfyvel szóba hozni...Riedl viszont az érzelmi megközelítésű, biográfikus-pszichológikus érdeklődésű, kis tényekre építő, impresszionisztikus esszéistáknak, tanároknak lett patrónusa és tisztelete tárgya." /3/

Aligha lehetne ennél tömörebben összegezni annak a század elején induló nemzedéknek - amelyhez Kárpáti Aurél is tartozott - "előképét", lendítő erőként és súlyos teherként magával hozott örökségét. Mert ha a korábbi eszmék és magatartások bátorító példát is adtak, a századvégen egymásra halmozódó irányzatok és törekvések - az ellentmondásos gazdasági-társadalmi fejlődés relációjában - egyfelől a polarizáció másfelől a divergencia irányába hatottak.

Közelebbről és leegyszerűsítve: Kárpáti Aurél írói és kritikai alkatának kiformalódására két irányzat hatott erőteljesebben: a pozitívizmus és az impresszionizmus. Regényei, novellái Krúdy világát, hangulatát idézik. Ezzel szemben Jókai és Kemény összehasonlításakor Kemény realizmusa mellett foglal állást. Műveiben a pszichológiai motiválást és az analízist értékeli. Keményt - írja Kárpáti - : "Nem a külső - a belső érdekli. Valóság princípiuma eseményben, emberben egyaránt az indító motívum, az ok és okozat pragmatikus láncolata. Nem elégszik meg a változás konstatálásával. A fejlődés titkát feszegeti, boncolja. Hősei azért újak s mindaddig ismeretlenek, amíg ki nem bontják előttünk lelkük sokrétűségét,



amelyben erény és bűn nem primitív szétoztottságban, hanem szerves vegyületben jelentkezik". /4/

Mesterének viszont Ambrus Zoltánt tekinti, aki távolabbról Kemény útját folytatja, közelebbről pedig a "Péterfyvel induló modern értekező próza kiteljesítője". Példaképének megrajzolásában - nyilván önmagára vonatkoztatva - összeolvasztja a kritikust a szépíróval; szerinte Ambrusban íróként is a kritikus szólal meg. A szellemi tisztánlátást, az ítélet biztonságát tiszteli benne, akinek "regényei, elbeszélései mintái az alkalmazott lélektannak". Ambrus a "lelket vigyázza", ugyanakkor "az értelem költője".

Kárpáti szerint Ambrus Zoltán az események oksági láncolatán végighaladva általános törvényszerűségeket kívánt felmutatni. Ezért tartotta íróként és kritikusként egyaránt legfontosabbnak az alkotás kompozícióját. Ennek boncolgatásakor azonban Kárpáti mindinkább eltávolodik Ambrus értékeitől: "a tudós törvényeket állapít meg...a művésznél a törvény helyébe a kompozíció kerül", mert "az életben vannak olyan rejtélyes kapcsolatok, amelyeket a tudomány nem tud törvénybe foglalni és megmagyarázni, a művészet viszont meg tud sejteni és intuitíve fel tud mutatni. Amivel ezt eléri: jórészt kompozíció". /5/

Kárpátinál az intuíció kiemelkedő szerepet játszik az alkotás folyamatában, a befogadás élményében illetve a kritikai analízisben. Az intuíció ilyen felfogása magyarázza a kritikai és művészi tevékenység közelítését, azonosítását. Kárpáti "a kritika: művészet" Wilde-i elvét eképpen formálja át: a kritika "destruktív művészet". /A kételkedő kritikus című ars poetikus írásában Oscar Wildenak még párbeszédes formáját is követi. /Kifejti, hogy "a kritika lényegében destruktív. Szétbont. Analizál...A kritika művészet, tehát haszontalan". Nem azonosítja magát Wilde arisztokratikus paradoxonával, de nem



is utasítja el teljesen. "A paradoxon a modern ember igazsága - véli Kárpáti- és csődje a pragmatikus kritikának". Rátapint az impresszionista kritika lényegére is: "A régi kritika, az egy szemponthoz, az egy elvhez igazodó volt...Mi azonban már látjuk magunkat a tükörben,...tehát szkeptikusabbak vagyunk, mint Brunetiére, aki még hitt az objektív kritika lehetőségében...". Végül ő sem határolja el magát az impresszionista kritikától, cikkét egy aforizmával zárja: "a kritika a kételkedés művészete".

Kárpáti nemcsak abban kételkedik - amiben minden kritikus - , hogy szava eljut-e a közönséghez, tud-e változtatni ízlésükön, hasznára van-e a színháznak. A kritikus az igazság megismerhetőségében bizonytalan: "a kritikusnak elsősorban erre /mármint az igazságra/ kell törekednie. Az elfogulatlan, objektív igazság megállapítására. Mi az igazság ? Poncius Pilátus óta nem jutottunk tovább - a kérdésnél." /6/ Szinte nosztalgiával említi példaképeinek, Péterfynek, Ambrusnak ideális helyzetét, amikor a kritikát még a tudományok közé sorolták, s így ők adott ismérvek szerint ítélték.

Schöpflin Aladár A kételkedő kritikusról írott recenziójában - válaszolva Kárpáti kételyeire - inkább továbbfűzi annak gondolatmenetét. Szerinte a Renant követő francia kritikusok támadták meg először az előbbi szempontot. A szilárd elvekhez igazodó kritika lassan elvesztette keretét, viszonyítási alapjait. A kritikát Schöpflin is a művészetek körébe sorolja, hiszen a kritikus tollát éppoly belső kényszer vezérli, mint az íróét, s ugyanúgy élményeit kívánja közölni az olvasóval, mint a művész. A különbség csupán annyi, hogy az író élménye a valóság, a kritikusé pedig a műalkotás. /7/

Schöpflin és Kárpáti véleménye megegyezik abban is, hogy nincsenek objektív érvényű tételek, előre megadott mértékek. E-

zért elismerik a szubjektív jogosságát, s éppen ezt vélik perdöntő érvek a kritikus és az alkotó művész azonosításában. Schöpflin zárómondata - pontosabb helyzetmeghatározással - rímél Kárpátiéra: a kritikus abban hisz, amiben kételkedik, vagyis egyedül a szubjektív igazságban hisz.

Az 1910-ben indított Kritika című folyóirat beköszöntőjében a szerkesztők, Kárpáti és Halasi ismét a célokat, feladatokat és a lehetőségeket próbálják körvonalazni. Itt a Kierkegaard-i "üdvösségtan" és a Taine-i miliő elmélet sajátos keveredésére ismerhetünk: "A tiszta emberi élet: a művészet. A művészet: igazabb élet...". A továbbiakban kifejtik a kritikának mint művészetnek a törvényszerű jelenségeit: meg kell vizsgálni, "hogyan és miért született egy műrecek, milyen viszonyban van a korral, előző korokkal, más műrecekkel, életirányokkal, a felfogásainkkal? Mik a törvényei annak a világnak, amelyből egyes műalkotások születtek? Hogyan lehetne kifejezni gondolatban, amit a művész éreztetni akart?" /8/ Ezek után legfontosabb tényezőként a művész egyéniségét kiáltják ki. S végül azt állapítják meg, hogy minden műalkotásnak másban keresendő a művészi szépsége, örök törvények nincsenek, ezért esztétikára sincs szükség. A kritika feladata, hogy megtanítsa a művészet megértésére. /Egyébként jellemző, hogy a folyóirat folytatásokban közli Wilde: A kritikus mint művész című esszéjének fordítását./

Kárpáti kritikusi elvei és módszerei - az első lépésektől a 30-as évek végéig - kevéssé változtak meg. A Hét-nél - a számára kötelező mércének tekintett elődöktől - Kosztolányitól és Nádaipáltól vette át a kritikai rovatot. Mindketten könnyed hangnemben "tudósítottak" a színházi élet eseményeiről. Ezek az írások nem annyira kritikának, mint inkább egy-egy aziporkázó írói ötlet vagy revelatív erejű élmény fantáziadús kibontásának nevezhetők, melyek sokszor alig kapcsolódtak az ere-

deti előadáshoz. Az esszéisztikus jellegű írások szerkezetének jellemzője volt, hogy intonációjukban egy meghökkentő, egyéni paradigmával igyekeztek felkelteni az olvasó érdeklődését, majd a stílusfordulatokban bővelkedő futamok elegáns csattanóra kihegyezve zárultak. /Hozzá kell tenni, hogy mindkét kritikus rendkívül művelt és jó ízlésű volt, művészi impressziójukban többnyire a színházi előadás vagy a színmű lényegére is rávillantottak./

Kárpátira e meghatározó elődök mellett - mint korábban említettem - Péterfy és Ambrus Zoltán volt fölöttébb nagy hatással. Ambrus Zoltánban azt tisztelte, hogy a latin intellektus józan logikájával tűzi tollára a témát, és szigorú rendben halad előre gondolatai kifejtésében.

Kárpáti stílusában szervesen összeolvadt a kétféle hatáskomponens: általában érdeklődést keltő, de nem szenzációhajhász, vagy mindenáron eredetieskedő gondolatból indít. - amely a dráma vagy az előadás keltette impresszióját tartalmazza - , ám témájához sokkal szorosabban kötődik, mint Kosztolányi. Klasszikus darabok vagy témák esetén - Ambrus Zoltán kritikáihoz hasonlóan - feltárja a mű vagy az előadás irodalom-, illetve színháztörténeti előzményeit az ismertebb - bár a széles nagyközönség számára azért filológiai adatoknak számító - elméleti vagy történeti összefüggéseket.

Stílusának kiteljesedése után inkább szemlélete alakul át. A 30-as évektől kezdve mind jobban erőt vesz rajta az értelmetlenség, a feladatnélküliség érzése. A kapitalizálódó színházi életben egyre reménytelenebbnek, csaknem megalázónak véli munkáját. A Kritikusnak lenni című írásában vallja: "Kritikusnak lenni annyi, mint egyedül lenni. Magányosabb az alkotónál, mert az az alkotás révén találkozik a közönséggel...Innen a kritikusban is valami ki nem fürkészhető, meg nem közelíthető". /9/

Utolsó gyűjteményes kötetének bevezetőjében - szembenézve önmagával, egész életművével - mintha mentegetőzne: "Mindig azt igyekeztem őszintén megírni, amit éreztem és gondoltam, amit igazán hittem". /10/

Felmentését Illés Endre mondja ki: Kárpáti Aurél "abban a korban kételkedett, melyen át kellett gázolnia. Azokban a hősökben, heroinákban, erényekben - hazugnak érezte valamennyit. Hazugnak, amit akkor kivilágítottak." /11/

## II.

### A magyar színházkultúra és játékstílus alakulása a századfordulótól a második világháborúig; a színház kapitalizálódása

Milyen színházi élettel ismerkedhetett meg Kárpáti Aurél, amikor 1902-ben felkerült Pestre? A Nemzeti Színház után 1875-ben megnyílt a Népszínház, amely jobbára népszínműveket játszott; majd az Operaház. 1896-ban tárta ki kapuit az elegáns Vígszínház, egy évvel később a Magyar Színház - leginkább operettműsorral - , ugyanakkor nyílt a Kisfaludy Színház szórakoztató darabokkal, 1903-ban pedig a Király Színház szintén a könnyű műfajoknak adott otthont. A városligetben szórakoztató "üzemek" létesültek: az Olimpia, az Ósbudavár, Feld Zsigmond nyári színháza stb. A Nemzeti, az Operaház és a Vígszínház kivételével tehát valamennyi színház a könnyedebb és sekélyesebb szórakoztató műfajok kínálatával szolgálta a közönség igényeit - és saját üzleti vállalkozásának érdekeit.

A századforduló tájékán azonban már a Nemzeti és a Vígszínház előadásai sem nyújtottak minden esetben maradéktalan művészi élményt. Az utóbbi ugyan a francia bohózatokhoz illő frissebb, mozgékonyabb játékstílusával "megváltoztatta a magyar színházban addig uralkodó kommunikációs képet azáltal, hogy a színész egész magatartásával sugározta a szituációban rejlő információkat". /1/ A színház technikai felszerelése is korszerűsödött, lehetővé téve a gyors színváltásokat s a játéktér megfelelőbb alakítását. De a Vígszínház megnyitása után már néhány évvel kezd megmerevedni ez a játékstílus és műsorrend, a gyors egymást követő bemutatók miatt kevésbé bontakozhat ki az en-

semble-játék, s a színház irányításában is mindinkább az üzleti érdekek játszanak szerepet.

A Nemzeti Színház ugyyszólván Paulay halálától, 1894-től egészen 1908-ig igazgatóválsággal küzd. E tizennégy év alatt négy igazgató váltja egymást. Műsorpolitikájukban - a változottság mellett - ugyan igyekeznek továbbvinni a Paulay hagyatékot: a hazai és külföldi klasszikusok színrevitelét, de a színház együttese már nem a régi egységes "nagy gárdá"-ból áll, felsorakoznak melléjük a kitűnő új fiatal színészek. A régi és az új képviselőinek meg kell egymással vívni harcukat.

A magyar színházi életre, a játéktípus alakulására jelentős hatással voltak a nagy hírű külföldi társulatok és művészek fellépései. Vendégszerepelt a naturalista irányzat olasz képviselője, Ermete Zacconi; Otto Brahm világhírű színháza a Deutscher Theater; kiemelkedő esemény volt Alexander Moissi, Eleonore Duse és Sarah Bernhardt fellépése. A vendégszereplések s a körülötte fellángoló viták mozgásba hozták színházi életünket; s ezt az erjedést tovább fokozta az 1904. óta rendszeresen Budapestre látogató Max Reinhardt Gorkij, Wedekind, Wilde előadásai-val /Staud: Reinhardt/. /2/

A magyar játékszín ugyan a századforduló után is elmaradt az európai színházkultúrától, de a század első évtizedében úgy tűnik, hogy színházi világunk néhány jelentősebb egyéniségének törekvései nyomán kibontakozik egy modernebb játékkultúra és műsorrend. Az 1904-ben megalakult Thália Társaság a naturalista és impresszionista stílus színházi újításait akarta megismertetni nemcsak az elit közönséggel, hanem Budapest ekkor már elég nagy tömegű iparos-és munkásrétegeivel is. Másik - kevésbé jelentős - színházi kísérletként Kamarajátékok címmel szerveződött egy lelkes kis társulat, amely különböző helyeken, pl. a Zeneakadémián, az Urániában vagy a Várszínházban játszott

Néhány rövidebb-hosszabb életű kísérleti színház /Új Színpad, Népszínpad, Intim Színpad/ működése is motiváló erőként hatott színházi életünk megújulásában. Mindennek ellenére a "magyar színház művészi arculata meglehetősen szétfolyó, határozatlan", mivel az európai fáziskésést behozandó újítási szándékok nem tudtak érvényesülni: "miközben megütköztek a konzervatív erőkkal, aközben szembetalálták magukat a színházi életben eluralkodó üzleti szemponttal s a kultúrpolitikai irányítás többnyire gátló tendenciáival". /3/

A szárnyaszegett kísérletek azonban nem múltak el nyomtalanul: a két világháború közötti időszak egyre szürkébbé váló színházi évadjainak tömegéből néhány kiemelkedő művészi előadás és előadássorozat eredőjét az első évtized nekilendülésében találhatjuk meg.

Kárpáti Aurél részese volt a század elején lejátszódó játéktípus-változásnak, melynek során a patetikus, deklamáló modort felváltotta a pszichológizáló, realista stílus. Jászai Marit búcsúztatva, a kritikus az elismerés összes koszorúját elhelyezi a legnagyobb magyar tragika sírján, de leírja azt is, hogyan diadalmaskodtak fölötte a modern színjátszás fiatal képviselői. "Hosszú, elkeseredett harc után a fejlődés örök törvénye szerint a fiataloké lett a győzelem. Tíz év után a modernnek szürke fejedelme, Pethes Imre és társai jutottak döntő szóhoz a Nemzeti Színház színpadán. A szavaló gárda tagjai pedig kezdtek kiszorulni a közönség kegyeiből." /4/ A kritikus jól látja, hogy a "rég gárda" tagjai nemcsak tekintélyüket óvják, s a hagyományokat védelmezik, hanem joggal félnek attól, hogy a modern játék csupán a megavasodott francia modor átvételét jelenti.

Pethes Imréről írott arcképvázlata kiegészíti a stílusváltásról alkotott képet. /5/ Megállapítja, hogy Pethes teljes

mértékben azonosulni tudott szerepével, mert számára az "mindig életteli teli valóságot jelentett". Esténként "nem jelmezöltött, hanem lelket cserélt", mikor belépett a színpadra. A legnagyobb szenvedélyek megjelenítésében is volt ugyanakkor valami egyszerű emberi. Sokszínű belső énjéből merítve tudott azonosulni a szenvedő, a kiábrándult, a humoros és még százféle színpadi szerepével.

Ma közhelyesnek, sablonosnak tűnik ez az elemzés, holott akkor az új játékkultúra lényegére világított rá. Kárpáti több helyütt idézi Jászai Mari és Pethes Imre híres mondását, amely egymás mellé helyezve a legérzékletesebben kifejezi két nagy színész jellemábrázoló felfogásának különbségét. Jászai Mari azt mondta: "Semmire sem volnék képes, ha igazán érezném azt, amit mondok." Pethes Imre pedig: "Átéltés nélkül a színjátszás kutyakomédia." /6/

A játéktípus alakulását Magyarországon majdnem kizárólag a Nemzeti Színház előadásainak és a nagy alakításoknak rekonstrukciójával lehet nyomon követni. A Vígszínház igen markáns és ugyanakkor rendkívül kifinomodott stílusa jószíval változatlan maradt kialakulásától kezdve, beleértve természetesen azt, hogy a kiváló színészek mindig hozzáadták a maguk egyéni karakterét ehhez a vígszínházi stílushoz.

A szórakoztató színházakban a sekélyes repertoár és a ma már hihetetlen mennyiségű bemutató nem igen engedte meg a szerepek elmélyült megformálását; színészgyéniségek, netán eredeti színházi stílus kialakítását. Azok a tehetségesek pedig, akik ilyen törekvést képviseltek, hamarosan megtalálták az utat a Nemzetihez vagy a Víghoz. A már korábban felsorolt, művészi igényeket is kielégítő prózai színház ismert, vezető művészei mind megfordultak vagy a Nemzetiben vagy a Víghoz, és sajátosan külön utat nem képviseltek a játékkultúra egészében.



A Nemzeti Színház és a Vígszínház fel is szívta a budapesti színésztársadalom valamennyi tehetséges tagját.

A két világháború között ugyanis csupán a Nemzeti és az Operaház működött állami szubvencióval, biztosítva ezzel tagjai számára a változó szintű, de rendszeres fizetést. A többi színház magántulajdonban vagy részvénytársaság kezelésében funkcionált, a Vígszínházat egy amerikai színházi vállalkozó tartotta fenn. Ezeknek az intézményeknek a léte, fizetéképessége jobban függött a bevétel nagyságától; a gazdasági válság időszakában pedig nem egyszer a csőd szélére kerültek vagy kénytelenek voltak bezárni kapujukat.

De nemcsak az anyagi biztonság vonzotta a színészeket a két nagy prózai színházhoz. A Nemzetinek és a Vígnek olyan hagyományos rangja és tekintélye volt a többi színház között, ami kisugárzott tagjaira is. E két színház tagjának lenni egyet jelentett a társadalmi ranglétrán való emelkedéssel. A Vígszínház csillagai pedig joggal reménykedhettek - az amerikai érdekeltség révén - abban, hogy kijutnak a filmvilág metropolisába, Hollywoodba, s világhírű karriert futnak be, mint pályatársaik közül néhányan.

A Nemzeti és a Víg játéktípusa - bár közeledett egymáshoz - , mégis pontosan elkülöníthető maradt. Ennek egyik okát a műsorpolitika és a repertoár eltérő voltában jelölhetjük meg. A közeledés, az éles határvonalak elmosódása természetesen olyankor következett be, amikor a Nemzeti Színház is divatos bulvárdarabokat adott elő, vagy azokban az egyébként rövid periódusokban, amikor "elszívták" egymástól vezető művészeiket. Egyes színészek átszerződése, elszerződése megszokott és természetes jelensége volt akkor is a színházi életnek, bár a nagy egyéniségek többnyire felismervén alkati, színészi adottságaikat, képességük jellegzetességét, abban a színházban maradtak meg, amelynek stílusába jobban be tudtak illeszkedni.

A század első évtizedében lezajlott stílusváltás nemcsak egy generációváltás következménye, hanem a színészek "átcsoportosulásának" eredménye is. Kárpáti Aurél e tekintetben szintén pontosan követi a jelenségeket. Az 1908-ban megszűntetett Thália Társaság legtehetségesebb tagjai a Nemzeti Színházhoz szerződtek, s így Pethes Imrével, Ódry Árpáddal és Kürty Józseffel a természetes játék vonult be a Nemzeti épületébe. Hevesi Sándor, aki szintén a Thália alapítói között volt - és Kárpáti szerint meghatározó szerepet játszott a modern magyar színművészet kibontakozásában -, rövidesen a Nemzeti főrendezője, majd kitérők után igazgatója lett.

A Vígszínház stílusának kialakításában Kárpáti Hegedűs Gyulának tulajdonított különös érdemet. "Az a pátosztól ment, természetes beszéd- és játéktípus, amely - mint Megyeri Károly, Tóth József, Szerdahelyi Kálmán realista művészetének öröksége - akkortájt /1894-ben !/ már-már elveszett...Ezt a nemzeti színészetünk régi nemes hagyományait felújító realizmust Hegedűs Gyula hozta magával s avatta a híres vígszínházi együttes művészi stílusává." /7/ S éppen Hegedűs Gyula pályafutásában nyilvánult meg a Nemzeti és a Vígszínház eltérő arculata: "1915-ben azért szerződött a Nemzeti Színházhoz, hogy eljáshassa a Lear királyt és a Bánk bánt. Az ő analitikus művészetétől azonban távol állottak ezek a nagyvonalú, pátosszal telített tragikai feladatok, így be kellett érni a Zalameai bíró Pedrójával és Tiborc szerepével. Vissza is ment utánuk mindjárt a Vígszínházba...s azontúl csak egyes szerepekre szerződött különböző színházakhoz." /8/

Tehát a XX. századi magyar színházi játékkultúra megismerésében bizonyos mértékig rábízhatjuk magunkat Kárpáti Aurél kritikáira, mert a Nemzeti valamennyi, a Vígszínház és - a néhány említést érdemlő prózai színház - jelentősebb előadásáról beszámol, érintve többnyire az előadás konkrét jelleg-



zetességeit.

A legteljesebben Hevesi Sándor pályafutását követi nyomon - attól kezdve, hogy 1900-ban, letéve kritikusi tollát, rendezőként lépett be a színházi világba. Kárpáti mindvégig lelkes támogatója - olykor természetesen vitába szálló - híve maradt Hevesinek. Hevesi Sándor tíz éves igazgatóságának első felében nagyjából meg tudta valósítani azokat az elképzeléseket, amelyeket rendezői pályája kezdetén alakított ki. László Anna monográfiájában így jellemzi: "A leleplező szándékú és egyben magas színvonalú drámák meggyőződéses propagátorává szegődik...a drámairodalomban és a színjátszásban oly elhanyagolt és mellékesnek tartott nemzeti jelleg kialakításáért küzd...A színészi játékban erősen kívánja, sürgeti az újat, a realizmus felé haladót." /9/

A felszabadulás után megjelent színháztörténeti munkák jórésze kizárólag Hevesi Sándor Nemzeti Színház-beli tevékenységéhez kötik a magyar színházkultúra fejlődését, háttérbe szorítva utódjának, Németh Antalnak a munkáját. Anélkül, hogy kisebbíteném Hevesi jelentőségét, helyre kellene állítani a mérleg egyensúlyát, melynek felbillenésében Kárpáti kritikai tevékenységének jócskán része van. A Hevesi névéhez fűződő néhány nagy Nemzeti-évad /körülbelül 1922-26-ig/ művészi színvonalának felívelésében szerepet játszott a háború utáni időszak viszonylagos gazdasági prosperitása, relatíve kiegyensúlyozott politikai légköre, s az átstrukturálódott színházi közönség érdeklődésének megnövekedése az előadások iránt. /Nem célom és feladatomban a társadalmi és gazdasági viszonyok mélyebb analízise, sem a közönség összetételének szociológikus elemzése, illetve a közízlés alakulásának vizsgálata. De pusztán Kárpáti kortársainak - Kosztolányinak, Ignotusnak, Gyergyai Albertnek, Harsányi Kálmánnak, Ambrus Zoltánnak - kri-

tikái egybehangzóan számolnak be az első világháború után a színházakat megtöltő új közönségről, s annak színházi igényeiről/. Kárpáti szemlélete, ízlése és igénye a legteljesebben összeolvadt Hevesi Sándor törekvéseivel. A Hevesi rendezte nagy klasszikus ciklusok alkalmat nyújtottak a kritikusnak arra, hogy drámaírói eszményeiről, kedvenc drámaírói elmékedhessen, kifejthesse klasszikus elvekhez tapadó dramaturgiai nézeteit.

Hevesi Sándor 1923-ban rendezői debütálásának a Madách jubileum alkalmából bemutatott Tragédiát szánta. A dráma színrevitelében valóban szakított az addigi hagyományokkal, s korszerű drámakoncepcióját modern színpadi megjelenítésben prezentálta. Kárpáti kritikájában kiemeli, hogy Hevesi végre leszámolt a meiningenizmussal, amely csupán a történeti hűség-re szorítkozik, s ezáltal a magyar történelmi múlt képeskönyveként fogta fel Madách drámáját. Hevesi a mű lényegét ragadja meg: az emberét folyó harcot, s ezt a szcenika leegyszerűsítésével, a díszletek, jelmezek stilizálásával a figurák szimbolikus értelmezésével éri el. A nyílt színváltások, a képek gyors pergetése, a fényhatások alkalmazása, és különösen kiemelkedő újítása: az egyes képek egységes és expreszív hatású színvilága /pl. a fáraó-jelenet kék-sárga, a római fehér és bíbor stb./, vagyis a határozott színdramaturgia a drámai költemény szimbolikus értelmét emelte ki. Kárpáti a Tragédia előadásában elfogadhatónak tartja a képek moziszerűen gyors pergetését, sőt elismeri, hogy "megbecsülhetetlenül értékes a mozinak ez a hatása a színpadra." /10/

Hevesi rendezésében a kritikus a modern színpadi művészet legjobb eszközeinek felvonultatását köszönti. A stílustörténet szempontjából érdemes megjegyezni, hogy az ugyanebben az évben felújított Macbeth-előadást, melyet korábban Ivánfi Jenő

állított színpadra, Kárpáti a meiningenizmus csődjének nevezte, mert a főszereplők végigszavalták az előadást! Tehát az 1908-ban bekövetkezett stílusfordulat még Hevesi fellépésekor sem érett össze egységes, korszerű játékelvvé. Inkább arról van szó, hogy a régi és az új egymás mellett élt egészen addig, míg Hevesi Sándor határozott céllal, kellő eréllyel és tehetséggel visszaszorította a - különösképpen a klasszikus darabok előadásaiban megüledett - régies stílust, és érvényre juttatta az újat.

Hevesi Sándor már kezdő évadjában meghirdetett egy Shakespeare ciklust, 12 darab bemutatásával. Ennek a hatalmas sorozatnak néhány darabját Hevesi teljesen új felfogásban állította színpadra, a többi változatlan felújítással vagy kevés módosítással került a nézők elé. Így a ciklus vegyes képet mutatott, de Kárpáti megjegyzésében: "Tanulságos egybevetések megtételére nyújt alkalmat a régi és az új Shakespeare között. Nem kétséges..., hogy az utóbbi felfogás javára." /11/

A Shakespeare előadások - Kárpáti kritikái alapján történő rekonstrukciója lehetővé teszi a színházi életben lezajló változások követését. Petőfi, Arany, Vörösmarty fordításai révén "nálunk a Shakespeare-kultusz kialakításában a főérem az irodalomé volt...túlzásba is ment az irodalmi szempontok egyeduralkodója". Shakespeare-t nem olvasni, hanem játszani kell. "Mégis jó ideig Shakespearet...nálunk a meiningenizmus keretei közé, csonkítottan /játszották/, feldúlva eredeti jelenetezését, összevonva külön tagolt részeket és szétszakítva egybekapcsolódó képeket." /12/

A jelenettechnikára épülő Shakespeare drámaszerkezet valóban szinte legyőzhetetlen feladat elé állította a meiningeni stílus követőit. E színpadi dramaturgia a pedánságig eltúlzott történeti hűségével kénytelen volt átszabni a Shakespeare darabokat felvonásokra, egymás mellé helyezni az egy színhelyen

játszódo jeleneteket, vagy éppen elhagyni a felvonás adott színteréből túlságosan "kilógó" jeleneteket.

Modern színpadtechnikai eszközök alkalmazása /forgószínpad, fényeffektusok stb./ és stilizálásra hajlandó rendezői szemlélet tudta csak színpadra vinni a klasszikus görög, illetve a klasszicizáló francia drámatechnikától eltérő többszálú cselekményt, az időben, térben egymástól eltérő eseményeket megjelenítő Shakespeare-i drámatípust.

A meningenizmus hatása tehát igen hosszú ideig uralkodott a magyar játéktílusban, párosulva a francia klasszicista dráma és - annak megfelelő - deklamáló előadásmód hasonló erőteljes modorával.

A konzervatív és a korszerű elemek keveredéséről tudósít Kárpáti még egy 1925-ös Hamlet előadásban is, amelyet a Renaissance Színházban látott. /Mellesleg: jellemző színházi világunkra, hogy Kárpáti cikkében először a legnagyobb elismerés hangján szól magáról a vállalkozásról, "...hogyan egy magánszínház, lemondva a divatos, olcsó sikerek hajszolásáról, a színpadi és drámai művészet mai elsekélyedése idején Shakespeare örök értékei felé fordul, még akkor is tiszteletreméltó, ha kitűzött céljainak alatta marad." /13/ A címszereplő és rendező, Somlay Artur újszerűsége törekedett - magyarázza Kárpáti. Hamletje apró megfigyelésekre épülő reális figura, a maszk és paróka mellőzésével már a naturalizmus felé hajlik. Viszont karjait széttárva, dekoratíven mozog és stilizáltan mondja a verset." /14/ Kárpáti érzékletesen ragadja meg a realista belső jellemformálás és a hagyományos gesztusok keveredését.

Hevesi Shakespeare előadásainak stilizált díszlete és játéktéren tulajdonképpen a korabeli Shakespeare-színpad újrafogalmazásának ötletéből sarjadt. Kárpáti cikke pontosan visszaadja, hogy Hevesi milyen színpadtérben mutatta be a Hamletet és a

Sok hűhó semmiért-et. A színtért függőlegesen három szintre tagolta, de az egyes szinteket is függönnyel vagy megvilágítással további kisebb játékterekre osztotta. "Az új Shakespeare titka és megoldása alkalmasint itt van - korabeli, régi színpadon" - írja Kárpáti. /15/ Hevesi elhagyta a naturalista díszletezés~~s~~ is, helyette egy-egy jellegzetes bútordarabbal vagy egyéb kellékkal teremtette meg a jelenet hangulatát. A gyors színváltást az egyes helyszínek pillanatnyi kiemelésével oldja meg. Emellett - akkor még szokatlan módon - időnként egyszerre két helyen szimultán peregnek az események, egymást kiegészítve és magyarázva. A színdramaturgia szintén fontos szerepet játszik: a Hamlet tragédiában sötétszínű drapériák és súlyos gerendák uralták a képet, a vígjátékban világos, lebbenő függönyök és könnyed erkélyrendszer szolgál a komédia keretéül. Hevesi tehát valóban megoldotta a Shakespeare művek előadásának problémáját: "...visszaállította a tragédia eredeti beosztását. Nem szakította el szünetekkel az egymáshoz tartozó jeleneteket, nem élt önkényes inverzióval, meghagyott mindent a maga helyén s szinte teljes csonkítatlanságában, nyílt változásokkal pergette le előttünk..." a történetet. Szcenikai újításának másik fontos következménye, hogy ez a stilizált díszlet nem vonta el a néző figyelmét, inkább kiemelte a Shakespeare drámák lényegét: a cselekvésben megnyilatkozó egyén bonyolult érzelmi és gondolati világát. /16/

Hasonló rendezői koncepcióval állította 1924-ben színre Horváth Jenő Tolsztoj: Élő holttest című drámáját: "...A gyorsan változó képek sorát függönyszerű és plasztikus díszletek válogatásával foglalta egybe, mint azt újabban Hevesi igazgató a Shakespeare darabokkal tette. A háttérfüggöny s néhány bútordarab jelzi az enteriőrt." A megoldást Kárpáti helyénvalónak tartja annyiban, hogy "a tizennégy képből álló dráma felépítésében

teljesen Shakespeare-i". De a stilizáltság itt mégis ellentmondásba kerül "...a dráma realizmusával, vázlatos szakadozottságában is teljességre törekvő valóságosságával". /17/

Anélkül, hogy eldönteni kívánnám itt Kárpáti észrevételének jogosságát vagy igazságtalanságát, bizonyára el kell fogadni a kritikus - egyébként kifejezetlen - jelzését arra vonatkozóan, hogy a Tolsztoj dráma világának színpadi értelmezése finomabb distanciát kívánt volna annál, mint hogy a rendező csupán Hevesi újításait adaptálja az orosz drámára. Ugyanakkor meg kell jegyezni azt is, hogy Kárpáti igen nagy fenntartással fogadta az epikus drámákat, s rendkívüli módon idegenkedett a regényadaptációktól. Pedig az európai színházkultúrában Piscator és Meyerhold rendezései nyomán létjogosultságot nyert a nagy regények színpadra ültetése. Ezért korántsem tekinthető véletlennek, hogy Piscator híres kísérleteiről, formabontó újításairól, valamint Brecht epikus drámáiról és előadásairól Kárpáti sehol sem tesz említést, noha tekintete túlterjedt Magyarország határain.

Hevesi Sándor 1930-as Bánk bán rendezése is abba a témakörbe tartozik, hogyan sikerült a Nemzeti Színház állandóan repertoáron tartott klasszikus darabjainak megtisztítása a szinte ráfagyott "meiningeni történeleműségtől és romantikus előadásmódtól." Kárpáti megemlíti, hogy a bemutatót nagy kultúrbotrány előzte meg, mert Hevesi bejelentette, hogy komoly változtatásokat szándékozik végrehajtani a művön. Kárpáti mélységesen tiszteli nemzeti drámánkat, külön dramaturgia fejtegetésekben foglalkozik Bánk tragikumának nemzeti tradíciókban gyökerező voltával, regényt írt Katona Józsefről, de Hevesi mellé állva, találó megjegyzéssel legyinti félre az okvetetlenkedőket: "A rosszul értelmezett tradíció nevében egyszerre hivatalos, ám annál hívatlanabb védelmezői támadtak a meg nem cson-



kítható remekműnek." /18/ Felidézi Vörösmarty és Arany komoly kritikai észrevételeit. Teljesen egyetért Hevesivel a dráma valóban létező dramaturgiai fogyatékoságai, illetve pontatlanságai tekintetében. "A drámai vonalvezetés határozottsága, a történések logikai rendje, a csökevény menetének gyorsítása - Kárpáti szerint is - dramaturgiai beavatkozást kíván."

Kárpáti - korrekt fegyvertársként - dicséri Hevesi ésszerű és logikus újításait, de vitába száll néhány hibás értelmezésével. A kritikai segítő szándék nyilvánul meg abban, hogy főleg ez utóbbival foglalkozik. Bánk hallgatósági jelenetének és felvonásvégi monológjának elhagyása következtében a figura drámaiságának elvész magánéleti motivációja, s így Gertrudisz megölése politikai gyilkossággá torzul. Jól érzékeli, hogy Hevesi nyilván a romantikus lovagdrámák elavult kellékét látta a rejteajtó mögötti leskelődésben. Ugyancsak hibának tartja, hogy a főhős összetett jelleméből Hevesi igyekezett kiirtani a hamleti tétovázó hajlamot, s a figura szenvedélyességét és büszkeségét emelte karakterisztikus vonássá.

Hevesi elméleti munkásságából ismeretes, hogy Bánk bánból a nemzet jogaiért küzdő hőst akart alkotni. Kárpáti demokratikus hajlandósága és szociális érzékenysége olyan ponton ragadja meg a Bánk bán korszerűségét, amelyben messze fölülmúlja Hevesi aktualizáló szándékát: "...ami a mai nézőkhöz igazán közel áll a darabban és szinte az aktualitás közvetlenségével sugárzik ki belőle: ez Tiborc szívbemarkoló, zokogva vádoló, keményen fel-fel/horgadó panasza. Egy valóban korszerű rendezésnek ma ide kellene vetnie a hangsúlyt, nem a várdán kuruc-kitöréseire...Tiborc keservében épp az a szociális kérdés jajdul meg, amely ma kétszerte inkább vág húsba, velőbe, mint régente." /19/

Amilyen féltő figyelemmel kíséri Hevesi rendezéseit, a Nemzeti klasszikus ciklusait, olyan óvatos - bár sokszor teljes mértékben jogos - rosszalló megjegyzésekkel követi nyomon a Vígszínház évadait. A Vígszínház kialakította a polgári igényekhez igazodó egyéni stílusát. Repertoárja sokszínűbb, változatosabb és egyenetlenebb volt a Nemzetinél, hiszen nem kellett szigorúan előírt művészetpolitikai, sőt inkább kultúrpolitikai missziót teljesítenie, csupán az üzleti kívánalmaknak kellett eleget tennie. De művészi színvonalának erőteljes csökkenésétől azért megóvta az, hogy kezdettől fogva igyekezett a modern külföldi és a kortárs magyar drámairodalom legjobb darabjait műsorra tűzni.

Kárpáti észrevehetően élesebb kritikával boncolgatja a modern külföldi darabokat. A Vígszínház korszerű igényét jelzi, hogy Pirandello Hat szerep keres egy szerzőt c. darabját már 1925-ben bemutatta. Kárpáti bírálatának legnagyobb részében kifogásait sorolja a számára érthetetlen darabbal szemben; az előadást azonban szenzációsnak tartja. Mindez arra enged következtetni, hogy Pirandellonak, a formabontás egyik első mesterének bonyolultan sokrétegű darabját a Vígszínház együttese - illetve Jób Dániel rendezése - szórakoztató komédiává egyszerűsítette, hozzáidomítva a darabot a Vígszínház elegáns, néha felszínesen csillogó stílusához, s lehetőleg egy nagy alakítást kiemelő sztárrendszeréhez. /20/

1929-ben mutatta be a Vígszínház O'Neill Különös közjátékát. Kárpáti ezt élvezettel elemzi, mert az amerikai író szkeptikus filozófiáját ekkor már magáénak vallja: "semmit sem tehetünk magunkért és másokért...minden csak történik velünk és nem tudjuk - miért?" - írja kritikájában. /21/ Dicséri az epikus téma sikeres drámai megformálását, felfedezi a freudi motívumokat: a tiszta emberi szándékok mögött rejlő hideg számítást és a

brutális önzést. Elismerően szól arról is, hogy a Vígszínház együttese ezt az ambivalens világot kitűnő "kettős játéktílussal" tudta megjeleníteni.

Ugyanakkor fiaskónak látja Ibsen utolsó darabjának, a *Ha mi holtak feltámadunk*-nak az előadását. Ibsen szimbólumainak útvesztőit - véleménye szerint - realista módszerekkel nem lehet bemutatni. "Ide szimbolikus színpad és stilizált játék kell. A Vígszínház előadása egyikkel sem számolt. Ezért csupán a darabtól függetlenül tarthat igényt az értékelésre, mint "önálló produkció". A díszletek "elég artisztikusak - írja a kritikus - bár álnaturalizmusuk meglehetősen zavaros hatást kelt." /22/ Minden valószínűség szerint Kárpáti észrevétele a lényegre utalt: a Vígszínház finom-realista, enteriőr stílusával nehezen egyeztethető össze Ibsen utolsó drámájának modellszerű szimbolikája.

A magyar darabok bemutatását Kárpáti mindig külön rokonszívvel fogadja. Ám ez sohasem tartja vissza attól, hogy gyengeségeikre rá ne mutasson. A 20-as évek második felében Fodor László, a „darabíró-tröszt” egyik tagja, szinte háziszerzője volt a Vígszínháznak. 1927-ben két darabját is bemutatták /*A templom egere*, *A díszelőadás*/. Kárpáti mindkettőben dicséri az illúziót keltő, jól szerkesztett játékot, a témák aktualitását, de érzékelteti, hogy ezek inkább divatsémák, korántsem szólnak lényeges társadalmi jelenségekről. A díszelőadás c. darab, mely az örök Don Juan témát dolgozza fel, különösen jól illik a Vígszínház jellegzetes műsorába - jegyzi meg - , mert a tragikus témát kabaréhatásokra építő szellemes iróniába oltja. /23/

Harsányi Zsolt darabjára, *A zenélő órára* viszont habozás nélkül ráüti a giccs címkét. Veszélyességét abban látja, hogy a Trianon ellenes magyar közhangulatot akarja kiaknázni, csupán publikumsikerre vadászik. Egyébként a revútól a melodramáig



mindenféle színműelem megtalálható benne - tudatos és logikus konstrukció nélkül. A Vígszínház - kitűnő szereposztással - sikerre is vitte. E bemutató kapcsán Kárpáti kiemeli, hogy a Vígszínház az aktualitás, a korszerűség, a mához szólás igényét igen komoly megalkuvások árán teljesíti. /24/

A magyar játékkultúrában a 20-as évektől kezdve bontakozik ki a kamarastílus; a kis színpadon néhány szereplőt felvonultató intim légkörű s inkább a lélek síkján játszódó színműveknek megfelelő előadásmód. Hevesi Sándor Elzevir c. darabját Kárpáti ezért tekinti a korszerű dráma egyik fontos állomásának: "az expozíciónak az első felvonás egészen való szétszórása... már szándékolt, tudatos szerkezeti újítás. Éppen annak a más stílusnak a jelentkezése, amely az Elzevirt a drámai fejlődés szempontjából jelentőssé teszi." /25/

A színházkultúrában és a közönség körében már korábban jelentkező igény kielégítésére - Hevesi harcainak jelentős eredményeként - 1924-ben megnyíltak a Nemzeti Kamaraszínházának kapui. A két épület és a két különböző színpadtér már alkalmas volt arra, hogy az igazgató differenciáltabb műsorpolitikát valósítson meg. Hevesi működésének egyik legsikeresebb éve 1928. volt, amikor Ibsen születésének centenáriuma alkalmából egy teljes ciklust mutatott be. Hevesi évtizedek során érlelte az Ibsen drámák színpadra ültetését. A bemutatóknak óriási közönségsikere volt, a ciklust hétszer kellett megismételni. Kárpáti, akihez igen közel áll ez a "lélektől-lélekig" ható közvetlen emberi szó és gesztus, nagy érdeklődéssel kíséri az előadásokat, de kritikáiban szinte kizárólag a drámák szimbólum-világának analízisében merül el, illetve az életmű egyes darabjainak összefüggését, helyét vizsgálgatja az egészben. A siker ellenére leszögezi, hogy Ibsen darabjai idejétmúltak, "a szimbólumok allegóriává papirosodtak." /26/

A Nemzeti Színház 1926-27-es évadjának összegezésekor igen hasznos tanácsokat ad a Kamaraszínház funkciójára vonatkozóan. Szerinte a kamarának kellene a kísérleti színház szerepét betölteni, amely vállalja a modern törekvések kimunkálását, az induló tehetségek felkarolását, hogy ezáltal "fiatal magyar drámaírók műhelye lehessen. Mondandójának közvetlen indítéka, hogy a két színházban Hevesinek korántsem sikerült azt a művészi "munkamegosztást" kialakítani, amely valóban kívánatos és célszerű lett volna. Ehelyett a Nemzeti színészei - értesülünk Kárpáti cikkéből - agyondolgozzák magukat /néha még a szöveg reprodukálásával is küszködnek/, a közönség elé féligkész előadások kerülnek, s a Nemzeti repertoárját alárendelték a Kamaraszínházénak. Ezért Kárpáti szerint külön kellene választani a két színházat, önálló társulattal és vezetővel működtetni a Kamarát. /27/ /Magyar Bálint könyvéből ismervén a Nemzeti Színház belső gazdasági gondjait, s a külső, elvtelen támadások fellángolását, érthetővé válik, hogy miért maradt Hevesinek mind kevesebb energiája azokra az igen fontos teendőkre, amiket Kárpáti cikkében felsorolt./

A kamaraszínházi kísérletek közül kuriózunak számít Németh Antal Tragédia rendezése 1929-ben. Kárpáti számára eleve képtelennek tűnt a Tragédia kamaraelőadásának ötlete, de kénytelen belátni, hogy a rendezőnek sikerült megoldást találnia, mégpedig úgy, hogy hű maradt Madách szelleméhez. Az erős tömörítéssel, a látványos elemek elhagyásával, a pódiumszerű előadással - Kárpáti úgy érzi - : "Madách szertartást celebráltak." Megjegyzi azonban, hogy a leegyszerűsített, stabil színpadkeret még mindig túlságosan konkrét volt a változó történelmi színek háttereként. Ezért helyesebb lett volna - véleménye szerint - egy "olyan elvont konstrukció, amely valóban időtlen, s így minden korhoz illik." /28/ Óhatatlanul felmerül a

gondolat: Kárpáti elképzelései szerinti modellizálással végül is az oratorikus felolvasószínpadig jutunk el.

A Hamlet kamaraelőadásával szemben elvileg semmiféle fenntartása nincs: "Hiszen, ami a lelki síkon lejátszódó dráma lényegét illeti, Hamlet szinte ideális kamaradarab. Mindenesetre igen alkalmas arra, hogy kamarajáték-stílusban keljen életre a mai színpadon." /29/ Ennek ellenére Pütkösti Andor 1943-as előadása nem nyújtott a kritikus számára maradéktalan élményt, mert a díszletek zsúfoltsága, az állandó függönyleeresztés, az intim előadásmód és a dagályos szavalás keveredése igen zavarólag hatott.

/Elkerülhetetlen itt megjegyezni azt, hogy Lukács György a dráma fejlődése szempontjából elméletileg abszolút zsákutcának tekint az intim színházat. Érveinek egyike a század elején helytálló volt: "a kisebbség színháza gazdasági okokból sohasem számíthat a valóságban arra a kisebbségre, amely őt megkívánta és létrehozta. Az intim színház – hiszen ki kell zárnia magából a tömeget – csak kevés embernek nyújthatja a legfinomabb művészetet. De éppen azért, gazdasági kényszerűségből, ha a kisebbség is a publikuma, ez a leggazdagabbakból összejött kisebbség lehet csak. Olyan közönség, mely semmi szükségszerű összefüggésben sincs az ide szükséges igazi közönséggel..." /30/ A XX. századi színház-történet és drámairodalom alakulása napjainkig azt igazolja, hogy szükség van a kamaraszínházra és -darabokra éppen a - Lukács által meggyőzően kifejtett - intellektualizálódási folyamat miatt. Viszont Kárpáti Aurélnak sem adhatunk igazat akkor, amikor a modern magyar dráma és játékstílus fejlődésének lehetséges útját a kamaradarabban vélte felfedezni./

Hevesi színpadi kísérleteinek érdekes állomása a nagy drámai költemények - mint a Tragédia, a Faust - misztériumjáték-ként való felfogása és színpadra állítása. Kárpáti ezt az ideát

jogosnak tartja, mert - véleménye szerint - a Tragédia rokon a misztériumjátékkal, formai elemeiben - zene, tánc, vídám tömegek szerepeltetése - is sok hasonlóságot mutat. Hevesi átvette a misztériumjátékok hármasságát, s ezzel a misztériumszínpad modern adaptációját teremtette meg. De ebben a valójában szimbolikus keretben - írja Kárpáti - a díszletek túlságosan naturálisak voltak, szinte önálló életre kelve elnyomták az elvont mondanivalót. Hasonlóképpen hatottak a túlságosan korhű jelmezek. A bemutató mentségeként a technikai fogyatékoságot és a kiérleletlen megvalósítást hozza föl.  
/31/

A teljes Faust hasonló színrevitelében elvileg ismét visszaigazolja Hevesi elgondolásának helyességét: a Faust szintén misztériumjáték, mert a történet nem a hősön fordul meg, hanem az író szemszögén: mennyből vagy a földről szemléli-e a lezajló tragédiát. Mind a Faust, mind pedig Az ember tragédiája kevert mű, égi prológ és epilóg fogja közre. A történet a mennyben kezdődik, s a küzdelem az Úr és Lucifer között zajlik az ember lelkeért. "Ami közben történik a változó képek során, mindazt felülről, mintegy isten szemével nézi a költő. Így a véget sem jelentheti a halál - hiszen az ember lelke, a halhatatlan lélek áll a harc középpontjában - , mert a legfőbb jó diadala a legfőbb gonosz fölött, az Istenhez térő ember fölémelése, a megtisztult lélek megdicsőülése". /32/

De hiába teremtette meg forgószínpaddal és vetített képek közbeiktatásával Hevesi a misztériumszínpadot, a helyes elképzelés gyakorlati megvalósítása - mondja Kárpáti - lehetetlen. A Faust szövegének szükségszerű megkurtítása, "a dramatizált autobiográfiai, szubjektív részek" elhagyása éppen a szimbolikus jelenségektől, a költői és filozófiai eszmék gazdagságától fosztotta meg a művet, miáltal az értelmetlen, helyenként komi-

kus, naív történetté csupaszodott. A tömegjelenetekkel és stilizált játékokkal dúsított Walpurgis éj sem hatott.

Kárpáti az európai irodalom legnagyobbjai közé sorolja Goethét, gondolatait és eszményeit magáénak vallja. De kitűnő dramaturgiai érzéssel tapint rá arra, hogy eleve képtelen vállalkozás drámát faragni a teljes Faustból. S még Goethét is hibáztatja, hogy operaszerűséggel, balettel, kísérőzenével akarta pótolni a drámaiságot.

Kárpáti figyelemmel kíséri a Nemzeti és a Víg falain kívüli színházi újdonságokat, jóindulattal fogadja a kísérleteket, de könyörtelen érveléssel mutatja ki azok gyengéit, lehetetlenségeit. 1928-ban Színpadművészeti Stúdió néven mutatkozott be egy lelkes fiatal művészcsoporthoz a Zeneakadémia kamaratermében. Munkaprogramjával - igen figyelemre méltóan - az új rendezési problémák kérdéseit kívánta felvetni önálló rendezési kísérletek formájában.

Öt Shakespeare jelenetet mutattak be,<sup>4</sup> bevezető előadásban hangsúlyozva, hogy nem kész produkcióval lépnek a közönség elé, hanem egyfajta kísérleti műhelymunka-folyamatot tárnak fel. A kísérlet lényege - Kárpáti szerint - abban a rendezői felfogásban rejlett, hogy a színpadi teret - mintegy rászabva az együttesre - szűkítették illetve tágították, a színészeket a dinamikai hatás céljából a rendező "részletekben hozta be a színpadra" /előbb a hangját lehetett hallani kívülről, azután lépett színre vagy fordítva/. Kárpáti szerint a kísérletezők egy kiszakított jelenetből mint egészből indultak ki, s így a rendezői ötletek nem kapcsolódtak igazán sehová, levegőben lógva értelmetlenné, funkciótlaná váltak. A színészek részletekben való megjelenése pedig éppen ellenkező hatást váltott ki, mértéktelenül lelassította a jelenet ritmusát.

Nem véletlen, hogy Kárpáti a kísérlet lényegét nem hajlandó



tudomásul venni: a színpadi mozgást, a színész testkultúráját fejlesztő szándékot. Ő mint irodalomelví színházi kritikus, felháborodottan tiltakozik a kísérletben meghúzódo törekvés ellen: "...a drámától, színjátszástól független, elkülönített, autonom rendezés jogosultságát kívánta jelezni. A rendezés... mint a színpad életét domináló művészet: a legveszedelmesebb nagyzási hóbotok egyike". /33/

Ez a határozott elutasítás ellentétesnek tűnik, pl. Hevesinek, a rendezőnek egyértelmű elismerésével, s egyáltalán a kritikáiban lévő rendezői munka analízisével. De Kárpáti is csak annyiban tartja fontosnak a rendező tevékenységét, amennyiben a dráma költői gondolatát a színpadon meg tudja eleveníteni, s bizonyos hangsúlyokkal, kiemelésekkel fel tudja mutatni annak aktualitását. Pedig a stúdió - jóllehet konkrét megvalósításában sikertelen - törekvéseiben az európai látványrendezők nyomán próbálta mozgásba hozni a nálunk ismét megmerevedett színházkultúráját.

A 20-as évek második felében német és francia hatásra feltámadtak nálunk is a szabadtéri kísérletek.

A színház üzletté válásának folyamatában Kárpáti jogosan figyelmeztet az idegenforgalmi érdekek előtérbe kerülésére. Szemléletének merevsége viszont abban nyilvánul meg, hogy valamennyi szabadtéri előadásra kizárólag a színpadi illúzió és a természetes környezet - szerinte - elkerülhetetlen ellentmondását feszegeti, észre sem véve, hogy ezek az előadások esetleg a színházművészet újabb útjait kínálhatják. Szentivánéji álom a Margitszigeten c. cikkében írja: "Ne áltassuk magunkat: hiába lett divat napjainkban világszerte a szabadtéri játék, az igazi nagy művészet rangját sehol sem érte el. S nem is éri el soha. Mert tartalom és forma, eszköz és cél között itt kibékíthetetlen ellentét feszül. Mindaddig, míg a szabadtéri já-

ték színházi igényekkel lép fel, vagyis drámaiságra épít: ennek a belső ellentétnek művészi megnyilatkozása csak stílus-törés lehet...puszta külsőséggé, üres látványossággá jelentéktelenedik." /34/ Ugyanígy vélekedik A vihar előadásairól, az-  
zal a kiegészítéssel, hogy "a hangosság és a távolság...szükségképpen megfosztja a játékot az elmélyült emberi alakítás lehetőségétől." /35/ Ha hozzátesszük a 15 évvel később írott kritikáját a Csongor és Tündéről, kiderül megrögzött és változatlan véleménye a színház feladatáról, amely csak a dráma, a szó és a lélek-ábrázolás alázatos szolgája lehet: "...amint... a valóságkörnyezetben a költő megszólal: szava hamis csengést kap, verse csinált lesz, erejét veszti, szétmosódik a térben vagy leszakad a lombrezdülésen. Mindezt elnyomja a megafon hangja, a holdvilággal konkuráló reflektorfény..." /36/ Tételét olyan axiómának tartja, melynek törvényszerűségét még kivétel sem erősítheti meg. E véleményében nem ingatja meg a görög színház és a középkori játékok nyitottsága sem - ezt a körülményt itt egyszerűen figyelmen kívül hagyja.

Ha megpróbáljuk Kárpáti cikkei alapján nyomon követni színházi életünk újdonságait, akkor csak - az olyan igazságtalanul elítélt - Németh Antal igazgatása idején találunk még érdemlegeseket. Hevesít ugyanis a 20-as évek végén egyre jobban támadták, a súlyosbodó gazdasági helyzet is mindinkább arra kényszerítette, hogy könnyedébb, szórakoztató darabokkal csalogassa be a nézőket a színházba. 1932-ben Kárpáti cikke már csak egy kis adalék lehetett a Hevesi feje felett összeecsapó vádak tömegében.

Kárpáti nem tördöfésnek, inkább védelemnek szánta cikkeit, a tények feltárása azonban igen súlyos helyzetről tanúskodnak. /Utazás a Nemzeti körül/ Az évadzárás alkalmából közölt "mérlege" szerint a bemutatók legtöbbször bukás volt. A hat magyar

darabból kettő volt nívós, a három külföldi értéktelen, a 15 repríz pedig érdektelen. Az egész műsor jellemzője a jelentéktelenség, a fáradtság és a kedvetlenség. Öt évvel ezelőtt - mondja Kárpáti - a Nemzeti volt az avantgardé színház Budapesten. Az elernyedés fokozatosan következett be az egyre gyengébb műsorösszeállítással, a mind konvencionálisabb, elmaradottabb és zavarosabb játéktílussal. Jelenleg a közepszerűség uralkodik el a színházban, a "mesterségbeli...ügyeskedés és a bérlők lefokozott igényének behódoló tisztelet". /37/ Mindezért a kritikus nem Hevesit hibáztatja, hanem az "igen-igen alkalmatlan politikai és társadalmi konstellációk"-at./A bevételek minden áron való növelésén kívül, a legvígasztalabbnak azt tartja, hogy a Nemzeti előadásai veszítettek aktualitásukból, "naturalista-realizmusa megfakult, beporosodott, megmerevedett, s ez az élettelenség még a commedia dell'arte erőszakolásán is átüt." /38/

Kárpáti cikke az egész magyar játéktílus megtorpanására vet fényt. A kiutat abban jelöli meg, hogy adjanak teljes bizalmat és szabadságot az igazgatónak, a művészi szempontok érvényesítéséhez biztosítsák az anyagiakat, s a művészetpolitikai irányításban pedig korszerű elveket juttassanak érvényre.

Kárpáti helyzetképe pontos, javaslatai megszívlelendők lehetnének, ha a gazdasági és politikai helyzet alakulása miatt éppen ekkor nem válnának irreális kívánsággá.

Németh Antal igazgatói kinevezését Kárpáti erőteljes fenntartással fogadta. Az Athéni Timon bemutatását - kissé gúnyosan - az "új rezsim" fellépésének deklarálja. Viszont kénytelen megállapítani, hogy Németh Antal "Tartózkodik minden forradalmi újítástól, inkább a felfrissített nemzeti színházi hagyományokba igyekszik életet önteni." /39/ A fény dramaturgiai alkalmazását azonban rosszalja, mert az - szerinte - filmes esz-

köz, s igen zavarónak tartja a társalgási és deklamáló stílus keveredését. Kárpáti utóbbi megjegyzése telibetalál, ugyanis ekkor játszódtott le az a "földcsuszamlásnak" nevezett esemény, amikor Németh Antal a Vígszínház kitűnő művészeinek sorát csábította át a Nemzetibe. Az Athéni Timon előadásában a legpregnánssabb<sup>án</sup> nyilvánult meg a Nemzeti és a Víg stílusának összeegyeztethetetlensége. /Mindenesetre arra is fény derül, hogy Németh Antal a kulturális vezetéstől valóban komoly anyagi - és erkölcsi - támogatást kapott, különben nem tudta volna meghódítani a vígszínházi tagságukra büszke és jó fizetésű művészeket./

Németh Antal teoretikusként a legmodernebb európai törekvések - Gordon Craig és Tairov - híve volt. Korábbi cikkeiben, előadásában kifejtette, hogy meg kell szüntetni az író, a drámai szöveg egyeduralmát a színpadon, a színháznak ismét igazi kollektív művészetté kell válnia. Kárpáti eleve elutasítja az ilyenfajta színházi irányzatot. Ezért Németh Antal fellépésekor azonnal fejére olvassa: "Abban a naív hitben éltem, hogy mindazok, akik a Nemzeti Színházhoz kerültek, alázatosan szolgálni fogják ezt a legendás múltú magyar intézményt". /40/ Az új vezetés első évadjának végén a kritikus ismét mérleget készít: Kodolányi János darabja, a Pogány tűz "enyhe szadizmussal fűszerezett, terjengős politizálás", a Csodatükör "műselyem népiesség", a Csillagok felé "finn zagyaság", a Faust és az Othello "mefisztói és jágói gonosz tévedés", az Amerikai Elektra pedig "vitatható költői értékű, szexuálpatólogiai drámamonstrum". /41/

Pedig Németh Antal korábbi teóriáit igen óvatosan érvényesítette az igazgatói székben, s Kárpáti lajstromában felsorolt darabok voltaképpen igényes, ambíciózus műsorrend kialakításáról árulkodtak.

Németh Antal a darabok színre állításakor a különböző szcenikai újításokkal próbálta "becsempészni" modern színházi elképzeléseit. E tekintetben mindenképpen haladó, előremutató elveket képviselt. De Kárpáti ismét lecsap rá: a dráma lényege az emberábrázolás, a többi csak körítés, amit a film tökéletesebben meg tud oldani. /42/

Prekonceptciós véleménye ellenére Kárpáti az egyes bemutatókban elismeri az értékes elgondolásokat. 1936-ban Németh bemutatta a Bánk bánt. Kárpáti forradalmi szellemű merész újításnak látja a darab scenáriumát, bár az egész előadás korántsem mentes az egyenetlenségektől és a szélsőségektől. A színpadkép hű leírása is sejteti, hogy Németh Antal az újrafelfedezés szándékával nyúlt nemzeti drámánkhoz. "A forgószínpad korongjára épített, szabadon álló díszlet - negyedköríves boltjaival, körbe futó, zömök oszlopaival a rájuk helyezett felső szintérrel és koronázó félkörívvel - átmenetet mutat a jelzés és ábrázolás között. Egyes részei stilizáltan naturalisztikusak /mint például az artisztikus képet adó báljelenetben/, másutt városzerű absztrakt formába tagoltak." A különös építmény "a modern orosz és német színpadi architektúrával tart szoros rokonságot". Ez a nagyvonalú és hangsúlyos díszlet - Kárpáti szerint - elvonja a figyelmet a lényegről, fő bűne, hogy "Nem a darab adottságából indul ki, hanem saját adottságaihoz akarja hozzátörni a darabot". /43/

Németh Antal igazgatásának másfél éve után Kárpáti szükségesnek tartja elismételni a Nemzeti Színház - hagyományokon nyugvó - hivatását. Eszerint a Nemzetinek hozzá kell járulnia a magyar drámairodalom, a magyar nyelv és színpadi beszéd valamint a színjátszó művészet fejlesztéséhez. A cikk címe - Van-e még Nemzeti Színház? - sugallja a kritikus válaszát:

nincs, mert "a jessneri ideák kocsonyájába fagyott ifjú színpadi doktort százszor jobban érdekli a makett, mint a dráma". Konklúziója: a Nemzeti "Németh Antal keze alatt egy szakképzett dilettáns kísérleti színháza lett. Nem színművészeti, csak színpadművészeti stúdió, amelynek vezetője a német színpadon rég megoldott, sőt el is felejtett világítási és vetítési problémák újrafogalmazásával vesződik, darabjait tisztán a rendezési lehetőség szempontjából válogatva ki, tekintet nélkül arra, hogy műtük-e a Nemzeti Színház kötelező mértékét s egyáltalán odavalók-e az ország első színpadára..." /44/ A cikk egészéből sokkal súlyosabb vádakat felsorakoztató idézetet is ki lehetne emelni. De a fentiek éppen arra világítanak rá, amiben Németh Antalt nem elmarasztalni kellene - legfeljebb az elkésettséget konstatálni - , s amiben Kárpáti maga válik egy olyan konzervatív álláspont szenvedélyes képviselőjévé, mellyel nem is segítheti elő a magyar drámairodalom és színművészet kibontakozását. Mert éppen Kárpáti nem ismeri föl a 30-as évek magyar drámairodalmában bekövetkezett változást, fejlődést; a színpadi nyelv és beszéd tekintetében jószérivel pusztán a tiszta, érthető intonációt követeli; játékstílus-követelményében maga "ragadt bele a realizmus kocsonyájába" azáltal, hogy csak stilizáltságot és naturalizmust különböztet meg egymástól, s minduntalan a kettő keveredését veti szemére a rendezőnek.

A további kritikák mindegyikéből kiragadhatók azok a részletek, amelyek azt bizonyítják, hogy az általános színházi válság közepette Németh Antal még tudott érdemlegeset produkálni. Pl. 1939-es Macbeth előadásában a tradicionális felfogást fény- és színhatásokkal kerülte el; 1940-es Hamlet előadásában olyan expresszív hatásúvá formálta a helsingőri vár dísz-

letét, amellyel érzékeltetni tudta a bezártságot, a "Dánia-börtön" jelleget. A Romeo és Juliá-ban a színészek mozgása - különösen a vívójelenetek - voltak mutatványértékűek. A Peer Gynt 1941-es bemutatóján az ambíciózus rendező nagy apparátust mozgatott meg a látványosság fokozása érdekében. Kárpáti Aurél előbb felsorolt megjegyzései azonban csak számunkra jelzik az újítás, a színpadszerűség szándékait. A kritikus mindezt értéktelennek tartja, s cikkeit szinte refrénként visszatérően így zárja: "szebb a díszlet, mint a dráma".

Kárpáti a magyar játékkultúra megújítását egyedül Hevesi Sándor működésében látta. A továbbiakban hasztalan sürgette - elítélve Németh Antal rendezői törekvéseit - a színház továbbfejlesztését; voltaképpen Hevesi rendezői, színházvezetői koncepcióját követelte vissza. Az európai színpad megújítói - többek között - éppen az a Meyerhold és Gordon Craig volt, akiket Kárpáti elítél. Hasonló megvetéssel szól az orosz színház - immár klasszikussá vált - nagyjairól Hevesit idézve: "a negyedszázad előtti orosz színpad totális autonómiája a ki semmizett irodalommal szemben". Egyedül Tairov tevékenységét hajlandó valamennyire elismerni, aki rendkívüli mértékben fejlesztette a színészi mozgáskultúrát, ugyanakkor nem hanyagolta el a beszédtechnikát. Viszont Tairov színháza nálunk szerinte igen rossz irányban hatott, mivel hagyományok nélkül hazánkban a mozgáskultúrából dilettáns akrobatika lett, ami ráadásul teljesen érthetetlené teszi a színész beszédét. "A színészek ma privát ügyeiket motyogják a színpadon." /45/

/Az európai színházkultúra alakulásában a század elejétől kezdve - igen leegyszerűsítve és nagyvonalakban - tulajdonképpen két ellentétes tendencia bontakozott ki. E két irányzat nem független a színház és a dráma máig is vitatott viszonyától. A színpadi látvány mint elsőrendűen emocionális hatást



kiváltó tényező erősítése, rendezői látomássá formálása /amely Artaud elképzeléseiben tetőződik/ azzal a törekvéssel kapcsolatos, amely a színházat önálló és öntörvényű művészeti ágnak tekinti, s amelyben a drámai mű csak kiindulópont a rendező saját közlendőjének megfogalmazásához. A másik törekvés továbbra is fenntartja a drámai szöveg primátusát a színházzal szemben, elsősorban az írói gondolatot kívánja sugározni, ezért a színházat interpretáló művészetnek tekinti.

Ez az igen sematikus - és konkrét esetekben igaztalan osztályozás csupán arra alkalmas, hogy a két világháború közötti időszak rendkívül sokirányú színházi útjainak megítéléséhez egyszerű viszonyítási szempontot teremtsünk, a formabontó törekvések alapvető tendenciáit próbáljuk megragadni./

Kárpáti Aurél rövid elméleti eszme-futtatást is szentelt a színházi előadás stílusáról vallott nézeteinek /Valami a stílusról/. Első tétele: a színpadi stílus sohasem egynemű, az író, a darab, a színészi alakítás stílusából, az együttes hagyományos jellegéből, valamint a rendező mindezt egybefoglaló koncepciójából tevődik össze. Ezek után megvizsgálja az egyes összetevők speciális tartalmát. Megállapítja, hogy minden írónak egyéni stílusa van, sőt "saját körükön belül is váltják egyéni stílusukat." Tehát minden darabnak más a stílusa. Ugyanígy minden színész kialakította a maga eredeti játékstílusát, ez feloldódik a szerep illetve az együttes stílusában. Mindezeket a rendező - szintén egyéni - stílusérzéke hangolja és tartja össze, "akinek egyetlen feladata, hogy a mű szellemének lényegét visszaadja, illetve az együttes stílusát hozzáigazítsa a dráma stílusához. Mindenki csak a drámaköltő hűséges tolmácsa, a drámai mű alázatos szolgálója lehet a színpadon." Kárpáti cikkének elején végül is nem mond semmit a színházi stílusról, csupán néhány evidenciát rakosgat



egymás mellé anélkül, hogy bármiféle komolyabb következtetésre jutna. Stílusvizsgálata - úgy tűnik - csak arra jó, hogy megerősítse a drámai mű elsődlegességét a színházzal szemben. Ezek után még egy témát vet fel: "Hogyan maradhat hű /a rendező/ egyszerre a drámához, a költőhöz, a három különböző - helyhez és korhoz?" A válaszadás elől kitér az-  
zal, hogy a színházi előadás stílus-problémái valóban ebből adódnak, s csak konkrét esetekben lehet a kérdéstről vitázni. /45/

Kárpáti tehát alapvető elveiből következően szinte alig ismer el színházi irányzatokat, ezért nem foglalkozik velük, csak rosszálló utalásaiból észrevételezhetjük, hogy tud róluk. Kritikai tevékenységén keresztül áttételesen lehet lemérni a magyar színházkultúra útját, vagy fordítva: a magyar játékestílus alakulása csak addig tükröződik kritikáiban, ameddig a hagyományos realizmusba ágyazódó elvei visszaigazolását látja, avagy hiányolja a színpadon, s az ettől eltérőek csak oly módon bukkannak fel nála, mint kiirtandó vadhajtasok. Pedig az utóbbiak - összességükben - bizonyára hozzájárultak a továbbfejlődéshez.

Viszont igen egyoldalú lenne, ha Kárpáti Aurél kritikai tevékenységét csak megcsontosodott nézetei alapján értékelnénk. Egyrészt a színház üzletté válása mintegy rákényszeríti Kárpáti-t arra, hogy egyre mániákusabban és mind jogosabban a művészet fontosságát hangsúlyozza. Másrészt nálunk valóban elkésetten és sokszor rossz utánpótlásban hatottak az európai színházi irányzatok; az önálló és saját hagyományainkból táplálkozó megújítási kísérleteket a kultúrpolitika mindig gyanús szemmel figyelte, ha kellett, idejében - vagy félúton - elfojtotta. Ezt igazolja Kárpáti 1929-es cikke, melyben a fejlődés legfőbb kerékkötőjének az elzárkózás politikáját jelöli meg, a modern külföldi áramlatok teljes kirekesztését. Sürgeti a

felfrissülést, megújhodást hozó bekapcsolódást az európai áramkörbe, de hogy mibe és melyikbe, erre vonatkozóan nincs semmiféle tanácsa, javallata. /47/

A kör bezárul azzal, hogy a tőkés érdekeltségű színházak nem engedhették meg maguknak a kísérletezés luxusát, a Nemzeti Színháztól pedig a kormány várta el a bevétel állandó növelését. A tágabb horizontú háttérhez az is hozzátartozik, hogy a 30-as években a nagy európai kísérletezők kifulladásnak, sehol se lehet újszerű tendenciákat fölfedezni, majd ezekre is mindjobban ráborul a háborúra való készülődés árnyéka.

A magyar színházkultúra megújító törekvéseinek kibontakozását szükségszerűen s rendkívüli mértékben befolyásolta a két világháború közötti időszakban a színház üzletté válása. S habár Kárpáti kritikái nem a fotográfia hűségével rögzítik az utókor számára a színházi élet eseményeit, a színházművészet kapitalizálásáról abszolút hiteles képet nyújt. Ezért érdemes jellemző melléktémaként - összerakni Kárpátinak a magyar színház "üzleti pályafutásáról" írott cikkeit. Írásaiban ugyanakkor nyomon követhetjük a gazdasági élet hullámzásait: a 20-as évek közepének prosperitását, 29-ben a világválság hatását a annak elmélyülését. S az szem módosít a jellemző rajzon, hogy Kárpáti szinte kizárólag a Nemzeti és Kamarája valamint a Vig-színház, igen ritkán a Belvárosi Színház, a Renaissance Színház, a Művész Színház és a Madách előadásairól ad hírt. A többi intézmény vagy társulat egyértelműen szórakoztató üzemként működött, s egyet kell értenünk Kárpáti okfejtésével: "Tudvalévően üzletről nem szoktak kritikát írni, csak reklámot. Mikor tehát a kritikus bírálattal tiszteli meg a színházat, tulajdonképpen minden más fölött álló kulturális rangját emeli ki és ismeri el." /48/

Az 1947-ben megjelent A színház drámája c. kötetének előszavában így sommázza a negyedszázad során megjelent cikkeinek lényegét: "...jellemzői kifejezői egy hanyatló korszak tragikus felbomlási folyamatának." Összegzése nem utólagos - ideológiai célzatú - "átfestése" egy korszak színházi életének, hanem egy valóságos folyamat pontos regisztrálása.

A színház válságának első szimptomáját 1926-ban fogalmazta meg a Színház és üzlet cikkében. "...a színházak mai vegyeskereskedés jellege...szinte csak időszakonként ad alkalmat és lehetőséget a kritikára. Ugyanaz a színház egyszer Ibsent játszik, máskor operettet, egyszer görög tragédiát, máskor népszínművet, egyszer remekművet, máskor tömegszórakoztató kontármunkát, rendszertelenül, kiszámíthatatlan szeszéllyel... Repertoárja a legfurcsább egyveleg. Igazi kultúra fűzértáncal". Cikkének lényege a korabeli színházi élet egyik jellemző háttérjelenségére is rávilágít: a színházak vezetői feszélyöznek vélnek minden őszinte bírálatot, a színházi dekonjunkturát a kritikusok bűnéül róják föl. Kárpáti cáfolata itt ismét a lényegre tapint: a "független kritika leváltásával" a színház nyíltan üzletnek kiálthatná ki magát, ám a fizetett kommuniké egy idő múltán ugyanis elveszítené hitelét a közönség előtt. Érvelése máig is érvényes: "...a színháznak mindig akkor van baja a kritikával, amikor vagy a darab, vagy az előadás, vagy mindkettő gyengén sikerült. Ilyenkor mindjárt fölharsan a vád: a kritika megint megbuktatott egy darabot. Holott az igazság az, hogy a kritika sohasem iniciál. Legfeljebb tovább lendíti a már meglévő sikert vagy kudarcot." /49/ Hasonlóképpen figyelmeztet a 20-as évek végén kibontakozó nyári szabadtéri játékok kapcsán az idegenforgalmi érdekeltségek veszélyeire. A szegedi Dóm téri játékok művészi tradícióját félti az olyasféle megítéléstől, amely elsőrendűen a bevétel,

az érdeklődés mennyiségi adatait veszi figyelembe. A siker állandósításának, a művészi színvonal biztosításának feltétele nélkül a "kultúrspecialistából menthetetlenül fakuló vásári produkció lesz. Olcsó tömegszórakoztatás...az üzlet elhatalmasodása, ha eleinte segíti is, végül rendszerint destruálja a tiszta művészet megvalósításának szándékát." E véleményében nem valamiféle arisztokratikus elzárkózás vezet, hiszen elismeri azt a nevelő értéket, amelyet az értékes műalkotás a tömegek számára jelent, de joggal aggódik éppen egy tömegméretű színház üzleti célokra való felhasználása miatt.

/50/

A fentiekben még óvatosan fogalmazott gyanúja mininkább bizonyossággá válik. Legjobb színházainkban is egyre gyorsabb tempóban követik egymást a bemutatók, hogy legalább az újdonságokkal becsalogassák a közönséget a színházba. A kapitalizálódó színháznak gyors és biztos sikerre van szüksége, hogy visszanyerje "a beléje fektetett tőke kamatos kamatait." /51/ Ezért nem kockáztathat semmit, nem kísérletezhet, a bevált recepteket kell alkalmaznia: egy-egy témakör uralkodó divatját szolgálnia.

A színház paradoxona c. 1940-ben írt cikke azt máig is tisztázatlan kettősséget taglalja, ami nálunk a színház megszületése óta jelen van. /Kosztolányi Dezső is ugyanilyen paradoxonban oldja fel a témát./ "Különös épület a színház. Egyik végén a pénztár, másikon a színpad. Ezt akár jelképnek is vehetjük. Üzlettel kezdődik és művészettel végződik, ami nem is a legrosszabb eset. A baj rendszerint a sorrend megfordításából származik." Röpke színháztörténeti visszatekintéssel - és némi esztétikai argumentálással - a jelent úgy rögzíti, hogy a színház nem más, mint az "ezerfejú Caesar" monopolkapitalista szórakoztatása. /52/

Semmiképpen sem róhatjuk fel, hogy a paradoxonnal lényegében megkerüli a kérdést, s pusztán a mérleg felbillenését konstataálja. Máig is vitás a feledtető, konfliktusokat megoldó, illetve a "tükröt tartó" színház egymás mellett élésének létjogosultsága, megítélése.

A 40-es évek második felében írt cikkeiben Kárpáti megpróbálja feltárni a színház válságának látszólagos és valóságos okait azzal a halvány célzattal, hogy a kiút lehetőségeit is felkínálja. A cikkek indázó gondolatmenetéből, minduntalan közzeszótt drámatörténeti, -elméleti fejtegetéseiből bontakozik ki az "elszabadult színház" nyomasztó képe.

A színház elszakadt a saját hagyományaitól - fejtegeti Kárpáti -, mert a látványosság érdekében feláldozta a drámát az öncélú színpadművészetnek. A színpadtechnika, a szcenika került az előtérbe. A modern díszletek között viszont változatlan maradt a játéktílus, megmerevedtek a realista formák. Széthullottak az együttesek, s ezzel megszűnt az ensemble-játék, a színészi alakítás lélek-, emberábrázoló lényege üres komédiázásba merült. Az alakítás művészete az "alakoskodás mesterségévé" züllött. A színházak műsorát futószalagon készült, iparszerűen szórakoztató darabok, "hatásos vezércikk-szólamokat hangoztató Zeitstückök" töltik ki.

A színház elzüllésének közvetlen okait a sztárrendszer túlhajszolásában, a filmmel való oktalan versenyfutásban, a mozi elemeinek a színpadra hurcolásában, a színészeknek a film és a színház közötti csereberéjében, a "darabgyárok létrejöttében és működésében", "az übermarionettért és biomechanikáért lelkesedő rendezői önkényuralom" kialakulásában, az európai és az orosz színházi újítók Meyerhold, G. Craig üres, formai utánzásában jelöli meg. /53/

A teljes színházi anarchia kialakulásávéleménye szerint ugyan

összefügg a modern magyar drámairodalom válságával; valódi gyökereit mélyebben keresi. Kárpáti itt megpróbál rátapintani a lényegre, a társadalom válságára: "nem bomlik-e itt szét, vagy legalább nem halad-e egyre növekvő bomlás felé szinte szemünk láttára egy másik, nagyobb ensemble : az egész emberi közösség s annak minden szűkebb, önálló tagozata... Nem re- cseg-ropog-e a szabadverseny demokráciától elforduló, diktatórikus eszmények felé kacsintgató régi társadalom minden eresztéke... Mélyebben rejelő válságról van szó. Az újjászülető ember új lelkeről, ennek az embrionális léleknek szörnyű vajúdásáról, a régi hit válságáról és az új hit kialakulatlanágáról. A színházi válság csak külső jelzője a dráma belső válságának. A dráma válsága pedig a hitét vesztett lélek, az emberiséget összetartó és irányító közös eszme válsága." /54/

Kárpáti 1929-ben vetette papírra ezeket a sorokat. A haladó szemléletű polgári kritikust mélyen érintette az egész Európát megrázó gazdasági válság, hiszen a polgári demokráciához fűződő eszményei rendültek meg. Felsejlik előtte ennek a társadalomnak a "tragikus naplementéje" s valami - általa ismeretlen - ellentétes erő feltámadása.

Egyelőre értetlenül áll a valóság eseményei előtt, ezért nincs több mondanivalója a társadalmi válságról. Legfeljebb a színházra vonatkoztatva sóhajtja el az "örök visszatérésbe" vetett hitét: "a színház...örök és elpusztíthatatlan, ezer és ezer formában újjászülető ajándéka az isteneknek. A nagy színház, a tömegszórakoztató mulatság léha otthona nyilván megbukik most e korban, s szerepét a mozi veszi át. Ám helyén felépül majd az intim kis színház. Ha úgy tetszik: a kamaraszínház. Az ősi, örök-egy, változatlan tiszta költészet és tiszta színeszet újból megszentelt temploma..." /55/

Talajvesztettségének és tájékozódóképességének hiányát retro-

spektive igazolja az a homályos és inkább várakozó álláspontból megfogalmazott gondolata, amelyet a második világháború befejezése, az új szocialista állam kibontakozása idején fűzött az egész válság-témához: "...a forradalom a romok fölött most kezdi építeni az új világot. A statikus drámának vége lett a statikus kor teljes felbomlásával. Dinamikus korszak következik s benne a holnap drámája is nyilván dinamikus lesz." /56/

### III.

#### Drámaelméleti felfogása, szemléletének alakulása

A múlt század 80-as éveiben lezajlott ún. tragikum vita - ha nem is hatott egységes nézetek kikristályosodásának irányába - egyértelműen tisztázta a résztvevők - főleg Beöthy, Rákosi és Péterfy - felfogásának lényegét. Ebből sarjadt az utánuk következő nemzedék valamennyi tagjának útja, újraformálva, cáfolva vagy továbbblendítve az elődök gondolatait. Tagadhatatlan, hogy Lukács György fiataalkori műve, A modern dráma fejlődésének története sok tekintetben - a tanulmányban meg sem említett - Péterfy elméletéből merít; és Kárpáti abszolút mozaikszerű kritikusi életművében minduntalan visszahangzanak a századvég magyar irodalomelméleti gondolkodóinak nézetei. Lukács György teoretikus megközelítése és Kárpáti gyakorlati tevékenysége a fentiek miatt találkozik oly sok ponton. Ennélfogva a Kárpáti Aurél színikritikáiban megtalálható tragikumelméleti forgácsokat elsősorban Lukács György tanulmányával érdemes összevetni, másodsorban pedig ki lehet mutatni a tragikum-vitában leledző gyökereit, eredőit is.

Kárpáti Aurél a magyar kritikai gondolkodás történetében nem képviselt önálló, eredetien új utat, kritikai tevékenysége nem összegződött esztétikai vagy filozófiai jellegű tanulmányban, s cikkeinek elenyésző részében foglalkozik elméleti kérdésekkel. A tragikum problematikájának egyes tételei a klasszikus drámákról - főleg Shakespeare előadásokról - írt cikkeiben, illetve kedvelt, prózaíróiról - Dosztojevszkijről, Cervantesről, Tolsztojról - formált esszészerű életképeiben bukkannak fel.



A tragikum eredetét Kárpáti a halottkultuszra vezeti vissza. Ezzel túllép Arisztotelész és Nietzsche elméletén: a dionüsziaiak a tragédia fejlődésének nem első csírasejtjét, hanem már egy magasabb fokát jelentik. A tragédia eredetében sokan - Lukács György is - döntő jelentőségűnek tekintették a vallásos megnyilatkozást. Kárpáti szerint a vallási motívum illetően túlbecsülése elfedi a dráma, a színjáték létrejöttének princípiumát, az egyén és a tömeg olyan együttesét, mely által a tragédia kollektív érzések hordozójává válik, és a műfaj egész további fejlődésének döntő mozgatóereje maradt.

Kárpáti az etnográfiai kutatások /Frazier/ újabb eredményeire támaszkodva, a tragédia ősi alakzatát konkrétan a primitív közösségek halotti szertartásában jelöli meg, amikor is "a hős sírja mellett szembefordulva találjuk a tömeget a nagy egyéniséggel..., akinek halála, ha meg is indítja, mégis megnyugvással tölti el." /1/

A tömegből kiemelkedő "fejjel nagyobb ember" kivételes életének felidézése magában hordozza a dráma, a színjáték valamenynyire kezdetleges elemét: a konfliktust, a katarzist és a cselekményt. A hős élete a sokakat átfogó, magába foglaló élet jekepe. Halálakor egyrészt egy "sűritett élet" elmúlásának erősebb fájdalmát éli át a közösség, másrészt döbbenettel veszi tudomásul, hogy a kivételes és pótolhatatlan egyéniség is védtelen a halállal szemben, ezért a végzettel szembeni kiszolgáltatottság félelemmel tölti el. A halott egykori tetteinek újraidézésével - kárpótlást és vigaszt keresve - megpróbálják visszahozni őt a halál birodalmából, ám ennek lehetetlensége végül is megnyugvást kelt bennük.

Kárpáti elméletében a halál - a tragédia műfaji kérdéskörén belül maradva - nem életbölcseleti indíttatású és célzatú. Az elmúlás nem kap filozófiai perspektívát, bár többször utal

Schopenhauer és Nietzsche, valamint a huszadik század "újrátámadó dualista filozófiájának halálraeszmélő borzalmára." /2/ Kárpáti racionalizmussal átszőtt világképében a halál ténye a természet elkerülhetetlen jelensége, az élet dialektikus ellentétpárja.

A tragédia evolúciója szempontjából a dionyszoszi játékok jellemző vonása, hogy a hős már istenné nőtt, végletekig fokozva ezzel kiválóságát. Az isten azonban antropomorf jellegű, hiszen az ember azt /s itt Feuerbachra hivatkozik/ saját képmására teremtette. A tömeg érzelmei az istensors intenzív elképzelése által annyira felfokozódnak, hogy extázisba csapnak át, míg a papok, akik a szertartásban istenné lényegülnek, önkívületi állapotba esnek.

A tragédia fejlődésének további fokozatait nem fejtegeti, ráter a tragikus hős és tömeg viszonyának, a tragikus konfliktusnak és a katarzisnak vizsgálatára. A görög istentisztelet alkalmával a hős az individuumot, a tömeg pedig a szociális embert képviseli, közöttük szükségszerűen tragikus konfliktus feszül. A nagy egyéniség ugyanis kényszerűen kiszakadt már a közösségből, s ezért bukását vagy halálát a "kollektív lelki folyamatokban összeפורrott tömeg" megnyugvással és kárörömmel veszi tudomásul, mivel a közösségből való kiszakadás miatt az egyénnek bűnhődnie kell. Arisztotelész katarzisz elméletét Kárpáti a kimagasló egyéniség, az individuum jogos - bár sajnálatos - bukásán érzett megnyugvás és káröröm ambivalenciájaként magyarázza. "A tragikum kérdése kezdettől - az ifjú Schellingtől szokás számítani ezt a kezdetet - a történetfilozófia problémáival szövődött össze." /3/ Ennek következtében a tragikum lényege az emberi lét vagy az individuum létének, kiteljesedésének alapvető ellentmondását volt hivatva kifejezni. Ezért a katarzisz klasszikus összetevőinek - a rész-



vétnek és a félelemnek - helyébe más fogalmak kerültek. Beöthynél a katarzis a néző megnyugtatóására szolgál afelől, hogy a világrend összhangját nem lehet megbontani. /4/ Rákosi Jenő pesszimiztikus világképében a katarzis a hálaérzet megnyilvánulása. A tragikus hős példázata ugyanis arra int, hogy az egyén kiteljesedése immár mindenképpen bukásra ítéltetett, tehát a közepes embernek is vállalnia kell a fennálló rendet oly formán, hogy azzal megalkudva, állandó reformjára törekszik. /5/ Péterfynél a tragikus érzés szerves eleme az átlagon felüli jellem iránti csodálat amiatt, hogy hallatlan akaratösszpontosítással próbálja megvalósítani önmagát. /6/ Lukács György modern dráma fejlődéstörténetében analizálja a tragikum elemeinek deformálódását, paradoxióit a klasszikus formátumhoz képest, de a drámai hatás, a katarzis kérdésében akkor még pusztán annak problematikussá válását jelzi. Az esztétikum sajátosságában a katarzist az esztétika általános kategóriájává emeli, a művészeti alkotás befogadóra tett hatásának tekinti, amelyben az ember egyéni létéből kiemelkedve, átéli nembeliségének lényegét: "minden művészi hatás magában foglalja az emberi lét magvának felidézését." /7/ Az esztétikai katarzis szoros kapcsolatban van az etikai magatartással, a "Változtasd meg az életed!" rilkei parancsával.

A katarzis tartama végeredményben aszerint változott, hogy a tragikum mely oldaláról közelítették meg. Vita tárgyát képezte az is, hogy az érzéskomplexum kollektív - színészekben és nézőkben végbemenő - folyamatnak tekinthető-e, vagy csupán a tragikus hősben lejátszódó egyéni élménynek. Kárpáti itt is a kollektivitást hangsúlyozza - ebben egyezik Lukács véleményével - , de a káröröm fogalmával egy meglepően új érzést von be e témakörbe. A káröröm ugyanis rosszindulatú, titokban vagy nyíltan támadó, ugyanakkor valami humoros momentumot,

esetleg gúnyt is magába foglaló összetett érzés. Kárpáti nyilván azért emeli a katarzis lényeges komponensei közé, mert a tömeggel szemben álló hősben is bonyolultan ellentétes tulajdonságokból összeszőtt individuumot lát, kinek harca egyszerre igazságos és igazságtalan; a XX. században pedig - olykor a komikum határait súrolva - céltalan és értelmetlen donquijotei küzdelem.

A kifejezett tragédiában a hős az individuális ember, a tömeg pedig a szociális ember megtestesítőjeként már egyesül a tragikus hősben. A tragédia hőse így mindig önmagával kerül szembe, a küzdelem kizárólag a lélek síkján játszódik le. Ellenfele nincs, csupán a saját ellentétes énjének kivételését megjelenítő szereplővel kell megküzdenie. A tragikus hős lelke tehát "dualista". A tragikus konfliktust az idézi elő, hogy a hős individuális ösztönei, vágyai, érzései és akarási szembekerülnek a szociális közösségbe való tartozóságával. A harc elkerülhetetlen. Az individualizmus győz, de csak a hős élete árán, mert a közösségből kiszakadva szükségszerűen a megsemmisülés lesz osztályrésze. "/8/

A tragikus hős tehát a tömeg hőse és áldozata. Bukásában a tömeg szolidaritása győz, vagyis a közösség optimizmusa diadalmaskodik a bukó hős rovására.

Kárpáti fejtegetései pozitivistikus hatásra engednek következtetni, mivel a tragikumot felidéző bűnt az egyeddé válás következményének tekinti. Emellett a fiatal Kárpáti életérzése, korélménye nem annyira az objektív környezet, a valóság törvényszerű tendenciáinak felismeréséből táplálkozik, sokkal inkább artistikus eredetű. A századvég és századforduló szimbolizmusa, Baudelaire, Vajda, és főként Ady költészete sugározta számára a közösségből kiszakadt egyén fenséges tragikumát.

Kárpáti a tragikum egész problémakörét teljes mértékben esz-

tétikai, műfaji kategóriaként kezeli. A műfaj alakulásában páratlannak tartja a tömeg visszahatását, mely elsősorban a tragédia formai zártságában ismerhető fel. A kollektív élmény ugyanis - felfogása szerint - nemcsak az előadás során születik meg, hanem döntő hatású az egyes művek genezisében is, amikor az író - a műfaji törvényeknek eleget téve - sokak életét szimbolizáló hőst alkot.

Mivel a konfliktust, a cselekvés szükségszerűségét Kárpáti a lélekben sűriti össze - s ezáltal a tragikus végkifejletet nem egy objektív helyzet, hanem maga a szubjektum idézi elő -, ezért kénytelen egy külső szituációt kiemelni és megerősíteni ahhoz, hogy a drámai események menetét logikusan megokolhassa. Ezt a szituációt a hős "családba plántált-ságában", illetve a generációs ellentét felnagyításában találja meg: "Minden igazi tragédia ... Sophokleستől Ibsenig családi tragédia". /9/ A család a tragédiában a társadalmi közösség sűritett és erősen megvilágított formája - fejtegeti -, a hősnek mint társas lénynek láthatóvá tett vetülete, a hős akciója pedig individualizmusának kifejezője. Példának Oedipust, Leart és Hamletet idézi.

Kárpáti itt Aristotelésznek azt a praktikus dramaturgiai elvét abszolutizálja, mely szerint erősebben hat a tragédia, ha az erővonalak szorosan egymáshoz tartozó személyek között feszülnek.

A generációs konfliktus tragikumára fokozását pl. Turgenyev: Apák és fiúk c. regényébe vetíti bele: "Az egymás sarkába lépő nemzedékek tragikus idegensége, kölcsönös értetlensége és szembefeszülése itt a fontos, a legfontosabb alapmotívum." /10/

Lukács György mutat rá arra, hogy a család önmagában véve nem lehet drámai konfliktus hordozója, legfeljebb arról van szó, hogy az egymás mellett élő erős egyéniségek

előbb-utóbb felrobbantják a családi közösséget. Viszont elismeri a nemzedéki ellentétek kiéleződését, egy új generációkonfliktus megjelenését a felgyorsult fejlődés és az elidegenedés következményeként. /11/

Lukács György pontosabb analízisében már akkor kitapintható dialektikus történelemszemlélete; ezzel szemben Kárpáti a társadalomban csupán a szociális rétegzettséget, illetve az egyén biológikus színezetű kollektív gyökerezettségét és nemzetkarakterológiai jellegű nemzetközösségbe tartozását képes megragadni.

A történetiség elvének elutasítása munkál Kárpáti prekoncepcionális elgondolásában. A konfliktus intellektualizálódásának, bensővé válásának folyamatát Lukács György is kimutatja a modern polgári drámában. Kárpáti azonban a modern dráma e jellegzetesebb tulajdonságát retrospektíve alkalmazza az egész drámairodalomra. A polgári tragédiák konfliktusának meghatározásakor is azok örökérvényűségét általános műfaji követelményként hangsúlyozza. Hauptmann Naplemente előttjének drámai konfliktusa az örök emberi küzdelem szimbóluma: "a minden emberben lakó individuális és szociális én lelki konfliktusa mutatkozik meg ennek a fülledt drámának félelmetes zajlásában." /12/

A Rosmersholm cselekménye nem külső események sorából áll, hanem a lélek síkján játszódik. Ezért hőseinek sorsát nem a cselekmény, hanem a jellem determinálja. /13/

Hauptmannra és Ibsenre vonatkoztatott tételeit már elfogadhatónak érezzük, hiszen a modern dráma domináns tulajdonságait ismerte fel náluk. Nem véletlen, hogy Lukács Györgynél általános érvénnyel megtaláljuk ugyanezeket a gondolatokat: "A külső küzdelem mindinkább belül folyik le", "A külső történet bensővé lett", "... a karakterből

kell mindent megokolni..., mivel a sors kizárólag belülről jön." /14/

Kárpáti tragikum értelmezése mindenekelőtt - a szinte egyetlen részletesen kidolgozott - Hamlet tanulmányában követhető nyomon. /15/ Meggyőző érvelése ugyan sokszor kérdésessé válik, koncepciója nem minden esetben adekvát a tragédia külső és belső építkezésével. Analízisének bevezetőjében érezni a bizonytalanságot. Azt hangsúlyozza, hogy a Hamlet eleve örök rejtély volt és marad, mert alakja annyira "minden embert magábafoglaló", hogy minden egyén önmagán keresztül férkőzhet csak hozzá. Ezzel Kárpáti nem azt érzékelteti, hogyan viszonyul e "szivacsstermészetű" dráma a különböző korokhoz, társadalmi, történeti viszonyokhoz, csupán az individuum önmagával való szembesülésének "titkát" sejteti.

Kárpáti szubjektív megközelítésének alaptétele: minden ember lelkében adva van a szociális és individuális lényeg kettőssége. De míg a hétköznapi életben e kettősség fel tud oldódni, addig a dráma sűrített atmoszférájában szükségszerűen kollízióhoz vezet. Hamletben a fiúi kötelesség - úgy is mint a családdhoz, a múlthoz, a hagyományokhoz, egy régi kor erkölcséhez /vérbosszú/ és a középkort képviselő udvar szociális közösségéhez való tartozás - ütközik össze az újkor, a reneszánsz humanizmusával és individualizmusával. Hamletnek tehát nem Claudius az ellenfele, hanem saját maga, ezért ő a legmagányosabb hős.

Az eleve adott belső konfliktus kibontakozásához - nézete szerint - a Szellem megjelenése és szavai teremtik meg a külső szituációt: "Hamletre olyan feladat teljesítése háramlik, amely erkölcsi lényétől idegen, amelynek egyéniségéből fakadó kényszerűségét nem érzi, amely számára csak ésszel átérezett kötelesség, kívülről diktált, nem belső kategorikus im-

perativus". /16/ Kárpáti igyekszik eliminálni a szituációnak a cselekményben játszott szerepét, ezért ezt is belső helyzet-té formálja: "Hamlet számára ez az önmegismerés legmeggrázóbb pillanata. Váratlanul ráeszmél énje kettősségére s ettől kezdve nemcsak szabad és független ember, hanem egy meggyilkolt apa fia is, akinek a múlt megismerése szab törvényt." /17/

Kárpáti fő érve: a monológok szokatlanul és példátlanul nagy száma. Ha nincsenek ellenfelek, ha a tragédia összes többi szereplője - ezek szerint - szürke statisztériája a főhős belső konfliktusának, akkor a cselekmény egyes részeit sem lehet előrevivő vagy hátráltató momentumként fölfogni, tehát a dráma továbbhajtó erői a monológok. Mivel Kárpáti szerint Hamlet tragikuma jelleméből következik, tetteinek indítéka belülről fakad, ezért akcióinak rugója az átlagon felüli kötelességérzet. A nagymonológban azért retten vissza az ismeretlentől, mert vállalt feladata elől nem menekülhet még a túlvilágra sem. Ez készíti az egérfogó jelenet megrendezésére, s a csapdába nem Claudius, hanem ő maga esik. Tévedés tehát azt hinni - véli Kárpáti - , hogy a megbizonyosodás kitörő örömet okoz Hamletnek. Furcsa viselkedése nem más, mint a "kétségbeesés paroxizmusa".

A dráma kulminációs pontja Hamletnek anyjával való jelenete. Poloniusz halálát azért veszi oly nyugodtan tudomásul, mert "nem a vérontás, csupán a vérbosszú idegen lelkétől." Mikor anyját rábírja Claudiuszal való szakításra, megnyugszik, mert egyénisége erkölcsi parancsát teljesítette: "...az egyén győzött az utód fölött. Lelkében az individuális ember megölte a szociális embert s e tetteivel megpecsételte a sorsát. Már nem fogja megállani a vérbosszút - a dráma folyamán nem is említi többé - , ellenben anyját megtisztuláshoz segítette, engedelmeskedve az emelkedettebb, keresztényibb új erkölcs parancsának." /18/



Hamlet tehát az égre bízza bosszúját, s ezzel magára vonja a jogos büntetést. A dráma - szerinte - voltaképpen itt fejeződik be. Fortinbras seregével való találkozás már "...csupán a harc vállalásának morális" elmélkedésére készíti Hamletet. Az utolsó összecsapásban "tragikailag nem is fontos: bosszút áll-e vagy sem?...Claudius megölésével csak a költői igazságszolgáltatás drámát kikerekítő követelményének tett eleget." /19/ A szociális közösség erkölcsi parancsát Laertes hajtja végre, hiszen Hamlet megölésével bosszút áll apja gyilkosán.

Kárpáti racionális énje és klasszikus dramaturgiai alapelvei - meggyőző érvelése ellenére - minduntalan léket kapnak konstruált elmélete igazolásakor. Egyfelől elismeri a középkor és az újkor szemléletének különbségét, elismeri, hogy Hamlet a reneszánsz kor humanizmusát képviseli az udvar barbár erkölcsével szemben, de ennek ellenére sem fogadja el a társadalmi-történeti fejlődésből fakadó drámai konfliktus meglétét. A cselekmény és a mellékkonfliktusok kiiktatásához még Beöthy tragikumelméletének egyik tételét is felhasználja. /Enélkül ugyanis nem tudná elfedni azt a körülményt, hogy pl. Hamlet a király legmagasabb rangú udvaroncának, Poloniusnak megölése miatt kénytelen elmenekülni Helsingörből, majd valószínűs kalandok sora veti vissza Dánia./ Kárpáti - Beöthyre alapozva - Hamletben a pogány és a keresztény drámaszerkezet összeolvadását látja. A dráma első részében Hamlet - a keresztény szabad akarat megtestesítőjeként - maga halad végzete felé, míg a III. felvonás végétől, a görög tragikus hősökhöz hasonlóan, egyhelyben állva várja végzetét. Kárpáti ellentmondásai elől egy elegáns aforisztikus záradékba menekül: "Hamlet titka a zseni titka. Kifürkészhetetlen, mint Shakespeare maga. Tragikumának szálait bogozhatjuk, bonthatjuk,

a rejtelmes ábra, amelybe a lángész minden időkre szóló varázsát szőtte bele, soha egészen fel nem fejthető." /20/

Hasonló - viszonylag teljességre törekvő - elemzést nem igen találunk egész munkásságában. A tragikummal kapcsolatos nézeteit az előadásokról írott kritikáiból és kisebb irodalmi esszéiből lehet még összeállítani. Megállapításai sokszor ellentmondásosak, mert egyéniségének impresszionisztikus hajlandóságával könnyedén beleolvad a vizsgált író és alkotás világába, visszaadván annak - saját hangulatvilágával rokon - lényeges vonásait, bár műfaji törvényeket és mértéket tisztelő elvei nem engedik túlzott mértékben érvényre juttatni egyéni hangulatát, érzelmeit.

Dosztojevszkijről írván, látszólag a tragikum lényegét ragadja meg, de ezt valójában a dosztojevszkiji hősökre vonatkoztatja, s éppen csak sejtetni engedi általános értelmezhetőségét: "A legnagyobb hősök a halál árnyékában vívják harukat önmagukkal, tragikusan széthasadt lelkük jobb vagy gonoszabb felével, amelynek a velük szemben álló figura csak kivetített megszemélyesülése. Ez a harc éppoly elválaszthatatlan az embertől, mint magának a harcnak az oka: az eredendő bűn, amelyben minden ember születik. Isten és állat birkózik bennük szakadatlanul - ez az élet tartalma. A birkózásnak legfőbb feszítőereje pedig a megváltást áhító, titokzatos vágy, legdrágább isteni örökségünk ezen a földön, örök nosztalgia az elveszett paradicsom után." /21/

A tragikai vétség és a tragikai fenség próbaköve - Péterfy, Rákosi esztétikájában is - a III. Richárd és Macbeth alakja. Kárpáti Richárdban metaforikusan a tökéletes ördögöt, a gonoszság zsenijét látja: "A degeneráltság bélyege a lángész vonásaival keveredik össze." /22/ Tragikus vétsége a képmutatás, a

bosszúvágy, a kegyetlenség, a vérengző indulat, a hatalomra törés - vagyis a végsőig túlméretezett akarat. Alakjának pozitív vonásai ugyanakkor az eszeség, az elszántság, a tehetség, a nagyság - s Kárpáti kedvenc kifejezése szerint: a zsenialitás. Shakespeare ábrázoló művészetének tökéletessége odáig terjed, hogy még e fejlődésképtelen démon megteremtésekor is megmarad a realitás határai között "s a végső ponton sem szakad el az emberitől". /23/ Ugyanakkor azt is bemutatja, hogy a körülötte lévők is aljasok. A katartikus érzést tehát a III. Richárd jellemében lévő emberfeletti akarat, tulajdonságainak néhány pozitív vonása, s a mögötte felsorakozó szereplők - a főhőshöz képest tehetségtelen kisszerűségé kelti fel.

Macbeth erejét meghaladó tette vállalkozik éppúgy, mint Hamlet. Egyformán gyenge a bűnről való lemondásra és a bűn elviselésére. "Ösztönösen irtózik a gyilkosságtól, s tette végrehajtásakor elvesztette akarata fölött igazi én-jének parancsoló erőit". /24/ A mindennel szembeszálló hősiesség tragikai fenséget kölcsönöz alakjának. A boszorkányok a sors megszemélyesítői, "az ember körül ólálkodó végzet farkasai". Végül is a Macbeth sorstragédia. Kárpáti szerint ez a Shakespeare darab hasonlít leginkább a görög tragédiához, mert főhősén a rajta kívülálló titokzatos erők diadalmaskodtak. Kárpáti szerint Othello és Rómeó tragikuma a végzetes, önmérsztő szenvedély. Othello tehát nem féltékenysége miatt bukik el, hanem emberi mértéket meghaladó szerelme miatt, s Jágó nem ellenfele, hanem végzetének megtestesítője, ezért oly kiszolgáltatott vele szemben. A főhős részvétünket azáltal nyeri el, hogy - jóllehet Desdemona gyilkosává válik - voltaképpen önmagát kínozza halálra, s "a gyilkost jobban szánjuk, mint az áldozatot." /25/

Elemzései közül érdemes még kiemelni a Lear tragikumáról szóló írásait. Három író három hőst hasonlítja össze: Lear király, Goriot apó és Fouan /Zola/ sorsát. A király, a polgár és a paraszt egyformán szuverén tragédiája, hogy lemondanak gyermekeik javára mindenükről, ezzel voltaképpen feladva egyéniségüket -, önmagukat osztják föl. Tettük motívumai különbözőek: Learnél a gyanútlan szeretet, Goriot-nál az önfeláldozás, Fouan-nál a kényszerűség. Végzetük ugyanaz: "A lemondó vagy lemondott hősekből áldozatok lesznek." /26/ Itt villan föl az a - Schopenhauertől Nietzsche-nél át Kierkegaardig vezető - szkeptikus létélmény, amely először Rákosi Jenő, majd Lukács György tragikumelméletében is megtalálható. Rákosinál az ember legalapvetőbb igénye és joga, hogy kiteljesítse önmagát, ám ezt sohasem válthatja valóra. A lét tartalma "nem egyéb, mint küzdelem a halál ellen, tehát egy bizonyos lehetetlenség ellen". A tragédia lényege pedig: "A nagy, mely jogaihoz nem juthat abban a világban, amelybe tétetett." /27/ Lukács György pedig úgy látja: "Ezért lesz mindinkább a dráma középpontja az egyéni létnek mint olyannak a pusztaság fenntartása, az individualitás integritása. Sőt már a pusztaság lét maga is kezd tragikussá válni...a legkisebb megmozdulás, a legkisebb alkalmazkodni nem tudás elég egy feloldhatatlan disszonancia létrehozására." /28/

A 30-as években Kárpátinál is nagyobb jelentőséget kap az egyéniség feladásának elkerülhetetlen és általános emberi konfliktusa.

A tragikum Kárpátinál - Péterfyhez hasonlóan - esztétikai jelenség, most már túlhaladva ezen<sup>3</sup> körön, általánosabb filozófiai, világnézeti távlatokat is nyer. Lényegét Kárpáti többnyire a tragikai vétség oldaláról közelíti meg. A tragikum mindig az egyén bensőjében bontakozik ki, a hős az önmagával vívott harcban bukik el. "Bűnének" - legyen az akár pozitív akár ne-



gatív előjelű - szükségszerű következménye a bűnhődés. Péterfyt követi abban is, hogy a tragikumnak sokféle típusát fogadja el, ezek közül néhányat alapvetőnek tart: pl. a nagy szenvedélyeket, az egyéniség feladását, a nemzedékek örök elmentését.

Esztétikai elveiben némi eltolódást figyelhetünk meg a 30-as évek második felétől kezdődően. Ahogyan a világ egyre ellenségesebbé s ezáltal mind értelmetlenebbé válik körülötte, úgy kapnak az esztétikai elemek egyre inkább világnézeti színezetet. Korábban a bűnhődés direkt következménye a bűnnek, de pl. Macbeth elemzésében a külső végzet, a sors kap nagyobb szerepet, A dráma titokzatos jövendőmondói "A balsors boszorkányai, akik - néha elsápadva érezzük - mindnyájuk útján ott leskelődnek." /29/

A 20-as években született kritikáiban a tömeg és az egyén abszolút mértékben szemben áll egymással, mert a tömeg legjellemzőbb tulajdonsága az "állhatatlanság" /a Julius Caesar III. felvonására és a Tragédia athéni színére hivatkozik/, míg a hős attribútuma az állhatatosság. A tömeg csak arra való, hogy statisztáljon a hős tetteihez; dramaturgiailag megfogalmazva: "A drámai hős szemközt áll a nézővel. En front. Arca a maga teljességében mindkét oldalról megmutatkozik. A többiek, akik körülötte mozognak, mind profilban fordulnak feléje, hogy ezzel is kifejezzék annak a belső kapcsolatnak a jelentőségét, amely szerint csupán a főhőshöz való vonatkozásukban élnek." /30/

Később már azt vallja, hogy a tragikum nemcsak a kiválóság privilégiuma lehet: "...mind ott ülünk a vádlottak padján azért a szörnyű vérontásért, amelyben valamiképp - titkolt vággyal, ösztönző gondolattal vagy lelki tétlenséggel - kivétel nélkül részesei vagyunk." /31/

A katartikus hatásban először a félelem és a káröröm vegyülé-

két látta. De a 30-as évektől kezdve a polgári kultúra és szellem féltése jegyében visszatér az arisztotelészi elemekhez, mert úgy véli, hogy az egyén, az individuum bukásával óriási érték veszne el, s a részvét jobban megfelel ezek védelmére.

Kritikáiban felbukkanó esztétikai elemeket nem igen tartja össze elméleti kohéziós erő. Szemlélete eklektikus, viszonylag széleskörű olvasottsága révén szerteágazó és ellentétes teória-elemek tapadnak rá. Egy-egy gondolatának kifejtésekor sokszor válik nyilvánvalóvá, hogy azok inkább belletrisztikus igényű ötletek, melyeknek mélyén a XX. századi polgári intellektüel általános életérzései munkálnak.

Az esztétikai minőség körülhatárolásában már egyöntetűbb véleményt nyilvánít. A műalkotás értékét abban jelöli meg, hogy mennyire képes az író a konkrét eseményeket a szimbólum szintjére emelni. A szimbolikusság értelmezésében Péterfy tételét veszi át: a fogalom nem az írói eljárásra, az ábrázolás módszerére vonatkozik, hanem a végeredményre, amikor is az alkotás túllép a korhoz kötött aktualitáson, s örökérvényű eszmét sűrít magába. Ezért tartja az ibseni életmű csúcsának a *Kísérleteket*, mert Ibsen „az egyéni sorsokban meg tudja mutatni mindnyájunk sorsát, hétköznapi események tükréből egyetemes törvények megismerését vetítve elénk.” /32/

S ezért tekinti Molnár Ferenc darabjait - kiváltképp a *Liliomot* - a moder magyar drámairodalom legnagyobb alkotásának. Molnár "a szimbólumok költője", nála "a kézzelfogható valóság símán, tökéletes művészettel billen át a kritikus ponton a misztériumba. A legnagyobb dolgokról van itt szó... Magáról az élet misztériumáról." /33/ /Érvelése természetesen itt sem ténszerűen tudományos vagy legalább gyakorlatian dramaturgiai, csupán impresszionista esszéstílusának elegáns

felületességéről árulkodik./

A szimbolikusságnak mint esztétikai minőségnek szinonímái Kárpáti értékítéletében a költőiség, a modellizálás, a sűrí-  
tés, a parabolisztikus megformálás, valamint az illuzióterem-  
tés. Általában mélyen megveti a naturalizmust, mert az - úgy-  
mond - megtagadja valamennyi művészi kifejezésmód lényegét:  
"a valóságtól való elvonatkoztatást", ám Hauptmann naturalis-  
ta ábrázolásmódját elismeri, mert ő közönséges történelemből  
nagy drámát képes alkotni azáltal, hogy a "sűrí-tett életet",  
"az araszos méreteken is monumentális" képes felmutatni.  
/34/ Tolsztoj realizmusát is a naturalizmussal ellenpontozva  
eszményíti: Az élő holttestben az író a "nyersvalóságot" ké-  
pes modellizálni. Kárpáti többnyire idegenkedik Strindberg drá-  
máitól, hiszen Strindberg az illúziók helyett éppen "az emberi  
tökéletlenséget veszi célba", "kibeszéli az ember minden fé-  
lelmetes nyomorúságát". /35/ A Haláltáncban mégis elismerés-  
sel szól Kárpáti a téma felfokozásának katartikus hatásáról,  
erejéről.

A Molnár Ferenc-i ideál méltó párját a 20-as évek közepén Hel-  
tai költői paraboláiban, illúziókban gazdag meséiben találja  
meg. Kárpáti ekkoriban a színháztól és a drámától egyaránt a  
valóság és az illúzió határozott elkülönítését, az illúzió tö-  
retlen felidézését kérte számon. /A színházi illúzió óhaját  
éppen 1930-ban fogalmazta meg!/ A mind gyakrabban és mind sürge-  
tőbben elhangzó kíváncsi mögött Kárpátiban nyilvánvalóan u-  
gyanaz a törekvés húzódik meg, mint amit Lukács György tömören  
definiál: "az illúzió merőben szubjektív jellegű,...korrigál-  
ni akarja az objektív valóságot, jobban mondva egy szubjektív  
álmokból szőtt jobb valóságot akar vele szőbeállítani." /36/  
Mindennek par excellence bizonyítéka, hogy Kárpáti a 20-as é-  
vek végétől olyan - általa megfogalmazott - helyzetben fe-

jezi ki vágyát, amikor "nagy siralomháznak", "hazugságok me-nazsériájának" látja az egész világot. Az illúziókba való ka-paszkodás beismerését jelenti a - korábban giccsnek minősít-tett - Kaméliás hölgy 1943-as bemutatójáról írott kritiká-ja: "Az örök romantika, amely mindig arra tereli a figyelmün-ket a színpadon, ami a valóságból hiányzik. Milyen jó és meg-nyugtató, hogy legalább az illúziók festett világában találko-zunk az életünkből kivett nagy, igazi, p<sup>r</sup>zselő szenvedély-lyel, az anyagi önzetlenségnek és mártír-lemondásnak f<sup>ő</sup>ző f<sup>ő</sup>-lött ragyogó, tiszta holdfényével." /37/

A mese, a költőiség, a parabolákba rejtett megfejthetetlen titkok helyett a Turgenyev ma c. esszéjében már "a művészi mér-téktartás és kiegyensúlyozottság, a belső összhang, a rend, a mérték, a részarányosság" készletti csodálatra. /38/

Kárpáti a konkrét valóság sűritett, költői többletet sugárzó másaként értékeli a Karamazov testvérek "ponyvahistóriáját", mely ezáltal "észrevételenül egész Oroszország, az egész em-beriség döbbenetes lélekrajzává mélyül." /39/ Turgenyevnél pe-dig abban véli megvalósulni az illúziókeltés teljességét, hogy az "az életvalóság titokzatos átírása költői valósággá", "az élet sűritett teljessége", hogy "rajta keresztül ismerhette meg an-nakidején Európa az orosz lelket, az orosz életet és irodal-mat, az orosz génusz teremtő nagyságát." /40/

Könnyen felismerhető, hogy a költőiség, sűritettség, szimboli-kusság fogalma a fentiekben némi nemzetkarakterológiai jelleg-gel színeződik. Kárpáti Aurélt származása, "nyugatos" szelle-misége távol tartotta mindenfajta nacionalista eszmétől, itt is inkább a XIX. századi irracionalista filozófiai áramlatok elemeit vélhetjük felismerni. Ez legtisztábban Bánk bán elem-zésében jelentkezik: a főhős "a legmélyebb, legősibb, legál-landóbb magyar jellemvonások tömör foglalatának kifejezése,



egy nemzet egészének megtestesítője...A függetlenség és alkotmányvédelmi gondolat...kifejezetten magyar nemzeti karaktervonás." /41/ A nemzetkarakterológia alkalmazása Kárpátiánál csupán melléktétele a kor és műalkotás viszonyának, kapcsolatának felfejtésében, illetve a korábban említett történeti szemlélet helyettesítése faji kategóriával, ami - egyébként - a világirodalmi témánál azonnal átcsap általános emberi vonatkozásba.

Kárpáti szemléletében megtalálható irracionalista, pozitivistá és szellemtörténeti irányzatok bonyolultan korrelatív viszonyával magyarázható, hogy írói és kritikusi eszményeiben helyet kap a "délibábok hőseinek", a két Cholnokynak, Szini Gyulának s főként Krúdy Gyulának követésre méltó képe mellett a színikritikus és színházigazgató Ambrus Zoltán latinos realizmusának valamint Kemény Zsigmond kritikai realizmusának feltétlen tisztelete.

Igy Kárpáti "dualista lelkéből" következően érthetővé válik, hogy az illúziók feltétlen szükségessége mellett legfontosabbnak tekinti az írónak, illetve az alkotásnak a konkrét valósághoz való tapadását. Börnére hivatkozva fejti ki, hogy a művész nem szakadhat el korától, korához kell szólnia, közvetlenül tükrözve jelenének állapotait. /42/ E témakörben egyúttal Kárpátiának az alkotáslélektan folyamatáról kialakított elveit is nyomon követhetjük.

Az alkotás megszületésében az író egyéni és korából táplálkozó élményei a meghatározóak. Az egyéni élményekből sarjadó mű egyik példája Madách Tragédiája, amely "Főképp abból a halálos szerelemből /született/, amelynek romantikussá nagyított vetülete az örök Ádám folytonos csalódása az örök Évában. Ez növesztette mérhetetlenné a magyar költő pesszimizmusát az egész emberi léttel, s annak minden jelenségével szemben...

Ha Fráter Erzsébet hű marad Madáchhoz: a költő talán nem írja meg élete nagy művét." /43/ Az ember tragédiája tehát egy óriási lírai költemény, amely a költő legszubjektívabb érzésvilágából csirázott ki.

Az individuális élményvilág kivetülésének valamivel összetettebb fõrmáját próbálja feltárni Cervantesről írott esszéjében: "A költészet öntudatlan: a lappangó vágyak kiélése - ebben Freudnak igaza van. Ezért tükrözi a költemény, ha jelképesen is a költő életét, s ezért legmegbízhatóbb út megértéséhez az, amely az életrajzi adatokon vezet keresztül." /44/

Az alkotás létrejöttének, a mű és az író kapcsolatának vizsgálatában Kárpáti eljárás módja a pozitívizmusra jellemző lélektani, tapasztalati és induktív. Viszont Péterfytől azt tanulta meg, hogy a lélektani származást és értelmezést ne csak az egyéni körülmények övezetében keresse, hanem egy korszak lélektanában, szellemiségében sőt - Péterfyn túllépve - szociális képében.

A világirodalom klasszikus alkotásairól - Cervantesről, Defoeról, Swiftről, Stendhalról írt arcképvázlatában - azt vallja, hogy az órák koruk társadalmi, gazdasági alakulásaiba is beleágyazódnak, ezek nyomják rá jellemző bélyegüket a művekre. Emiatt minden alkotás születése pillanatában az aktualitás érvényével és igényével lép színre. De hogyan válik akkor időtlenné, örökérvényűvé? Az aktualitás és örökérvényűség Kárpáti gondolatkörének kulcsfogalmai. Valamennyi irodalmi és színházi cikkében ehhez a fogalompárhoz viszonyítja az adott műalkotás súlyát, jelentőségét, minduntalan megpróbálkozva az aktualitás és időtlenség kapcsolatának feltárásával. Molnár Ferenc darabjaiban - mint korábban szó volt róla - a pillanatnyi, esetleges történet egy adott ponton átlendül a képzelet, a legenda szférájába, s ezáltal válik időtlenné. Heltai az illa-

nó jelenések világát ragadja meg és rögzíti minden időkre szó-  
lón, vagy a XX. század /ál/mitológiáinak kérdéseivel, pl. "az  
élet és a halál titkos értelmű valóságával birkózik meg." /45/

A klasszikus drámák témáját Kárpáti - meglehetősen vulgáris  
módon - egyszerűen időtlennek nyilvánítja. Moliere Tartuffe-  
jét - mondja - egy olyan átmeneti korban írta, amely ked-  
vezett a képmutatásnak, amely a lényeg helyett a látszatot fo-  
gadta el - mindezek megtalálhatók a XX. században is. /46/ Ha-  
sonlóképp egyszerűsíti A tudós nők konfliktusát: "A nőnevelés-  
nek minden időben vannak megoldásra váró problémái, s a meg-  
nem emésztett tudományokért, fellengző esztétákért és tehet-  
ségtelen költőkért hevülő kékharisnyatípus a mi századunknak  
éppolyan ismerős, eleven alakja, mint az előző századoknak  
volt." /47/

Kétségtelen, hogy a polgári világban is kialakultak olyan jel-  
legzetes szituációk, melyek szinte a mitológia általánosságá-  
nak erejével hathattak. Lukács György tétele: a modern élet-  
nek nincs mitológiája - azonban éppen arra figyelmeztet, hogy  
teljesen értelmetlen minden olyan írói, kritikusi törekvés,  
amely az egységes világnézeten nyugvó görög vagy reneszánsz  
korban született művészeti alkotások totalitását a későbbi ko-  
rokban megismételhetőnek véli.

Kárpáti Aurél is meg akarja teremteni az azadának mítoszait,  
archetípusait. Móricz Sári bírójában "örökéletű figurák mo-  
zognak, beszélnek, cselekszenek, az örök falu örök parasztjai  
...örök emberi vágyak, szenvedélyek...bogozódnak össze az é-  
let titokzatos vetélőjének örök törvényei szerint"... /48/

S talán megkockáztathatjuk azt a megállapítást is, hogy Lu-  
kács és Kárpáti azért tekinti Ibsen művészetét a polgári drá-  
ma továbbfolytathatatlan betetőzésének, mert Ibsen szimbólu-  
mai a legvégsőbb határig általánosították a polgári rend embe-

ri viszonylatait, individuális alapélményeit.

Lukács György a polgári társadalom általános, örökérvényű igazságainak teljes kivészését bizonyítja: "A polgári dráma az általános emberi fikciója segítségével igyekezett kapcsolatot teremteni minden ember között és - esztétikailag - meghódítani a maga számára a régi költészet örök szimbólumait." /49/ De a műalkotások aktualitásának és időtlenségének dialektikáját csak később fejti ki pontosan. Rétófi, Majakovszkij, Eluard költeményeire hivatkozva mondja, hogy "Az ilyen művek - épp esztétikai értelemben - elválaszthatatlanul összenőttek azokkal a napi követelményekkel, amelyek életre hívták őket. Éppen mert a történelemnek ezt a pillanatát, amely egyedi és páratlan, egyúttal tipikus, társadalmi és emberi jelentőségében ragadják meg és ábrázolják, érhetnek el egyébként elképzelhetetlen erejű és intenzitású azonnali hatást, de olyat, amely a megtermékenyítő pillanat elmúltával, elhalványulásával, sőt feledésbe merülésével együtt mitsem veszít átütő erejéből, intenzitásából." /56/

Kárpáti számára az aktualitásból kinövő általános emberinek esztétikai kérdése megfejthetetlen rejtély marad, mert végső soron teljes mértékben elveti a történeti-társadalmi fejlődés objektíve létező törvényszerűségét. Szerinte fejlődés nincs, a korok és eszmék bizonyos változatokban ismétlik önmagukat. Ezt a mechanikus fejlődéseméletet először csak a művészetekre alkalmazza, de voltaképpen kiterjeszti a társadalomra is. "Egyes korok döbbenetes egyezést mutatnak. A racionalizmus századának induló irodalma pl. számtalan ponton találkozik a racionalizálás századának irodalmával...A jelen irodalma hűséges tükörképe annak, amely a francia forradalmat megelőzte. Mindez tehát nem a fejlődés mellett szóló érv." Másutt: "a stílus korszerű elváltozásai mélyén nem lehet fejlődést keres-



ni...Napjaink intellektualizálódási folyamata nem más, mint a tizennyolcadik század racionalizmusának más alakban való visszatérése." /51/

A korszerűség és az örök emberi viszonyának esztétikai meghatározásakor Kárpáti - a fentiek miatt - többnyire axiómákkal él: a korszerűség hamar elkopik, de a remekmű tovább él korokon keresztül. "A költő...épp annyira korszerű, mint korszerűtlen, vagyis minden időkhöz szóló." /52/ A jó drámaírók "a korszerű érdeklődés tárgyát korszerűtlenné formálták". /53/ A mű mindig saját korát fejezte ki, vagyis aktuális volt, ebben van örökérvényűsége." /54/

Míg Kárpáti egyfelől a fejlődés törvényét veti el, másfelől az örök kategóriákba való kapaszkodással próbálja megvetni lábát a relativizmus minden értéket elsöprő világában. E könnyen levonható konklúziót - negatív megközelítésből ugyan - maga is megfogalmazta: "A század, amely a relativitás eszméjére próbálja építeni filozófiai rendszerét, nem ismer változatlan igazságokat és örök szépségeket. A mindenható fejlődést akarja szemlélni az irodalom folyamatában is, s az esztétikai értékelést hajlandó hasznossági és célszerűségi szempontoknak alárendelni." /55/

Az aktualitás és örök emberi viszonyát még egy aspektusból megközelíti: a befogadás szintjén is megpróbálja felfejteni. Itt azonban eluralkodik rajta az impresszionizmus pluralitása: "Az írásba minden kor a saját álmait, vágyait olvassa bele." /56/ Az időtlenség - mint a zseni legtipikusabb vonása - abban rejlik, hogy a későbbi korok magukhoz tudják idomítani a költői gondolatokat: "Shakespeare darabjait a mának belátásával szemléljük, hogy úgy mondjam, korunkhoz finomítjuk." /57/ Mivel a végzetes magányba zuhanó ember számára - Kárpáti látomásában is - nem adott már semmiféle fogódzó,

törvény, ezért mindenki saját énjéből kiindulva egyesülhet az örök gondolattal. Példa ismét a Hamlet, amelyben "arról a sajátosan egyéniről /van szó/, amit Hamletben mindenki csak magáénak, csak előtte kinyílónak, csak számára jelentősnek érez." /58/

Ezek után miben jelöli meg Kárpáti a művészet feladatát? /A színház tekintetében pontosan körülhatárolt követelményrendszere csak a 40-es években bizonytalanodik el./ A művészet feladatának meghatározásában kiindulópontja morális és didaktikus, egyúttal magába foglalja a valóság visszatükrözésének óhaját is. A sokszor idézett Shakespeare gondolatot általános igényként tűzi ki: "...tükrot tartson mintegy a természetnek, hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját, lenyomatát." De a művészi tükrözés, utánzás csupán arra alkalmas, hogy segítse feltárni az egyén belső kételyeit, konfliktusait. Ezért ismétli hangsúlyosan Tolsztoj esszéjében Romain Roland summázatát: "Ő volt a mi lelkiismeretünk. Azt mondta ki, amit mi, átlagos lelkek valamennyien gondolunk, de amit félünk a magunk lelkében elolvasni." /59/

Kárpáti Aurél valójában élete végéig megőrzött valamennyit első "választásának", ifjúkori pályájának tanítói elhivatottságából. Ennek ismeretében mutatkozik meg igazán a 30-as évek végére megérlelődött mélységes pesszimizmusa a művészet célját, lehetőségét illetően. Ha Kárpáti a "tükrot" befelé fordítja, akkor voltaképpen lemond az objektív valóság bármely szegmen-tumának megragadásáról, felmutatásáról, a külvilágra irányuló emberi cselekedet értelméről, a felbomlott világkép helyreállításának legcsekélyebb reményéről is.

A kép teljességéhez hozzátartozik, hogy azokban az időszakokban, amikor a progresszív erők hazánkban is fölénybe kerültek,

Kárpáti egészen másképp viszonyult a társadalom és a művészet kapcsolatának kérdéséhez.

A tragikummal foglalkozó 1919-es kisebb tanulmányában megállapítja, hogy a tragikus hősök mindig azonosak megteremtőjükkel, az íróval. Az utóbbiak - kiemelkedve a tömegeből - ki tudják fejezni koruk lényegét. Harcuk pillanatnyilag - vagy saját korukban sokszor eredménytelen - avagy visszhangtalan, de az utókorban mindig megdicsőülnek. A tragikus hősben pedig "mindig egy megingott társadalmi rend első, öntudatlan szkeptikusa jelentkezik. Az első kétkedő, aki a megáporodott közönség nyűgnek érzett formáit kezdi ki, anélkül azonban, hogy forradalmiságának tudatában lenne. Még elbukik, s bukásával még megnyugvást kelt, de ajkán felhangzott már a tiltakozás első szava. Alig észrevehetően hanyatló, túlérétt társadalomnak művészi terméke a tragédia, s retrospektíve meg is állapítható, hogy az Aischylos-Sophokles-Euripidés triász, a Shakespeare vagy Ibsen letűnését követő feszült csend csakúgy, mint a közelgő nagy vihar, a társadalmat átalakító forradalmak előestéje." /60/

1928-ban - Ibsent értékelve - némiképp módosultan ismétli meg előbbi "forradalmi" gondolatait: "A drámaíró mindig duplán szkeptikus. Hőse ő maga: az első kétkedő, még ha forradalmiságának nincs is tudatában. Ösztönszerű lázadó, nagy világrengések érzékeny előhírnöke. Elbukik, s bukásával még megnyugvást kelt, de ajkán már elhangzott a tiltakozás első szava a túlérétt társadalom rendje ellen. A lelkiismeret nevében. Hogy Ibsen titokzatos kérdőjelei mögött milyen nyugtalanságok felhőztek: ma már tudjuk. Európa válsága. A polgárság krízise. Az individualizmus tragédiája." /61/

A két idézet összevetése igen sokat mondó lenne, ha - Kárpáti munkái alapján - világnézeti jelentőséget tulajdonít-

hatnánk neki. Kifejezésmódjában a forradalmiság - a két fenti esetet kivéve - csupán esztétikai kategóriákkal kapcsolatban jelenik meg. Hogy itt a társadalmi rend átalakításának forradalmi útjáról beszél, az 1919-ben nyilván közvetlen gyakorlati tapasztalatainak vetülete. 1929-ben pedig gazdasági válság okozta katasztrófa miatt kívánkozik még egyszer tollára a túlrett társadalom megváltoztatásának szükségessége. A revolúciós átalakulás tartalmát, formáját, osztályalapját sohasem fogalmazta meg, s a Szovjetunióban végement gyökeres változásokat is teljes mértékben elutasította. A polgári társadalom hanyatlását viszont mélyen átélte, s a bomlás jeleinek felsorakoztatása a 30-as évektől kezdve sűrűsödnek írásaiban. Ennek ellenére a változás szükségessége csak a polgári demokratikus rend visszaállításában fogalmazódik meg.

Ha esztétikai kategóriaként kezeljük a tragikus hősről alkotott 1919-es definícióját, akkor meglepő hasonlóságot mutat Ancsel Éva gondolataival: "Minden tragédia az adott világrend végérvényességét és tökéletességét vonja kétségbe...A tragikus hősök tettei: történelmi kihívások. ...A tragikus hős frontát-törést jelent a jövőbe." /62/

A korszerű meghatározás fényében még nyilvánvalóbbá válik Kárpáti polgári szemléletének jellegzetessége: abszolút bizonyossággal állapítja meg a polgári társadalom válságjeleit és ezen belül a változtatás szükségességét. A többire vonatkozóan nincsenek fogódzói, ezért lázad ösztönösen az ő tragikus hőse, míg Ancselénál a tudatosság dominál.

Minél ijesztőbb valóságában tárul föl előtte a polgári társadalom csődje, annál jobban fél a forradalmi változástól. Babitsnak ajánlott soraiban a Május huszonhárom Rákospalotán című vers gondolata visszhangzik: "Találmányaiban az ember olyan erőket szabadított fel, amelyekkel szemben ő maga mind védte-



lenebb lesz...új népvándorlás készül itt, amelyben a civilizáció tankjai le fogják hengerelni a kultúrát - a fejlődés nevében." /63/ Babitshez hasonlóan a kultúrát, az emberiség szellemi kincseit félti, de még inkább retteg a kultúra hordozójának, az individuumnak elpusztulásától: "a szellem...súlyos háborús sebet kapott, a társadalmat irányító erők centrumából valahová a perifériára szorult." /64/ Amikor jogosan emeli fel váteszi hangját az Európa közepén felgyúló könyvmáglyák ellen - ahol Th. Mann műveit égetik el - , amikor a feldübbögő tankok valóban megsemmisítéssel fenyegetnek egész országokat, akkor mégis visszaretten a történelem kínálta megoldástól, sőt a Szovjetunióban lezajlott forradalmat s az abból születő új szocialista társadalmat éppúgy a szellem eltiprójaként látja: "Dosztojevskij megjósolta az összeomlást. Leningrádot azóta a Karamazov Ivánok «euklideszi» értelme kormányozza. Az észnek az a vakhité, amely még az ateizmust is valami fanatikus vallás rangjára emeli...a szemétre dobott ikonok helyébe Szent Lenin megtévesztésbe balzsamozott porhüvelyét állítja." /65/

A polgári világ tragikus összeomlásakor Babits a prófétálás kötelességére szólítja fel kortársait, s a humanizmusba vetett hitét szegezi szembe az aljas ösztönök szabadjára engedő világgal.

Kárpáti számára csupán most tudatosul a Verlust der Mitte -az egybefogó középpont elvesztése, amit a modern dekadenciának mintegy a credójaként így fogalmazott meg Lord Chandos leveleiben Hofmannstahl: "Minden részekre esett szét számomra, a részek újabb részekre, s semmit sem lehet többé egy fogalommal átfogni". /66/ Ez az értelmetlenség-érzés, a feladat-, tartalom-nélküliség hangzik fel Ady versében:

Minden egész eltörött,  
Minden láng csak részekben lobban,

Minden szerelem darabokban,  
Minden egész eltörött.

Ekkor válik Kárpáti világnézetévé, csaknem filozófikus korélményévé a polgári társadalom, a polgári eszmék és eszmények teljes szétzüllése. Most már végképp azonosul Cervantes hőisével. A donquijotizmus mindig ott kísértett benne. A század első évtizedében - Péterfyhez igen hasonló módon - idegennek érezte a dualista Magyarország földbirtokos vezetésű berendezkedését. Háborúellenességében, mely inkább pacifizmusából és humanizmusából fakadt, mégis meghúzódott a változás halvány reménye. A háború pusztítása, majd a Tanácsköztársaság bukása - nem különben a trianoni békeszerződés - reményeit szertefoszlatta. Csalódásában ekkor öltötte magára Don Quijote maszkját ahogy Illés Béla egyik visszaemlékezésében megerősíti: "mindent Don Quijote szemszögéből mérlegel" de még fontosnak érzi, hogy a szélmalomharcot vívó lovag képéhez hozzátartozik Sancho Pansa, s ketten együtt képviselik az "állítás és tagadás, a bizalom és kétkedés, a költészet és a valóság, az igen és a nem" dialektikájában rejlő kiutat. /67/

Ezek után a polgári entellektüelnek még rá kell döbbennie arra, amit Hauser Arnold fogalmazott meg a legpregnansabbban: "Korunk főbb jellemzői: a gazdaság és társadalom szét hullása, az élet elgépesedése, a kultúra eldologiasodása, az egyén elidegenedése, az emberi kapcsolatok elintézményesedése, a funkciók atomizálódása és az általános létbizonytalanság." /68/

A 30-as évek végétől számára már csak a szélmalomharc reménytelensége marad. Az ember tragédiájának aktualitását ekkor így látja: "Volt-e az emberiség történetében kor, amelyre általában illenek, mint a véres, katasztrófában bomlásnak indult,

már-már felbomló világképünkre? A nagy színjáték minden főkérdése naponta belénkhasít, a diktatúrától a népszavazásig, a tudomány mindenhatóságától az eszmék csődjéig. Egy sarkai-ból kilódult, széthulló világ fölött dül ma is, sőt ma tán leginkább Isten és Ördög harca - s ebben ma is az ember tragédiája teljeseedik be." /69/

Amikor már nemcsak a polgári eszmerendszer értékei vesznek el, hanem értelmetlenné válik a kritikus küzdelme a negatív jelenségek - a l'art pour l'art elve, az individualizmus csődje, "a természettudományok és a társadalmi elvek uszályába került költészet, a gazdasági helyzet függvényeként vergődő színház" - ellen, akkor - Kárpáti szerint - egyetlen lehetséges magatartás: "végezzük szépen, ülvén íróasztalunknál...némán fogadva a halálos döfést."/70/

De a visszájára fordult világban a bölcs sztoicizmus is lehetetlen, hiszen ez is etikai tartásnak minősül. Ezért keserű mosollyal fűzi hozzá: "Talán kicsit karikatúra ez."

Don Quijotéval való azonosulás egyetlen értelme tehát az, hogy "ha életünk rövid is, a művészet örök." /71/



#### IV.

#### Dramaturgiai elvei

Kárpáti dramaturgiai elvei az arisztotelészi klasszikus elméleten alapulnak, ezért olyakor még a Shakespeare drámák jelenettechnikás építkezését is fenntartással fogadja.

A drámai szerkezet mintája a görög tragédia. Ennek sűrített levegője, feszültsége, az akció és dikció egysége, a cselekmény szoros menetének kikezdhetetlensége a drámai műfaj etalonja. Kedvenc drámája az Oedipus, melyben azt csodálta, hogyan tudta Sophokles a barbár témát tragikus fenséggel telíteni. Szimbolikája - írja Kárpáti - "sűrítetten fejezi ki az élet, a valóság minden esetleges variánsát." Példamutatónak tartja, hogy expozícióban rögtön akcióval robban ki a drámai konfliktus. A múltból, a darab cselekménye előtt törtétekről így a nézők az eseményeket mozgásba hozó drámai konfliktusból értesülnek. A konfliktus Oedipus lelkében bontakozik ki, amint önmaga rejtélyét kezdi nyomozni. Ez a belső konfliktus a külső történések síkján is megjelenik és szükségszerűen halad előre kulminációs pontjáiig, amikor a minden részletében feltáruló múlt összeroppantja a főhőst. "Oedipus király nem egy dráma, hanem maga a dráma, minden időkre szóló törvényeivel." /1/

A drámai építkezés tökélyéhez szerinte a lelki analízis utólérhetetlen mélysége társul, olyannyira örökérvényűen, hogy Sophoklest, a "barbárt" ma is legközelebbállónak érzi, mert "Alakjain megérezzük a hús-vér szagát." /2/ Kárpáti 1926-ban úgy látja, hogy az Oedipus-rejtély ismét időszerűvé vált, talán mert az egyéni múlt feltárása ad némi feleletet az indi-

viduum jelenkori válságának okaira.

A tragédia struktúrájának mélyebb elemzésébe Kárpáti nem merül bele, nem mutatja ki a sophoklesi kompozíció valóban mesteri arányait, a késleltető és előrevivő mozzanatok szigorú szerkesztettségét stb. Cikkének elején felvetett tragikumelméleti kérdést - hogyan lehet a "barbár" erkölcsökből a művészet "legtisztább remekét" megteremteni? - sem dramaturgiailag, sem teoretikusan nem tudja megoldani. Dialektikus történelemszemlélet hiányában az impresszionista esszéstílus analógikus, metaforikus eszközeivel kerüli meg a témát: a kultúra és amoralitás elmentmondásait csodálhatjuk Benvenuto Cellini Perseusában, Bramante kupolájában, a Mona Lisában - vagyis a reneszánsz kor megmagyarázhatatlan nagyságaiban is.

A görög drámaszerkezethez képest még a Shakespeare darabok csodálatos világában is talál lazaságokat. Pl. a Szeget-szeggel hibájául rója fel a tragikus és komikus cselekményszál nehézkes összeszövését, ami stílustörést eredményez. A darab tökéletlensége Kárpáti számára különösen azért kérdéses, mert Shakespeare ezt ereje teljében, a Hamlet és az Othelló között írta. Megnyugtató megoldásként tehát azt állapítja meg, hogy Shakespeare a nagy tragédiák árnyékában csak erőlteti a jókedvet, de igazi végjátékra éppen most nem képes.

Viszont a Hamlet hibátlan dramaturgiája abban rejlik, hogy teljes mértékben a szöveg hordozza az akciót: "tragikus történetében minden a párbeszédeken és a monológokon múlik, a bonyolult lélekrezdüléseket, visszatartott indulatokat és mélyben sűrűsödő szenvedélyeket pontosan kifejező, eleven beszéd gazdag-finom árnyalatain. A félhangokon és félmondatokon, a tettető kettős játék lefogott és mégis árulkodó modzulatain. "/3/

Kiemeli azt is, hogy Arany tökéletes fordítása tudja visszaadni az eredeti mű szövegének cselekményhordozó funkcionálását, ezért tekinthetjük a Hamletet a legnagyobb magyar drámának./

Kárpáti dramaturgiájának Arisztotelészen nyugvó tételei tehát a cselekmény és jellemelek drámai egysége, a konfliktus és kibonyolódásának tömör vonalvezetése. Ezen túlmenően, Ambrus Zoltánt és Péterfyt kövteve, a pontos lélektani motiváltságot, valamint az ok-okozati összefüggések szigorú rendjét követeli meg. Megjegyzendő, hogy a fenti követelményeket Kárpáti korántsem áthághatatlan törvényekként kéri számon.

A dráma és a színház kapcsolatában alapelve, hogy az előadás - összes kellékével együtt - hü tolmácsolója legyen a szépirodalmi alkotásnak, illetve a drámairó örökérvényű mondandójának. Határozott véleménye ma talán dogmatikusnak hat, ám a két világháború közötti időszakban nagyon is korszerű volt hazánkban. A színházi kritikusok között ugyanis kevesen voltak olyanok, akik Kárpátihoz hasonlóan, a dráma és a színpad kapcsolatát, egymásra hatását genezisében és fejlődésében is elválaszthatatlannak tartották. Kárpáti kritikáiban mindig foglalkozik a mű színszerűségének kérdéseivel, és abban a - figyelemre méltó - ítéletében is megingathatatlan, hogy új színpadforma nélkül új drámaforma sem születhet meg. Felveti a színház és dráma történeti alakulásának problémáját. A dráma születésekor, a halott-szertartás alkalmával, természetesen még nincs színpad, de a tömeg és a halott nagy tetteit felidéző alakok között már meg lehetne húzni képzeletben azt a választóvonalat, amiből később a rivalda lesz.

A dionüszoszi játékokban a színházi előadás elemei jelennek meg: az istentisztelet az oltár előtt zajlik - ez lesz majd a színpad, és itt áll elkülönülve a kórus, vagyis a színészek.

A dráma és a színpad organikus egysége a görög színházkultúrában nyilvánul meg. A görög dráma kötöttségei a színhely stabilitásából következnek. A zárt tájrészlet és a konstans díszlet szerves egységbe foglalta a dráma eseményeit. A kórus tagolja "felvonásokra" az előadást, a jelenetek nem egymás mellé épülnek, hanem egymásból fejlődnek ki.

Shakespeare drámája és színpada a középkori misztériumjátékok talaján virágzik ki. A misztériumok cselekménye epikus, helyszíneit az egymás mellé felépített színpadi emelvényeken alakítják ki. Ennek hatásaképpen lett a Shakespeare dráma cselekménye sokszálú és epikus, felvonások helyett jelenetek követik egymást, de nem oly szoros logikai-lélektani összefüggésben, mint a görög drámáknál, hanem lazán egymás mellé rakódva.

Kárpáti úgy véli, hogy a modern színpad közelebb áll a görögökéhez, mint a Shakespeare-ihez. Tévedése azzal magyarázható, hogy korszerű drámáinak kizárólag Ibsen műveit tartja, ezekben pedig valóban ki lehet mutatni a görög analitikus drámaépítkezés hasonlóságait. /Kárpáti - Ibsenről szólva - egyedül a klasszikus dramaturgiai tradíciókra hivatkozik, Lukács György viszont cáfolhatatlanul bebizonyítja, hogy a klasszikus vonások mellett leginkább a francia technika fedezhető fel./ Kárpáti - Ibsenből kiindulva - tehát a modern drámát is kötöttebbnek véli, emiatt a forgószínpad-technikát is elutasítja, később pedig a magyar színházművészet legfőbb megrontójának nevezi.

A színpadi forma alakulásáról - a görögök és Shakespeare színházán kívül nincs több mondanivalója. Saját korától elsősorban azt várja, hogy a színház a valóság illuzióját teremtsen meg. A színházi illuzió tartalmának feltárásában - némileg Diderot-követve - megpróbál mélyebbre hatolni: "A

színpad sohasem valóság, csupán a valóság illúziójának világa, bárhogy hangsúlyozza is a realitást. Első követelmény a színházzal szemben mindig az illúzió felkeltése...A közönség mindenkor két ellenséges érzéssel ül a nézőtéren: elhiszi a játék valóságát, amelybe belefelejtkeznek, de ugyanakkor valami állandó sejtés is dereng tudata alján afelől, hogy az egész csak színház, a "valónak égi mása." /4/

Az illúzió mibenlétének magyarázatához Kárpáti történeti háttérrel is kerekít. Véleménye szerint "vannak olyan korok, amelyekben a színház színházvoltának tudata meglehetősen elhalványodik, s a teljes "illúziókívánás" lép előtérbe. Ilyenkor kerekedik fölül a színpad játéka a realitás. Viszont mikor a korérzésben elevenen él annak tudata, hogy a színház a művészi játéknak a reális adottságoktól elvonatkoztatott, külön zárt világa: erőre kap a stilizálás." /5/ Hogy melyek ezek a korok, s miért kerül előtérbe az illúzió - erre nem tér ki. Lényeges azonban, hogy a cikk megírásakor, 1930-ban Kárpáti felvillantja a stilizálás, az illúzió igényének okát: "A mi mai, forduló korunk, mintha az utóbbi felfogást kezdené magáénak vallani. Talán mert az egyre racionalizáltabb jelen valóságából menekülő irreális és ideális elemek a művészetekben keresnek elhelyezkedést." Saját vallomásának tekinthetjük eszmefuttatásának záró mondatát: "Modell helyett ideál!" /6/

Kárpáti az európai dráma fejlődésében bekövetkezett jelentős változást a drámai hősök helyzetének megváltozásában látja. A klasszikus tragédiák szereplői szerinte azért lehettek meg nem alkuvó nagy egyéniségek, mert tetteikben nem akadályozta őket anyagi függés. A színház- és drámatörténet nagy fordulata akkor következett be, amikor megjelentek a társadalmi megkötöttségek, melyeknek egyetlen mozgatórugója a pénz. Ekkor megszűnik a tragédia, s helyébe lép a középfajú színmű és a



komédia. A szenvedély kitörésének helyébe a józan mérlege -  
lés és bölcs kiegyezés lép. Többek közt tehát ezért nincs  
polgári tragédia. "A feudalizmus sírján csak középfajú drá-  
mák virágoztak ki." /7/

Kárpáti fejtegetése néhány helyütt érintkezik Lukács György  
gondolataival. Lukács Maeterlinck elméletére hivatkozik, mely  
"szerint nem is lehet tragédia ott, ahol egy bölcs van; a  
bölcs mindent átlátásának és mindent megértésének ereje elől  
meg kell hátrálnia minden sorsnak. Shaw Caesarjában és még  
egypár alakban jelenik meg talán legvilágosabban az intellek-  
tualizálódás megértőerejének a tragédiát lehetetlenné tevő  
és így a drámát felbontó hatása." /8/ Lukács már itt ponto-  
sabban meghatározza a drámairodalom nagy korszakainak törté-  
nelmi körülményeit, okait: a fordulópontot ő is a polgári tár-  
sadalom megszületéséhez - nevezetesen a francia forradalom  
"históriai élményéhez" - köti.

Kárpáti a dráma és a színház, illetve az irodalmi mű színpa-  
di megjelenítésének szerves egységét az aktualitás megnyilvánulásában jelöli meg. Az aktualitás fogalma nála sokféle, kü-  
lönböző elemet foglal magába. Dramaturgiaiilag leginkább a XX.  
században élő ember hangulatának, élményeinek, pszichikai al-  
katának visszaadását jelenti. Pl. a nagy romantikus drámák  
előadásait többnyire azért ítéli el, mert - ismét Péterfyt  
követve - korunk már csak iróniával képes szemlélni a vilá-  
got. A romantikus alakok szélsőségesen fekete-fehér jelleme  
hazuggá válik századunkban. A polgári morál ugyanis elsősor-  
ban a megalkuvást, a belátást kodifikálja. Másrészt a romanti-  
kus hősök tetteiből - Kárpáti szerint - hiányoznak a pszi-  
chikai indítékok, ezek pedig a drámai cselekmény és jellem  
egységének legfontosabb követelményei. A romantikus drámák kö-  
zül csak azokat tartja élvezhetőnek és előadásra jogosultnak

- pl. Schiller Don Carlosát - , amelyekben egy új történelmi szemlélet megnyilvánulását véli fölfedezni, amikor is a korfestés hűsége modern eszmékkel párosul, s ezáltal a dráma mára is érvényes szabadságeszméknek, pl. a gondolat-szabadságnak kifejezője lesz.

A kortárs művek elemzésekor - a drámai építkezés, az élő figurák megteremtése, a színpadszerűség követelménye mellett - ugyancsak az aktualitást kéri számon. Itt azonban már distanciát tesz a pillanatnyi divat-témák, a hazug sémák és a korszak - szerinte - lényeges kérdéseit érintő aktualitásai között. Pl. Hunyadi Sándor Feketeszárú cseresznyé-jének értékét - ugyanakkor dramaturgiai gyengéjét - abban jelöli meg, hogy az egyéni történetbe az író politikai eseményeket kever, ám a mű egészében a politikum inkább csak keretként funkcionál, ritkán találkozik a fő cselekménnyel. /9/ Vagy Bródy Sándor A tanítónő c. darabjának legnagyobb erénye, hogy az író sűrített, komoly mondanivalójával: "a rejtett társadalmi kórkepletek konstatálásával" drámai atmoszférát tud teremteni annak ellenére, hogy a szituációk önmagukban nem valóságosak, inkább mesterkéltek. /10/

Előszóval foglalkozik Ibsen műveivel és színpadi megjelenítésével. Az egyes előadásokról írott kritikáit felhasználva kisebb esszét kerekít Ibsen életművéről. Lukács György-höz hasonlóan Ibsent a modern dráma kiteljesítőjének tekinti, ahonnan azonban nincs továbblépés. Kárpáti a Kisérteteket tartja Ibsen legjobb drámájának, mert ez követi legtisztábban a görög sorstragédia menetét. Későbbi darabjai azonban már nem hibátlanok, éppen azért, mert - szerinte - eltért a klasszikus mintától. A Solness építőmester-ben pl. az író a tömör expozíciót két felvonásban szórja szét. Másik nagy hibájául rója föl, hogy utolsó műveinek szimbólumai teljesen

elszakadtak a valóságtól, üres allegóriákká egyszerűsödtek.

/11/

Kárpáti élesen elkülöníti a drámaiságot az epikusságtól, kizárólag az előbbit fogadva el. Ezért tartja "képekre szakadozott drámai költeménynek" Madách Mózesét. Az író kikerüli a drámai pontokat, hősének küzdelme nem drámai, csak epikus. Véleménye szerint két pont köré lehetett volna sűriteni Mózes drámáját: az aranyborjú jelenet és az Úrral való összeüt-közése köré. /12/

Kárpáti szerint a regénydramatizálások is eleve magukban hordják a megoldás lehetetlenségét, mert a színpadra csupán a puszta akció ültethető át, s ezzel az eredeti mű menthetetlenül leegyszerűsödik.

Móricz Zsigmond drámaírói erényeire és gyengéire is rátapint. Móricz regényeinek, novelláinak szereplői kétségkívül eredetileg drámai alakok, színművei mégis megmaradnak epikus alkotásnak, mert - pl. A murányi kalandról szólva - a cselekmény mindig zsúfolt és szerteágazó, tehát hiányzik a drámai sűritettség. Az epikus író a részletek önálló értéke jobban érdekli, s az epizódokat fontosabbnak tartja a cselekmény fő vonulatánál. Mégis elismeri Móricz darabjainak színpadszerűségét, mert szituációi elevenek, életszerűek, mert hús-vér figurákat tud alkotni, ezzel közel tudja szereplőit hozni a nézőkhöz. /13/

Kárpáti - hátat fordítva saját dramaturgiai elveinek - Shaw egyik darabjában, Az orvos dilemmájában elfogadja a stíluskeveredést, a tragikus és komikus elemek összeszövését. A drámai feszültség fenntartásában pedig elismeri a folyton változó helyzetek és paradox gondolatok szerepét. A figyelem egy pillanattig sem lankad el - mondja - , mert Shaw "a sok csúfolódó fintor, szellemes karikatúra, jókedvében is fanyar kételkedés

után a negyedik felvonásban zavartalan hömpölygéssel árasztja ki forró líráját, s a szkeptikus mélyen megható vallomást tesz a művészet szépségébe, erejébe és örökkévalóságába vetett hitéről." /14/

Az idézet elárulja, hogy mivel nyerte meg a darab a kritikus kegyeit. Dramaturgiai koncepciójába az epikusság nem fér bele, annál nagyobb szerepet játszik a líraiság vagy a költői-ség, amelyre egyénisége olyannyira rezonálni tud, s amiben a modern dráma erejét felleli.

A drámaiság másik legfontosabb kelléke a lélektani szituációk pontos megteremtése. Ebben még stilizáltságot sem fogad el. Példaképehez, Ambrus Zoltánhoz hasonlóan - és a pozitívizmus pszichológiai irányultságának megfelelően - igen sokszor hiányolja a lelki motivációkat /pl. Szemere György: Bolond Istók/, a pszichikai folyamatok kidolgozottságát /Lengyel Menyhért: Hálás utókor/, vagy a valószínűtlenségig stilizált lélekrajzot /Szomory: Szabóky Zsigmond Ráfáel/.

Herczeg nagysikerű és nagyhírű Kékrókáját kegyetlenül feldarabolja, kimutatva dramaturgiai képtelenségeit. A darab problémája mondvacsinált, hiszen végül is teljesen érdektelenné válik, hogy járt-e Cecil a Török utcában. /Ez különösen szellemes észrevétel volt a darab bemutatásakor, mert a korabeli napilapok bulvár-hangnemű tálalásától indíttatva, a színházba járó kispolgári közönség körében szállóigévé vált e kérdés./ Emiatt lélektanilag hamis és értelmetlen az egész darab, legfeljebb néhány ügyes technikai fogást lehet elismerni. /15/

A színpadszerűséget, a drámai mesterség ismeretét, a színpadi formakésztséget Kárpáti mindig nagyra becsülte - különösen kortárs szerzőknél. Ezért emeli piedesztálra Molnár Ferenc egész életművét. Lelkesedik a "léleketelállító artista mutatványok"-ért, melyen a szituációk és a figurák végletekig kiélezett és



kiaknázott színpadi lehetőségeit kell értenünk. A Marsallban a sardoui hatású stilizált játék mélyén - úgy véli - igen sok a realitás. A figurák irónikus beállításában nem vész el a pszichológiai karakter. Az Egy-kettő-három zseniális zsonglőrsége abban rejlik, hogy "témája maga az élettempó, a gombnyomásra mozduló embergépezet, melyet pénzzel fűtenek". /16/ Kedveli Molnár szikrázó dialógusait, meglepő fordulatait, a fokozások és lendületek kiszámított rendszerét, az exponálás "fineszeit" - hozzátéve ugyan, hogy Molnár csak szórakoztatja a közönséget, de azt igen magas szinten.

Meleg együttérzéssel foglalkozik Hevesi drámaírói tevékenységével - kissé eltúlozva értékeli alkotói oeuvre-jének felívelését. Az elismerésben nyilván közrejátszik Hevesi rendezői, igazgatói és elméleti munkásságának nagyra becsülése. Elzevir c. darabjának bemutatása alkalmával - visszafelé is tekintve - értékeli egész addigi drámaírói pályáját. Korábbi művei: Az apja fia, A szent szűz rózsája és A hadifogoly - elsősorban a kiváló dramaturgot reprezentálták. Ekkor még Hevesi a szigorúan zárt és tiszta műformát mintegy ráhúzta a mondanivalóra, így olyan korrekt darabok születtek, melyekben még a humort is pontosan adagolta. Következő darabjában, a Császár és komédiásban Hevesi feltörő lírája már kezdi szétfeszíteni a szigorú formai kereteket, de az 1514. c. darabja - ezt az utat folytatva - laza képekre esett szét. Ezután Hevesi, maga is érezve gyengéit, hosszú ideig nem írt drámát, egészen addig, míg a mondanivaló s a művészi forma adekvát szintézisét meg nem tudta teremteni. Így született meg az Elzevir, amelyben Hevesi "gyengébb dramaturgnak, de igazabb, erősebb és mélyebb költőnek mutatkozik; ...halkszavú, bensőséges, egyszerű történet." /17/ E kritikának ismertetése - részrehajló ítélete ellenére - jellemző fényt

vet Kárpátinak a kortárs művekkel szemben támasztott dramaturgiai követelményeire.

A dráma és a színház viszonyában Kárpáti szívesen foglalkozik az alakítás, a jellemformálás elvi kérdéseivel, kritikái legnagyobb részében pedig tüzetesen felboncolja a szerepfelfogás, a megjelenítés konkrét eseteit. Axiómája: a színjátszás emberábrázolás, ehhez bizonyos fokú átélés szükségeseltetik: a színész belehelyezkedve szerepébe megeleveníti a figurát. Az átlényegülés folyamata sokkal bonyolultabb és rejtélyesebb, mint ahogy Diderot elsőként leírta a Színészparadoxonban. Kárpáti is szívesen használja a kifejezést: a titok a színjátszás paradoxiójában rejlik. A színész énje ugyanis akkor fejeződik ki a legteljesebben, amikor kilép önmagából és egy más karakterrel azonosulva annak a figurának az énjében olvad fel. A színész egyéniségét ilyenkor akaratlanul is azonosítja a színpadi hőssel, de oly formában, hogy önnön kivetített életét példázó játékba helyezkedik bele, "amelynek eseményeit így mitsem kockáztatva éli át, mert tudata alján sejti, hogy mindehhez végső soron, valahol, valamilyen formában köze van, mindez vele is megtörténhetik." /18/

Kárpáti e rövid eszmefuttatásában megközelíti a színészi átlényegülés egyik legfontosabb momentumát, amikor a színész - egyéniségét megtartva - képes egy másik figura lelki énjét ábrázolni. Mivel a színháznak tökéletes illúziót kell kelteni, ezért a színész feladata a teljes átlényegülés, különben az illúzió szertefoszlik. Pethes Imrét méltatva azt írja: "pár órára elhittem a színpad ágáló hősének, hogy ő valóban az, akinek most mutatja magát". /19/ Elvileg semmiféle elidegenítést, távolságtartást nem tart létjogosultnak a színész és szerepe között, de kritikáiban az egyedi eseteknél nem zárkózik el mereven ettől sem.

Bírálataiban ugyan fontos helyet foglal el az alakítások elemzése, de ritkán tudja racionálisan feltárni a nagy színészek jellemábrázoló eszközeit. Ez utóbbira mégis van jó példa: Ódry Hamlet alakításának bemutatása. Hamlet őrültség álcájának értelmezése és megjelenítése mindig próbára teszi a színészeket és a rendezőket. Hamlet őrültségében Ódry Árpád a csúfolódó kamasz vonásait vette magára, s ezzel döbbenetesen egyszerű és közvetlen lett a játéka. Poloniussal való jelenetében - ahogy Kárpáti leírja - Ódry a földön fekszik, könyökére támaszkodva olvas, lábát fölemelve, sarkait összeverdesve csakúgyan mellékesen, hátravetve válaszol az udvaroncoknak. /Azóta sokan utánózták ezt a pózt./ Másik nevezetes újdonsága, ahogyan a színészek érkezését jelentő Rosenkrantznak felelve így nyomatékosítja a mondatot: "No, amelyik a királyt játssza, szívesen fogadom." A hangsúly kiemelésével egyszeriben új értelmet nyert a szöveg; ebben a pillanatban ötlik fel Hamletben a színjáték-betét terve. /20/

A figura karakterének és a színész egyéniségének összeoldását Sugár Károly Caliban alakítása reprezentálja. Shakespeare Viharjának körülhatárolhatatlan szörnyét Sugár realista eszközökkel teremtette meg. Külsejében embertelen, ugyanakkor semmiféle állathoz nem hasonlítható gnóm volt, artikulálatlan, makogó hangokat hallatott, aritmikusan mozgott. Így sikerült végeredményben realista eszközökkel egy irreális lényt megjeleníteni. Szerep és színész talált itt egymásra. Kárpáti leírásában ugyanis Sugár Károly sajátos egyéni adottsága a személyiségében rejlő démoniség nyert nagyszerű kifejezést. Tehát Sugár "csupán önmaga legbensőbb lényegéhez volt hű, beteljesítve a színész legmélyebb és legtitokzatosabb örök paradoxonát, amely szerint akkor adja a legteljesebben önmagát, amikor egészen eggyé válik szerepével." /21/

Kárpáti - ahogy a fenti idézetből is kiderül - differenciáltan érzékeli a színész egyéniségét, karakterét. Olyankor a legbiztosabb ítéletében, amikor kimutatja, hogy a szerep távol áll a színész egyéniségétől vagy fordítva, éppen ön maga lényegét képes adni benne.

Szerepelemzései olvasmányként lenyűgözőek. Ám karakterérzéken túlmenően voltaképpen kevés fogódzót találunk egy-egy alakítás felidézéséhez, rekonstrukciójához. Kárpátiból ilyenkor inkább az írói véna bukkan elő, a szerep s a színész lelkivilágának feltárásakor nem tud és nem is akar ellenállni a kínálkozó helyzetnek. Egyetlen példa a sok közül Kürty József Othello ja: "Kürthy alakítása itt járt a legmagasabb ormokon, viharfelhők villamos feszültségében, vész előtt fenyegető elhallgatások kísérteties csendjében, könny-eső záporában, irtózatossággal kirobbanó, szélsőséges indulatok mennydörgésében és villámlásában szinte átmenetek nélkül. Szédítő lélek-szakadék fölött vette át magát Othelloja, hogy aztán, kifulladt zokogásban búcsúzva régi énjétől, szabadjára engedje önkínzó szenvedélyének kegyetlen, bosszúálló fúriáit." /22/

A metaforikus ábrázolásmód, stílus itt csak arra alkalmas, hogy a szenvedély monumentalitását érzéki képpel felidézze, de semmiféle információt nem ad arról, hogy a színész hogyan játszotta el a hatalmas érzelmeket.

A fentiek ellenére Kárpáti Aurél - kritikái és egyetlen drámai műve, a Kőműves Kelemen alapján - kiváló dramaturgnak bizonyul. Konkrét észrevételei - máig is érvényesen - tisztáztak jónéhány drámai szituációt s annak színpadi lehetőségét. Ő mutat rá arra, hogy a Hamlet III. felvonásában a Szellem azért csak a királyfinak jelenik meg, mert Hamletnek az anyjával folytatott mind feszültebb párbeszédét lehetetlen megszakítani egy harmadik szereplő beléptetésével.



Vagy a tragikus jellemelemzésekor érzékletesen világítja meg Jagó, III. Richard, Lucifer és Mephisztó alakjának egységét illetve hasonlóságát. Ezek a figurák nem "fejlődőképek", "egy tömbből faragott végleges lények". Éppen ebből következik -természetesen a dráma egységén belül - tökéletes dramaturgiai megformáltságuk. Finom meglátása a Learrel kapcsolatban, hogy Shakespeare azért állítja az ősz király mellé a Bolond figuráját, hogy Lear tragikus őrjöngése egy pillanatra se váljék nevetségessé. Vagy a Tévedések vígjátékában már praktikus tanácsként hangzik el válasza arra a kérdésre: vajon szükséges-e, hogy a színpadi ikrek valóban hasonlítsanak egymásra? A színészek kiválasztásakor a rendező ezt - a darab szempontjából egyébként igen fontos körülményt - figyelmen kívül hagyhatja, mondja Kárpáti, hiszen az előadás során mindig a nézők a "beavattottak", tehát nem ők tévesztik össze az ikreket, hanem a játékosok, a vígjáték szereplői.

Kárpáti dramaturgiai szemlélete - klasszikus tételekhez való ragaszkodása ellenére - viszonylag hajlékonynak és nyitottnak mondható. Nem róhatjuk fel azt sem, hogy éppen a legújabb dramaturgiai tendenciákat nem ismeri fel, vagy utasítja el /pl. Csehovot, Brechtet/, hiszen Lukács György A modern dráma fejlődésének történetében feltárja ezeket az utakat és módokat anélkül, hogy felfedezné bennük a továbblépés lehetőségeit.

## V.

### A modern magyar dráma útja - Kárpáti kritikáinak tükrében

Századunk magyar drámairodalmának fejlődése, alakulása igen ( áttételesen, torzultan és töredékében tükröződik Kárpáti Aurél munkásságában. Egyfelől azért, mert a kritikus a maga bevallottan szubjektív véleménye szerint ítélik a bemutatott művekről - s ebben benne foglaltatik a korhangulatból és a pillanatnyi élményből táplálkozó egyéni benyomása, valamint a közönség reagálása - , másfelől azért, mert tekintete a műfajnak csak azt a részét pásztázza, amely - jó vagy rossz előadásban - a színpadra került.

Tehát a XX. századi magyar drámairodalomnak - Kárpáti kritikái nyomán - részleges és egyoldalú arculata rajzolódik ki, amely - a sajátos megközelítés révén - olykor az egésznek a domináns vonásait is felvillantja. A drámai mű végző kiformalódásába ugyanis - éppen a tárgyalt időszakban - sokszor erőteljesen beleavatkozott a színház igénye és a közönség ízlése. Móricz Zsigmond naplója /1/ beszámol arról a lélekölő proceduráról, amin az írónak keresztül kellett mennie, míg darabjai - többszöri javítás és átdolgozás után - a közönség elé kerültek.

Előre kell bocsátani azt is, hogy a téma keretein belül inkább arról lehet szólni, hogyan kutatta Kárpáti a műfaj honi megújulásának lehetőségeit, milyen példákban, analógiákban találta <sup>meg</sup> vagy hátrította el a megoldás útjait illetve zsákutcáit.

A kritikus Kárpátinak valóban legfőbb gondja és célja volt az új magyar darabok színházi pályafutásának segítése. Jóindulatú és rokonszenves törekvéseiben sokszor tévedett, mert klasszikus dramaturgiai elvei miatt nehezen fogadta el az újszerű megoldásokat, emellett határozott polgári és urbánus ízlése visszautasította a 30-as években fellépő népies nemzedéket.

Kárpáti a modern magyar drámáról kialakított teoretikus elképzeléseit egy vitacikkben foglalta össze.

A magyar dráma válságáról 1929-ben a Nyugat ankétot szervezett. A témát Heltai Jenőnek az Est-ben közölt cikke indította el. Kárpáti Aurél is reagál, megállapítva, hogy a külföldi drámairodalom hatása alatt elég bőséges a magyar drámatermés - itt főként a franciás bohózatokra és a fanyarabb angol humort utánzó vígjátékokra gondol -, de nincs speciálisan magyar dráma. A jelenség okainak feltárásában nem történeti úton indul el - bizonyítva vagy cáfolva, hogy egyáltalán a magyar drámairodalomnak van-e olyan jellegzetesen nemzeti és kontinuos tradíciója, amelyből következtethetnénk a jelen drámairodalmára -, hanem csak horizontálisan vizsgálja a kérdést, leszűkítve a színház és drámairodalom viszonyára. Tételei itt már ismertek: a színház anyagi csődbe került, ennek direkt következménye a drámairodalom színvonalának süllyedése, mivel a színházak csak a kasszasikert vigyázzák. A színházigazgatás is csődbe jutott /a Nemzeti élén ekkor már Németh Antal áll/, a színházi vezetők nem is keresik az új dráma színpadi lehetőségeit. /2/

Ugyanebben az évben írt hasonló témájú cikkében már mélyebbre hatol, s megpróbálja a társadalmi, politikai konstellációkból, valamint a közgondolkodás irányítottságából magyarázni a színház - dráma helyzetét. Cikkének lendületes és szenvedő

délyes hangneme, stílusa érzékelteti, hogy mennyi felgyülemlett keserűség ömlik ki egyszerre belőle. Meglepően súlyos váddal kezdi: "Trianon óta van a magyar politikai, társadalmi és kulturális életnek egy végzetes jelszava, amely a maga meddőségében kerékkötője minden haladásnak...a tragikusan elveszett múlt visszasóvárgása". Kárpáti ilyen nyílt politizálásra igen ritkán ragadtatja el magát. Szokatlan bátorságát akkor érthetjük meg igazán, ha gondolatát a korabeli közegbe helyezzük vissza, amikor Trianon neve és a békeszerződés ténye - a magyarányú területvesztés - a nacionalista, sovinszta uszítás legfőbb jelszava volt. Trianon az egész magyar közgondolkodásba beivódott - mégha tartalmában különböző árnyalatokat is vett föl - , meghatározója volt a magyar köztudatnak. A hivatalos politika természetesen eszközként használta fel saját hatalmi törekvéseinek és külpolitikai irányváltoztatásainak magyarázatára, mentségére és értelmezésére. Különösen a 30-as évek jobbratulódásában dobták újra és újra be Trianon revíziójának hangzatos lózungját. S ezt a jelszót - amely értelmezésében árnyalatos differenciákkal, egyetlen közös platformot jelentett a polgári rétegek számára - leppezte le Kárpáti, kimutatva ürességét, retrográd, visszahúzó erejét.

A kemény hangütés után még mindig a társadalompolitika veszélyes vizén evezve kifejti, hogy ha Magyarország meg tudta volna őrizni területi integritását, akkor sem lehetne a múltba révedve megoldani a jelen kérdéseit, mert nem Trianon a választóvonal a XX. századi európai és magyar történelemben, hanem az első világháború, melynek romjaiból egy másféle Európa - s ennek részeként másféle Magyarország - tápázkodott föl. /A háború utáni történeti fejlődés összetevőit, gazdasági, társadalmi és ideológiai alapjait természetesen nem határolja körül Kárpáti./



Politikai színezetű bevezetése után Kárpáti visszahátrál a művészet menedékébe, s támadásait erről a biztosabb talajról folytatja. A magyar drámairodalom elsorvadása hamis nosztalgikiához fűződik, s ennek következtében kiélt formákban anakronisztikus tartalmú darabok születnek. Ezért nem tapasztal hajlandóságot sem új drámaírói, sem új rendezői törekvésekre. A színház és a közönség egyaránt a megcsépített múltba menekül a jelen "nehezen felfejthető, zűrzavaros és fájó problémái" elől, s nem a jelen kérdéseire vár választ a színháztól.

Kárpáti - ritkán tapasztalt merészséggel - rátér a kormánypolitika bírálatára: "Tizenöt esztendő óta ebben az országban nyomott és nyomasztó atmoszféra gátolja a gondolatok és érzések szabad kibontakozását." A háborúban életbeléptetett megszorító intézkedések közül a cenzúra továbbra is működik, s a legcsekélyebb gyanús momentumra érvényesíti tiltó hatalmát. "Rendőrségi ellenőrzés és vétőjog mellett ír az író, fest a festő, beszél és játszik a színész." A "diktatúra-bacillusoktól" fojtogató légkör eleve megakadályozza a művészetet abban, hogy saját koráról, saját konfliktusairól szóljon: "A máról legfeljebb hallgatni lehet korlátlanul és szabadon." /3/ Kárpáti kritikusként és íróként tiltakozik a diktatórikus államhatalom ellen - kortársaihoz hasonlóan - követeli a gondolatszabadság jogát.

Ennél határozottabb állásfoglalást, tiltakozást és követelést ritkán találunk egész életművében. Szépirodalmi alkotásaiban, kritikáiban, esszéiben inkább analógiákkal él, példázatokkal figyelmeztet a válságos jelenségek sűrűsödésére. Ritka kitörései - mint a fenti cikke vagy Babits Mihályhoz írott önvallomása - kivételével, Kárpáti is visszahúzódik a művészet oltalmába, s megpróbál ezen belül "hasznára lenni" a magyar drámairodalomnak és színházkultúrának, az egyre reménytelenebb és értelmetlenebb szélmalomharc érzésével együtt.

A magyar dráma útjával korábban is foglalkozott. A legveszélyesebbnek azt látta - ismét a színház és dráma organikus egységének jegyében - , hogy a színház és drámaírók az aktualitást, a mához és a máról szólás igényét a publicisztikai irodalom eszköztárának és szemléletének átvételével vélték megoldani. A jólértesültség, a szenzációk gyors felszolgálása vonult be a színművekbe. Ezek a darabok a közönség kívánalmaira reagálnak, a mindennapokban felröppenő pillanatnyi aktualitásokat ragadják meg, a készen kapott sémák és panelek gyors irodalmi feldolgozásával keltik a modernség látszatát.

/4/

A két világháború közötti időszakban rendkívüli bőségben teremtkeztek hazánkban is a könnyed, szórakoztató darabok. Kárpáti érdeméül kell feljegyezni, hogy szinte didaktikus módszerekkel igyekezett kritikáival gátat vetni ennek az áradatnak. Ezért érdemes e témakörön belül idézni azokból a cikkekből, amelyekben könyörtelen logikával mutatja ki a tetszetős felszín mögötti ürességet.

Biztos érzékkel választja el a giccset a valódi alkotástól. Divatos és hatalmas közönségsikert aratott darabokban, mint Cyrano, a Sasfiók vagy a Kaméliás hölgy, mutatja ki a giccs lényegét. A Sasfiók - írja - stilizált játék, ezt a verses forma is hangsúlyozza. Felépítése, alakjainak jellemzése, helyzetű operettszerűen dekoratívak. Szuggesztív hatása a zengő kifejezések, a csengő rímek, a patetikus szólamok felfokozott erejében rejlik. "Hajszál híján tiszta poézis, de a hajszál ilyenkor egyet jelent kilométernyi távolokkal." /5/ /A parádés előadások: Sarah Bernhardt vagy Darvas Lili játéka sem tudta meggyőzni Kárpátit a fentiek ellenkezőjéről./

A Cyrano de Bergerac párizsi bemutatója alkalmával néhány korabeli kritikus a francia drámaírás új korszakának nyitányá-

ként köszöntötte Rostand művét. Valóban virtuóz alkotás - jegyzi meg Kárpáti - , de inkább a hozzáértő józanság, mint költői ihlet szülötte. Nincs belső drámaisága, dialógusai, helyzetei mesterkéltek. Csillogó tirádái, romantikus külsőségei s egy parádés szerep avatta látszólag remekművé. /6/

A Kaméliás hölgyet Kárpáti már negyven évvel ezelőtt halhatatlannak nyilvánította abban az értelemben, hogy a "nyárs-polgári költészetté magasztosult giccset" minden korszak újra és újra fel fogja fedezni magának. A "nagy produkció" mindenkor sikerre számíthat. /7/ A modern magyar dráma lehetőségének avagy lehetetlenségének témáján belül azért érdemelnek egy epizódnyi kitérőt a giccs - Kárpáti által - megjelölt vonásai, mert a későbbiekben a kritikus már nem bizonyul ilyen biztos szemű ítélkezőnek. A pékélyes érzelmekre apelláló és alantas ízlést kiszolgáló divatdarabokat és a csillogó, jól szerkesztett áldramákat kiutasítja a művészet otthonából, de pl. Molnár Ferenc vagy Heltai esetében majdnem ugyanezeket az abszolút művészet rangjára emeli.

A magyar dráma megújulásának példáit kereste a XX. századi világirodalom nálunk bemutatott darabjaiban is. Ezek közül O'Neillban és Csehovban nem fedezte fel a lehetőségeket, csupán Shaw-nál és Pirandellónál véli felismerni az új drámaszerkezetet. Ibsent nagyra értékeli, mert az ő dráma művészete ismételte meg - modern tartalommal töltve fel - a klasszikus görög mintát, mégis kénytelen elismerni, hogy az analitikus dráma felfejtő módszere körülményeskedő, nehézkes; a dialógusok nem a helyzetekből fakadnak; a váratlanul "előrántott" expozíció, a mellékmotívumok természetellenes beszövése az egész építmény mesterkéeltségéről árulkodnak. Szellemes összegzése: "hatalmas szellemi rakomány - egy süllyedő hajóban." /8/ Az eredményesnek tűnő drámai kísérletek - Kárpáti szerint -

inkább Shakespeare-re utalnak vissza. A modern scenika is jelzéssel váltja fel az ábrázolást, tehát a stilizálás felé mutat. A drámai kísérletek pedig inkább epikus anyagból merítenek, töredezett képekre tagolják az időben hosszan elnyúló cselekményt. Itt azonban arra a hibára hívja fel a figyelmet, hogy ha - mint legtöbbször - egyszálú cselekményt bonyolítanak, akkor a "pszichológiai idő elsikkad a jelenetközökben s a kikapott részletek szaggatottságot eredményeznek." /9/

A dráma belső egységét - Kárpáti szerint - az időbeli folytonosság, vagy a többszálú cselekmény párhuzamos összebonyolítása biztosítja. Az évek alatt lejátszódó történetnél ugyanis - erre Shakespeare darabjai a bizonyítékok - a néző nem a reális időt érzékeli, hanem egyfajta pszichológiai idő folytonosságát, illetve múlását, amelyben a többszálú mese végén sohasem áll be szakadás. A Shakespeare drámák "legmélyebb és legrejtettebb egysége" ebben nyilvánul meg.

Kárpáti dramaturgiai fejtegetése bizonyára hasznos, hiszen a drámai műfaj zártabb és bonyolultabb szerkezetére irányítja a figyelmet, elmélete mégis eléggé szűkreszabott és dogmatikus, mert Shakespeare példáján - vagy másutt a görög drámaszerkeztesen - kívül más követendő utat nem tud mutatni. Látszólag Shaw "vészesen komoly, keserűen szatirikus, groteszk, csúfolódó játéka, hangneme és formája követhető. Shaw -szerinte - tudatosan kerüli az akciót, a drámai felépítést; a drámai feszültséget a dialógus-sorozatokkal tartja fenn, bebizonyítva azt, hogy mese, történet, bonyodalom nélkül is lehet színpadszerű művet írni. Shawnál "minden a dialógus, a cselekmény semmi. De vajon ez a «forradalmi» újítás nem a dráma legősibb lényegének hangsúlyozása-e? A drámából mindent kivonhatunk, elvehetünk - a szón, a beszéden kívül. A dialógus a dráma lelke és teste. Nos hát



Shaw «modern» tradíciókkal szakító gesztusát tulajdonképpen itt is a legmélyebb tradíció tisztelet irányítja." /10/ Kárpáti itt is elősorban a hagyományokra akarja irányítani a figyelmet. Ennek kedvéért módosítja dramaturgiai premisszáját: az akció és dikció egységét, kiemelve és önállósítva belőle a dikciót.

Még egy - látszólagos - kitérő igazolja a dráma megújításáért felelősséget érző kritikus gondját. A mozi kárhóztató hatása mellett reménykedik annak - a színházra nézve - előnyös funkcióváltásában. A mozi ugyanis már átvette a tömegszórakoztatás szerepét a színháztól, s ezáltal nemhogy feleslegessé tenné, hanem - "ősi lényegének keretei közé" visszakényszerítve - mondhatnánk egészséges munkamegosztást hozhatna létre. A színpadi műfajok közül - Kárpáti szerint - az operettnek és a pehelysúlyú játékoknak lett diadalmas vetélytársa a mozi, hiszen látványosságban, pompában, kiállításban utolérhetetlenül többet képes adni a színháznál. Ezáltal végképp ki fogja szorítani Thália templomából a pusztán szórakoztató darabokat, s a színház a tiszta drámaiság otthona lesz. "De ami ennél is fontosabb: a par excellence színpadi művészet várható megújítása. Az eleven emberábrázolás visszanyeri igazi jelentőségét..." /11/

Naív és arisztokratikus hipotézise nem igazolódott. A mozinak mint új művészeti ágának a hatása lényeges és fontos a színpadművészet is a drámairodalom fejlődésében, de megosztódás nem következett be, legfeljebb csak annyit fűzhetünk hozzá, hogy a gazdasági szempontból ma sem dőlt el a kérdés: elszívja-e a mozi a közönséget a színháztól?

Kárpáti jószándékú útkeresését bizonyítják tehát mindazok az elméleti és gyakorlati jellegű eszmefuttatások, amelyekben a klasszikus vagy a modern külföldi darabok elemzésével próbálja a műfaj perspektíváit feltárni. A kortárs magyar

drámai irodalomban viszont - amint az eddigiekből erre következtetni lehetett, nem azokban a művekben jelöli meg a katalizáló újdonságot, amelyekben az utókor a fejlődés karakteresebb tendenciáit látja. /Bár ez szintén a ma is vitatott kérdések közé tartozik!/ Kárpáti A néma leventét tartja "a mai magyar irodalom egyik legidőállóbb értékének", "az utóbbi évek legtökéletesebb magyar vígjátékának", az Egy fillért pedig az új magyar színpadi irodalom egyik legszebb, legmáramandóbb értékű remekének.

A néma leventében dicséri a témaválasztást, hiszen a magyar reneszánsz kor tálcán kínálja gazdag történeteit, s mégsem merített belőle addig senki. Kárpáti természetesen a vígjáték költőiségét kedveli, mely által a darab a "színpadra kerülésével egyidejűleg a magyar irodalomtörténetbe is beiktatódik. A kritikus megilletődve áll a nevezetes esemény előtt". /12/ Ezek után már azon sem lepődhetünk meg, hogy a cselekmény tetőpontja, amikor Zilia és a hóhér mezébe burkolózott néma levente egymással szembe kerül, akkor - Kárpáti szerint - "a merész ellentéteket összevillanó játék csaknem Shakespeare-i foszforeszkálást kap".

Ma már eléggé értetlenül állunk Kárpáti túlzó analógiája előtt, még akkor is, ha a színháztörténetből ismeretes Bajor Gizi csodálatos alakítása. Valószínűleg Kárpáti azt a költői illúziót találta meg Heltai darabjában, amire egyéb írásai-  
ban sokszor hivatkozott.

Heltai másik művét, az Egy fillért viszont nagyra értékeli a mai irodalomtörténet is. Kárpáti szinte extázisban veti bele magát a darab elemzésébe: egész lényével rezonálva mondanivalójára: "Férfias szeméremmel halkra fogott szerelmi vallomás a költészet megváltó, örök varázshatalma mellett". /13/ Kárpáti ebben a műben találja meg a jövő drámáját: "...a sok-

szor keresett és annyiszor reklamált drámát, amely nem egyéb, mint egy ember belső átalakulásának, szenvedésének tisztító-tüzében való lelki fölolvadásának nyíltszíni ábrázolása." /14/

A. Heltai darabok érzelgősségbe hajló lírai történetei csupán azért élvezhetőek ma is, mert hangnemük - s erre Kárpáti is rátapint - irónikus, önirónikus, játékosan villódzó. Amit viszont a létkérdés nagy filozófiai problémájának tart, Az orvos és a halálban és az Egy fillérben, az nem több, mint egy Molnár Ferenc-i ötlettechnika valamivel mélyebb, de igen mesterkéltséggel és precízióval kidolgozása.

Karinthy Frigyes: Holnap reggel c. tragikomédiájában viszont valóban megérezte, hogy "a modern drámairodalom talán egyetlen igazán újat hozó értéke". Megállapításaink igazságát alátámasztja a mű születésének ideje: 1915. Témája és morális kérdése ugyan megtévesztően hasonlít Shaw darabjára, de a világháború első évében a téma ilyen felvetése: hogy az-e a hős, aki halálfélelemből áll a pisztoly elé, s az-e a gyáva, aki nem rohan bele a mások által kötelezőnek elismert halálba - az aktualitás és felelősségérzet valódi érvényével bírt.

Kárpáti arra is rámutat, hogy itt a színpadi elgondolás is merőben új, ugyanakkor az író ösztönösen rendelkezik a színpadra formálás érzékével. Cselekményét viszont tudatosan szerkeszti, bonyolítja, s ezen belül a pontosan kiszámított fordulatok időzített aknákként robbannak. Karinthy szemléletét Dosztojev-szkijéhez hasonlítja: képei a valóság fantasztikumaként hatnak, holott "az intuitíve meglátott lényegét fejezik ki." /15/

Kárpáti értékelésében természetesen benne rejlik annak a rokon szellemiségnek a felfedezése, amely a kortárs Karinthy-nál ugyanazon életélményekből táplálkozik; a felbomló értékek rendjében a paradoxonhoz, mint a megismerés lehetséges módszeréhez való menekülés.

Tovább tallózva a kortárs drámákról szóló kritikáiban - melyek mennyisége egyébként igen kevés! - , Tamási Áron Énekes madár c. népi játéka is - Kárpáti véleménye szerint - az újabb színpadi irodalom megkülönböztetett helyére tarthat számot. Vitathatatlan költői alkotás, bár vannak fogyatékségei, pl. a szerkezeti lazaság és egyenetlenség, mely az író mesélőkédvének és játékosságának túlburjánzásából fakad. A guzস্যasban pergő meséhez hasonló mű azért megállja helyét a színpadon is. Végső kihangzásában "a feltörő fiatal székelység diadalmas himnuszává szélesedik." /16/ Kiemeli nyelvezetének erejét, szépségét és kifejezőkészségét.

Németh László Villámfénynél c. drámáját Kárpáti az első - s nem túlságosan sikerült - kísérletnek tartja. Ritka színpadi értéke ugyan "az irodalmi igény felfokozottsága", a "nyugtalanító gondolatok felvetése", de egészében véve - szerinte - a bőség zavarával küszködik, s ezért műve zavarosan túlsúlyfolt. A sokrétű problematikát Németh László nem tudta koncentrálni és pontos oksági láncolattal felvezetni. Kárpáti szerint lehetetlen ennyire vonaltalan és szétszórt szemléletre drámát építeni. A kritikus részletesen elemzi a cselekményt - strindbergi és ibseni hatásokat mutatva ki benne - , s a szereplők cselekedeteinek váratlan fordulatait.

Különösebb érvelés és indoklás nélkül is érthető, miért tűnik Kárpáti számára a dráma kúszálnak, szétzilálnak és megoldatlannak. Aki a Heltai és Molnár-féle illúzió-világban keres menekvést a valóság súlyos problémái elől, az eleve visszautasítja Németh László mélyebbre hatoló, és újszerű drámaszerkesztési technikáját. Ugyanakkor Kárpáti homályosan és kissé félremagyarázva rátapint ennek a Németh László-i drámatípusnak egyik lényeges elemére: "Párbeszédei tulajdonképpen monológok. Mégpedig legtöbbször az író személyes önvallomás-

szerű lírai monológjai, amelyekben a hang növekvő ereje pótolja a belső feszültség emelkedését." /17/

Kárpáti itt mégsem ismeri fel az újszerű formát, ezért a drámai helyzetet hiányolja. Érzelmi túlfűtöttsége, "nyelvi szerтелensége" miatt pedig "zavaros, fegyelmezetlen, velejében elhibázott munkának" tartja.

Kárpáti Aurélnak Molnár Ferenc darabjai jelentik a drámaírás eszményi tökéletességét - anélkül azonban, hogy a magyar drámairodalom egyetlen lehetséges útjának tartaná. Molnár ars poetikáját - miszerint "Az író kegyes hazugságokkal segíthet leginkább az embereken" - azért vallja magáénak, mert saját tehetetlenségét, donquijotizmusát és humanizmusát visszhangozza. Ezért vél Moliére-i mélységeket, Shaw-i, pirandelloi forrtélyokat felfedezni darabjaiban. A színház feladatában is özszerímel elképzelésük. Kárpáti szerint ugyanis Molnár adta vissza a színháznak ősi lényegét, amennyiben a játék illúziót keltő voltával csupán emlékeztetni akar az életre. A színpad festett-világ természetét nem tagadja, de annak fenti karakteres vonását hangsúlyozza. Ezért tekinti Molnár Ferencet a modern magyar vígjáték, illetve a modern polgári színjáték európai színvonalon álló magyar képviselőjének.

Molnárnál a színpadi hatáskeltés eszközeinek korlátlan virtuozitása az élet kisebb-nagyobb eseményeinek költői példázattá emelésével párosul. Az író valódi értéke - Kárpáti szerint - ebben rejlik, nem csupán a színpadi mesterség tökéletes ismeretében. Fő műve a Liliom, mellyel a nagyvárossá nőtt Budapest jellegzetes rétegének líráját szólaltatta meg.

Drámaszerkesztési technikájára jellemző, hogy darabjait megszokott hétköznapi, olykor triviális ötletből indítja, majd váratlanul átlendíti a "valóság határán", s innen aztán borotvaélen táncoltatja a realitás és irreálitás élén, egyszerre

érzékeltetve a valóság józanságát és a költői mesevilág korlátlan lehetőségeit.

Molnár legsajátabb témáinak Kárpáti a színpadi élet és a való élet különbségének nyugtalanító kérdését tartja. /Testőr, Előjáték a Lear királyhoz, Marsall, Játék a kastélyban./ A játék a játékban kettősségét sokszorozza meg további darabjaiban, pl. az Oljmpiában, az Égi és földi szerelemben, A vörös malomban stb. Hangneme, stílusa - alkalmazkodva a váratlan fordulatokhoz - minduntalan változik, a líraiság groteszkba, iróniába, öníroniába, humorba csap át.

Kárpáti Mozaik címmel összefoglaló esszét is készített Molnár Ferenc színműveiről. Ebbe beledolgozta a korábbi bemutatókról írt kritikáit, átvéve valamennyi felsőfokú jelzőjét, túlzó kifejezését. A Mozaik az 1956-os Olympia előadása után született, s Kárpáti még haladó ideológiai vonásokkal is felruházta Molnárt: "a bomlásnak induló burzsoá társadalom erősen hanyatló korszakának volt irónikus, sőt maróan satírikus tükrözője. Ezért a sziporkázó vígjátékok mögött valójában polgári tragédiák bújnak meg." /18/

Molnár Ferenc apologetikus felmagasztalásában Kárpáti -jogos - rehabilitáló szándéka húzódik meg. A színházak államosítása után ugyanis Molnár Ferencet - kimondatlanul - osztályellenességnek minősítették, darabjai lekerültek a színházak műsoráról. /Tíz év után az Olympia bemutatása jelentette az "áttörést"./ Ugyanakkor az 50-es években - s ezt már csak Kárpáti cikkeiből tudjuk - olyan gyorsan összetákolt, hevenyészve lefordított darabok kerültek színre, melyek "még a színpadi nyelvet is dadogva beszélték".

Visszatérve Kárpáti korábbi "útkereséséhez" - a 30-as évek végétől már csupán mélységes pesszimizmusáról tudósítanak cikkei. Véleménye szerint a színházból eltűnt a költészet,



eltűnt a dráma. Hiába vannak kiváló íróink, nincs igazi drámánk, mert széthullottak "a lényeket őrző formák".

## VI.

A felszabadulás utáni munkássága;

### összegzés

1945 után Kárpáti Aurél - Hegedűs Géza szavaival élve - "zökkenőmentesen" fogadta az új társadalmi rendszert. A kritikus, aki a Horthy korszak irodalmi, művészeti életének egyik kiemelkedő egyénisége volt - ahogy ezt Móricz naplójának néhány említéséből is érzékelni lehet -, most is a "fősodorban" maradt. A Vörös Hadsereggel hazatérő Illés Béla barátsága szerepet játszhatott abban, hogy ismét aktívan kapcsolódjon be a kulturális életbe. A Magyar Írók Szövetségének ügyvezető titkára lett, részt vett és felszólalt az első debreceni írókongresszuson, 1945-től a Színművészeti Akadémia irodalmi tanszékén óraadó tanár volt, később az ELTE spanyol tanszékén is adott elő. Tekintélyét megőrizte, az írószövetségben 1957-ig meg tudta tartani posztját az "elhulló" elnökök és titkárok mellett. Majd az újjáalakuló írószövetségben ismét a választmány tagjai között van.

Beilleszkedését megkönnyítette az - ami Babitshoz írott esszéjéből is kitűnik -, hogy teljes mértékben leszámolt az ember, az egyén ellen forduló anarchisztikus polgári világgal. A szovjet hadsereg által hozott szabadságot - korábbi súlyos fenntartásai ellenére - a változás elkerülhetetlen, szükségszerű formájaként fogadta.

Alkotóereje és kedve nagyjából haláláig töretlen maradt.



Cikkei, tanulmányai megjelentek a szakfolyóiratokban, napilapokban, összegyűjtött munkái külön kiadásban sorjázta új szépirodalmi művei mellett. 1945 után még kilenc kötete látott napvilágot. 1960-ban Kossuth díjjal tüntették ki egész addigi munkásságának elismeréseként. 1963-ban bekövetkezett halálakor Hegedűs Géza és Illés Béla búcsúztatja az Élet és Irodalom hasábjain "a hazai irodalom- és színikritika klasszikusai" között jelölve meg helyét.

Visszatérve a felszabadulás utáni időszakhoz, munkakedvről és hasznos tennivágyásáról árulkodik az az interjú, melyben Kárpáti Aurél mint a Színművészeti Akadémia igazgatóhelyettese /valójában nem volt az!/ az új tantervek kidolgozásáról nyilatkozik. Lelkesen szól arról, hogy indítanak egy előkészítő osztályt, az érettségivel nem rendelkező fiatal tehetségek számára. Az I-II-III. évfolyam tananyaga inkább elméleti ismeretekből fog állni, a IV-ben pedig a gyakorlati munka kerül előtérbe stúdiószerűen az akkoriban a főiskolához csatolt - Madách Színházban. Terveznek egy V. évfolyamot is a színháztudományok elméleti elsajátítása céljából. /1/

A főiskola új programja - mai ítéletünk szerint is - átgondoltan praktikus volt, jól igazodott az átmeneti időszakhoz, mint ahogy ezt az akkor bekerült néhány rendkívüli tehetség pályafutása bizonyította.

Az új rendszer Kárpáti szaktudását jobban és hathatóbban elismerte, mint az ellenforradalmi korszak bármikor: olyan megélhetést biztosított számára, hogy végre szakíthatott a hajsolt újságírói életmóddal, s hosszabb tanulmányok megírására is jutott ideje.

Napi színikritikát már nem is igen ír. Főleg a Színház-és Filmművészet szakfolyóiratban jelentet meg inkább tanul-

mányjellegű összegezéseket, az Irodalmi Újságban kisebb esszét, majd az Élet és Irodalomban cikkeket. Gyűjtögeti és rendezgeti régi írásait, hogy új összeállításban, vagy leginkább saját átírásában, átalakításában megjelentesse őket. Egy regénye, az Él még Bánk és egy novelláskötete, A hollófürtű kedves mellett utolsó kötete, A vándor visszanez című lírai önéletrajzában gyermek- és ifjúkorának legszemélyesebb emlékeit idézi fel.

Novelláskötetének darabjai egyrészt irodalmi fogantatásúak /Szophoklész, Shakespeare, Kölcsey - életének egy-egy epizódját eleveníti meg, igen érzékletes erővel/, másrészt eleven hatású történelmi mesék - ahogy a kötet alcíme mondja: történelmi miniatűrök. A novellák jó részét szintén 1945 előtt írta, s ezek korábban folyóiratokban vagy önálló kötetekben megjelentek.

Kárpáti Aurél beilleszkedése gondolkodásmódjának, szemléletének sajátos vonásaiból is következik. Nemzedékének jó része mélyen átélte a dolgok viszonylagossá válását, a felbomlott világ kiismerhetetlenségét. Rossz közérzetük, elbizonytalanodásuk, belső küzdelmük egyfajta paradox gondolkodáshoz vezetett. A filozófiai relativizmusból következő logikai módszer lényege, hogy összebékíti az ellentmondó fogalmakat, vagy a fogalmak tartalmát könnyűszerrel felcseréli másokkal. Kárpátit, a haladó polgári kritikust a paradoxon módszere valószínűleg ahhoz segíti hozzá, hogy világnézetében új, másfajta értékek kerüljenek felszínre vagy erősödjenek meg. Bizonyára nem kellett tehát szembekerülnie önmagával akkor, amikor pl. Molnár Ferencről utólag bebizonyítja, hogy a kapitalista világot bírálja. És nem kellett önmagával megalkudnia sem, hiszen 1945 utáni irodalomtörténeti és színházi tanulmányaiban többnyire a magyar- és világirodalom klasszikus alakjairól és műveiről írt.

Kifejezőkészségének gazdagságával, stílusának hajlékonyságával mindig úgy tudta "tálalni" véleményét, hogy azokba a szematizmus időszakának kritikusi és szólamvezetői sem igen tudtak belekötni.

A szakfolyóirat hasábjain a magyar drámairodalom és színház-történet egy-egy nagy alakját eleveníti fel; pl. 1955-ben Comedia Balassi Menyhért árultatásáról c. drámát az első magyar politikai színműként elemzi, vagy rövid pályarajzzal újraéleszti Felvinczy Györgynek, az első magyar színingazgatónak emlékét.

Az ellenforradalmi rendszerből kiábrándult, annak teljesen hátatfordító, humanista író-kritikus nem kényszerült nagy megaluvásokra, legfeljebb olyképpen, hogy pl. a Victor Hugo évfordulóra írt cikkében az első békeharcost köszönti a nagy romantikus alkotóban - bizonyítva, hogy valójában ő indította el a békeharcot. /2/ A 45 után írt cikkeinek mindegyikében ugyanakkor van egy egészen nyilvánvaló szándék - s ezt első pillanattól kezdve töretlen konzekvenciával képviselte - : minden esetben a maradandó klasszikus értékekre irányította a figyelmet, amelyek az 50-es években - sokszor szándékoltan - homályba merültek, s amelyekről akkor és olyan határozott hitvallással írni eleve merészségnek számított.

1955 márciusában, Kosztolányi születésének 70. évfordulóján, nem a naívság adja tollára a kérdést: miért hallgatnak róla? Ifjúkorának "hajdani meghitt barátja" - vallja - van olyan jelentős, hogy nem lehet kitérni előle még akkor sem, ha homo aestheticusnak tartják, ha egocentrikus és pesszimista volt, ha a "halál énekese" volt. Elsorolja azt a szellemi örökséget, amiről megfeledkezve, a jelen szegényebb lenne. /3/ Ezt az őrtálló és értékeket felidéző attitűdöt vállalta az első írókongresszuson is 1946-ban, amikor a polgári irodalom hala-

dó hagyományainak védelmében szólalt fel és Barabás Tibor nyílt visszautasítása után - miszerint a reakciós polgári tendenciák ellen kell most harcolni - sem tárgított ettől.

A sematikus irodalomszemlélet paneljeinek erőteljesebb használatát egyetlen cikkében, az 1948-ban született Gorkij, az akarat és a munka hőse c. írásában lehet felfedezni. A cím - ma már viszolyogtató és nevetséges - jelzős szerkezetét kontrapunktálva, rögtön egy személyes és őszinte élménnyel indít: már diákkorában megismerkedett Gorkij műveivel és rendkívüli érdeklődéssel olvasta valamennyit. A továbbiakban Gorkij életét, munkásságát mutatja be, hangsúlyozva, hogy "Lenin és Sztálin legnevezetesebb fegyvertársa a kommunizmusért vívott harcban...hozzájárult az olvasó tömegek forradalmi öntudatának kiteljesedéséhez, s a hősi orosz munkásosztály... benne személyesítette meg rendíthetetlen győzelmi akaratát s beléoltotta kiapadhatatlan harci szenvedélyét." /4/ Az irodalmi, illetve irodalompolitikai jelszavak átvételének legszélsőségesebb példáján is átüt a cikk befejezésében Kárpáti határozott célzata: Gorkij műveit értően kell kézbevenni, a maga teljességében és árnyaltságában kell megismerni, mert egyes gondolatainak kiragadásával hamis képet nyújtanak róla azok, akik a szocialista realizmus helytelen és torz értelmezését éppen Gorkijjal akarják igazolni.

Ha nem is tulajdonítunk Kárpátinak kimagasló szerepet a sematizmus elleni irodalmi harcban, el kell ismerni, hogy azok között volt, akik a leghamarabb felleptek ellene, és ismételten rámutattak a leegyszerűsítő, életidegen ábrázolásmód súlyos hibáira. 1948-ban írt Előzetes utószó G.B.S.-ről c. cikkében cáfolja a "baloldaliság" támadását, mely szerint Shaw ideológiája nem szól a mához, egyformán kigúnyolja az uralkodó és

az elnyomott osztály tagjait, tehát nincs határozott politikai állásfoglalása. Kárpáti kiválóan felsorakoztatott érveivel szétzúzza a sematikus előítéleteket, nem tagadva, hogy Shaw nem volt marxista, de Thomas Mann mellett "a radikális értelmiség legemberibb tartású alakja". Nevetségessé teszi a vádat azzal, hogy az "élet eleven plaszticitása helyett a plakát egyoldalúságát és stilizált laposságát" reklamálják "bíráloi". Cikkének befejezésében pedig az ilyesfajta véleményalkotást bélyegzi történelmietlennek és politikailag szimplifikáltnak, amikor is egy művön - kiemelve a maga korából - egyoldalúan a ma ideológiai szempontjait kéri számon. /5/

Újabb írásaiban többször hivatkozik Marxra és Leninre. A felszabadulás előtt is találkozunk nála a marxizmus klasszikusaival abban a torzított beállításban, melyet az ellenforradalmi rendszer propagandája alakított ki a polgárságban. Bizonyos, hogy 1945 után mélyebben megismerkedett a marxizmussal, ugyanis írásaiban nemcsak üres hivatkozások és kész mondatformulák jelennek meg, hanem észrevehető szemléletében az osztálytörténeti alapú viszonyítás. A dialektikus és történeti materializmus alapelveinek megértését megkönnyítette számára a gondolkodásában mindig jelenlévő hegeli fogantatású dialektika, az egyén környezetéből való meghatározottságának pozitivista elmélete és szociológikus hajlandósága.

A háborúból alig felocsúdó Budapest színházai rövidesen újra megnyitották kapuikat. Kárpáti érdeklődésének előterében elsősorban a Nemzeti Színház marad, mert 1949-ig, a színházak államosításáig csak a Nemzeti, az Operaház és a szegedi színház volt állami kezelésben, a többi magánvállalkozás, s működésük gazdaságilag méginkább bizonytalan volt az infláció idején.

Kárpáti őszinte örömmel üdvözli a Nemzeti Színház új vezetőségét Majort, Várkonyit és Gobbit, s az első bemutatót, Csokonai Karnyónéját. A bohózat elevenen pezsgő cselekményét Major Tamás, a rendező a realista bábjátékok stílusára hangolta át méltó folytatásaként - írja Kárpáti - "Sztanyiszlavszkij nemes színpadi hagyományainak", mely Hevesi Sándor halálával megszakadt színházi életünkben. /6/

A Vígszínház is új életre kelt - a szó átvitt értelmében - Gorkij Éjjeli menedékhelyét mutatta be elsőként. Kárpáti siet megjegyezni: "Együttal hálás tisztelgésszámba ment a Szovjetunió felé, amelynek az egész magyar kulturális élet első szabad lélegzetvételését köszönheti, annyi keserves esztendő német-fasiszta elnyomatása fojtogató szorítása után." /7/ A születésétől kezdve páratlan színpadi remekmű örök értékeihez Kárpáti hozzáteszi: "nemcsak egy széthullásra ítélt, feloszló világ gyökértelen, volt embereit sorakoztatják fel, hanem a dübörögve közeledő proletárforradalom öntudatlan, meztlábás előhírnökeit is". /8/ Az előadásról azt mondja, hogy a hibátlan összjáték, a részletek finom kidolgozása a régi Víg magasszintű előadásaihoz viszonyítva is kitűnő.

Ma már bizonyos gyanakvással szemléljük, hogy a polgári kritikus oly hamar rátalált a direkt politizálás kifejezéseire. Mégis feltételezhetjük, hogy a hála szavai őszintén hangzottak el, ha másért nem, mert a szovjet katonák segítettek a helyreállítás munkálataiban.

A dogmatikus művészetpolitikát s ezen belül a doktrinér színházi elvek eluralkodását már sokkal nagyobb fenntartással és bizalmatlansággal fogadta Kárpáti. Ennek első jelét az 1951-ben bemutatott Bánk bán kritikájában találjuk. A Színház - és Filmművészet folyóirat tágabb teret kínált a kritikus számára a mű és az előadás elemzésére. Nemzeti drámánkban

- mondja Kárpáti korábbi cikkeihez, tanulmányaihoz hasonlóan - a magyarság lelkiismerete szólal meg. A karakterisztikusan magyar vonásokat, a függetlenséget, az alkotmányosságot, most kiegészíti azzal, amit Hevesi rendezéséből hiányolt: a szociális részvétellel. A darab gyengéit, Bánk határozatlanságát, bűnbánó fordulatát, Tiborc siránkozását és Gertrudisz kétszínűségét Katona korára hárítja: drámaírónk a cenzúra miatt nem formálhatott egyértelműbb figurákat és helyzeteket. /Magyarázata mögött pontosan érzékelhetjük a dogmatikus kritika kifogásait!/

A színházzal és a játékstílussal szemben felállított pre-konceptcionális elvárások értelmetlenségét és rosszallását - a mindig kikezdhetetlen logikával érvelő Kárpátinál - éppen egy logikai ellentmondás leplezi le. Kijelenti ugyanis, hogy e mostani előadás - a szocialista realista játékstílus révén - a legtöbbet tudja feltárni a darab sokrétűségéből, ugyanakkor elmarasztalja azt a két színészt, aki felváltva játssza Bánkot deklamálásuk, üres pátozók és külsődleges színészi eszközeik miatt. Márpedig a dráma mondanivalójának érvényesülése - szintén korábbi véleményére hivatkozva - Bánk figuráján múlik! Kárpáti duplán csalódik, hiszen a két világháború között már kiüresedettnek látta a sztanyislavszkiji realizmust, s a szocialista realizmus sem váltotta be számára a hozzáfűzött reményeket. /9/

Kiábrándultságát bizonyára fokozta a Színház- és Filmművészet 1951. szeptemberi számában megjelenő szerkesztőségi cikk, melyben a színházpolitikai irányítás új programját tették közzé. A Nemzeti Színháztól elveszik a Belvárosi Színházat, ahol addig a Nemzeti Kamarája működött, mert megengedhetetlen, hogy a Nemzeti Színházé legyen Budapest két legnagyobb színházi épülete. Bejelentik, hogy a fővárosban összesen hat színház

van /tehát sikerült eltörölni a magánszínházaknak még a káros emlékét is!/. A szocialista színházkultúra legnagyobb lépésének deklarálják az új nagy Madách Színház létrehozását, amivel a Nemzeti monopóliumát, egészségtelen és korlátlan egyeduralmát kívánják megtörni. Az új színházi szervezeti forma - olvashatjuk a cikkben - megnyitja az utat a színházak közötti verseny előtt. /lo/

Kárpáti, a színikritikus ezután nem folytatja tudósításait a Nemzeti Színház bemutatóiról. Az Irodalmi Újságban 1952-ben néhány soros hírt ad K.A. névjelzéssel egy kecskeméti amatőr diákelőadásról. Ekkor kezdi írni esszéit a magyar- és világirodalom nagy alakjairól, Kazinczyról, Bródyról, Mikszáthról, Heltairól, Osztrovszkijról, Gogolról stb.

A színházi szakfolyóiratban most elvéve találkozunk írásai-  
val. 1951-től kezdve néhány éven keresztül Budapesten az évad végén megrendezték a Vidéki Színházi Hetet. /Hasonló rendszeres bemutatósorozatot az utóbbi években honosítottak meg ismét Pesten./ A színházi fesztivál létrehozásában és céljában többféle szándék munkált, melyeknek pozitív és negatív vonásai egyaránt kimutathatók. Egyrészt a szocialista kultúrpolitika is meg akarta teremteni a művészeti élet minden területén a maga új tradícióit. Másrészt a "versenyszellemet" ki akarták terjeszteni a vidéki színházakra is, ugyanezzel segítve a vidéki színház színvonalának emelését, közelítését a budapesti színházakéhoz.

Kárpáti először egyrövidebb írást bocsát közre a szaklapban, summázva a Vidéki Színházi Hét tapasztalatait. Megállapítja, hogy a fővárosi és vidéki színházak nívőkülönbsége eltűnően van. Helyesli, hogy a bemutatott darabok legnagyobb része magyar, s ezek között volt ősbemutató is. Előrebocsátja értékelésének szempontjait: a sztanyiszlavszkiji hagyományokon nyug-





vó szocialista realista színjátszás évényesülése és minősége; a szocialista közösségben élő ember bemutatása a tipikus vonások hangsúlyozásával. Bírálón jegyzi meg, hogy helyes rendezői felfogást csak az egyes alakok megformálásában tapasztalt. Ennek ellenére mindenkit türelemre int: nálunk csak a szocialista színház első törekvéseiről szólhatunk, hiszen hazánk most idült el a szocializmus felé. A Szovjetunióban már felépült a szocializmus, tehát a szovjet színjátszás kész eredményekről számolhat be. Mivel az alap meghatározza a felépítményt - teszi hozzá Kárpáti! - hazánkban majd a szocialista alapok lerakása után bontakozhat ki a szocialista színházkultúra. /11/

Ugyanez év későbbi számában nagyobb terjedelmű elemzést ír a színházi fesztivál valamennyi bemutatójáról. A színházi életben is tapasztalható negatív jelenségek elutasítása mindig előtűnik gondolatainak logikai szembeállításával, praktikus tanácsai és figyelmeztetései pedig egyértelműen "kiolvashatók" a cikkből. Érdeemes tehát kissé részletesebben felidézni.

Bevezetőjében megismétli előbbi írásának szempontját: "a szocialista realista színjátszás lényege...Sztanyiszlavszkij nevéhez fűződő színészi átélés lényegének továbbfejlesztésén, a színpadi emberábrázolás külső-belső gazdagításán alapszik, s főként a dráma egyéni hőséneke tipikus vonásait emeli ki és társadalmi vonásait hangsúlyozza...A szociális közösségben élő egész ember mennél teljesebb...megvilágítására törekszik". A ma már "leckefelmondásként" ható tételt kénytelen minduntalan megismételni, nem is annyira a játéktílus, mint inkább a frissen születő magyar drámák vagy szovjet drámafordítások papírmásé figurái ellen hadakozva.

A hat vidéki színház öt mai témájú, illetve fogantatású és egyetlen régebbi darabot mutatott be, ebből négy orosz, szovjet mű, kettő magyar.

A szolnoki színház a Liliomfit játszotta. Kárpáti korábban elég gyenge vígjátéknak tartotta, most is megjegyzi, hogy vegyes műfaji elemekből gyártott darab, kevert játéktílust, könnyed-irónikus jellemalakítást és karikírozó túlzásokat kíván. A magyar hagyományok tiszteletét feltétlenül fontosnak tartja, de hangsúlyozza, hogy ez nem a konvenciókhoz, az érintetlen utánczáshoz való görcsös ragaszkodást jelenti.

A győri színház Sólyom László Harminchárom év után c. művét mutatta be. Kárpáti előrebocsátja: a tehetséges színpadi szerző ért a meseszövéshöz, az alakok mozgatásához. Ezek után csak negatívumok következnek: emberábrázolása egyoldalú, hiányzik az egyénítés, a hitelesítés, bár konfliktusa elfogadható, mert aktuális és egyénítetten tipikus, de további bonyolítása konvencionális. Az író a figuráknak közéleti aktivitását bontja ki, emiatt azok sematikussá válnak. A figurák beszédét nem egyénítette, ezért igen nehéz a színészeknek érzékeltetni a szerep karakterét. Indítása terjengős, laza, ezért Kárpáti szükségesnek tartja elismételni: "a dráma természetéből következik, hogy már az expozícióban sem nélkülözheti a konfliktust elindító elemek összefogását."

A többi szovjet-orosz darab közül V. Szobko: Második front mögött c. művéről nincs sok mondanivalója. A téma érdekes, hiszen leleplezi a tőkésék álhazafiságát, szembeállítva a kommunista hazaszeretettel. A dráma terjengősen indul, de aztán igen fordulatos. A szegedi színház bemutatójáról Vinyikov: Széles mezőjéről annál több a didaktikus célzatú közölnivalója. Először erényeit sorolja fel: "filmszerűen izgalmas kolhozdarab", közügyet állít előtérbe. Bár az író a

konfliktust tovább bonyolító magánügyet később háttérbe szorítja s csak motivációként alkalmazza. Mondanivalója rendkívül fontos, propagatív ereje páratlan, jóllehet az első jelenetek hatástalanok maradnak, mert igen szétszórtak, de a II. felvonástól kezdve érezni a "drámai lüktetést" annak ellenére, hogy néhol a szerző túlkomplikálja a helyzeteket és jellemeket. A darab és az előadás konklúziója: "A Széles mező a szocialista-realista valóságtükrözés színpadi alkalmazásának igen sikeres példája. Alakjai a közösségi és magánélet összefüggését többfelől megvilágítva mutatják föl, eredményeik kidomborításával és hibáik megjavításával egyképp demonstrálva a Párt központi irányító szerepét".

A Miskolci Nemzeti Színház által bemutatott Dunajevszkij: Szabad szél c. operettet megdícséri szellemes librettójáért, megkapó dallamaiért, az együttest pedig azért, hogy teljesíti a művészetpolitikai irányelveket.

Az eddig kiemelt idézetekből néha úgy tűnik, hogy Kárpáti Aurél mégis felvette a "kötelezően elvárt" kritikusi hangnemet. Utolsó elemzésével bebizonyítható, hogy csak a legszükségesebb előírásoknak tett eleget bizonyára azért, hogy a sorok között olvasni tudók értsenek belőle.

A Pécsi Nemzeti Színház Gorkij Jegor Bulicsovját mutatta be. Kárpáti hangsúlyozza a színház magasrendű igényét a témaválasztásban: valamennyi közül ez volt a legjobb előadás, mert igazi író remekművét láthatta a közönség. Tanulságos példaként mutat rá arra, hogy Gorkij nem a típust egyéníti, hanem az egyéni alkatot mélyíti a típus felé. A mai drámaírók ezt éppen fordítva teszik: a típust igyekeznek közelebb hozni a való élethez, s emiatt lesznek azok sematikusak. Részletesen elemzi Jegor Bulicsov jellemét: a főhősben a negatív vonások dominálnak, de vannak jó tulajdonságai is, ezért elítéljük,

de rokonszenvünket sem vonhatjuk meg tőle.

A vidéki színházak vendégjátékának tanulságául ajánlja: "A szovjet szocialista-realista színművészet nagyszerű eredményein való okulás mellett ne hanyagolják el a magyar játékszín korabeli kritikáiból kiolvasható haladó hagyományainak tanulmányozását, fokozott ápolását és időszerű továbbfejlesztését sem a magyar realista színjátszás folytatásáért". /12/

Dramaturgiai elvei egyébként teljes mértékben változatlanok: a Csongor és Tünde 1952-es előadása kapcsán megerősíti, hogy Vörösmarty műve nem dráma, csupán bölcséleti reflexiók halmaza. Elismeri viszont, hogy Marton Endre rendezőnek sikerült a népmese sajátos realizmusának felerősítésével a darab színszerűségét fokozni, jóllehet ezzel erősen eltolódott a játék a komikum felé. Az 1952-es majd az 1955-ös margitszigeti előadás ürügyén ugyanarra az egyoldalúságra, a sematizálás veszélyére hívja fel a figyelmet: a szocialista-realista színjátszásra való törekvés nem egyszerűsítheti le az alkotások gondolati rétegződését egyetlen elemre.

A színházpolitikában is felröppenő üres jelszavak vagy "irányzatok" készítették 1951-ben arra, hogy elvi nézeteit kifejtse a színpadművészetről, mégpedig olyan témában, amelyről - éppen ellenkező előjellel és indulattal - többször írt Németh Antal rendezéseivel kapcsolatban. Az általános gazdasági racionalizálást kiterjesztették ugyanis a színházi életre, csökkentették a színházak költségvetését, kimondva, hogy felesleges a darabok színrevitelében a túlzott pompa. Kárpáti most is azt fejtegeti, hogy a kosztüm, a díszlet célja nem a látványosság, hanem a tér- és idő érzékeltetése. Egy kis szcenikatörténeti áttekintéssel viszont azt bizonyítja, hogy az író és a műmondanivalóját látványba transzponáló színpadi eszközök alkalmazása nem felesleges pompa, hanem szükség-szerű követelmény. /13/

Kárpáti Aurél cikke az 50-es évek művészetpolitikai és művészetkritikai légkörét sugározzák vissza. Ám a direkt szólamok és a sematizmus panelei pusztán keretbe foglalják valódi elemzéseit, meggyőződéséből fakadó véleményét. A "keret" és a tartalom ezért kerül sokszor logikai ellentmondásba egymással. A jobbító szándék vezérelte Kárpátit valóban, ahogy B-L. /Bóka László/ köszöntötte az Irodalmi Újságban 70. életévének betöltése alkalmából: "megőrizte kezdő éveinek tanító feladatát". /14/

Életének, tevékenységének paradoxona, hogy a nevelői feladatok betöltésének belső kategorikus imperatívusát alkotó ereje és tekintélye teljében - a Horthy rezsimben - mind kevésbé érezhette hatékonynak, olyannyira, hogy a teljes kudarc keserűségével mindinkább a "statiszta" szerepkört kellett vállalnia.

A felszabadulás után - még ha megnyilatkozásaiban olykor torzultan vagy deformáltan - még mindig harmónikusabban kiélhette nevelői küldetését akár kritikusként, akár a főiskola és az egyetem katedráján. Nem lett igazán sem drámaelméleti, sem színházelméleti szaktudós, mert felhalmozott ismeretanyaga felszínesnek mondható. Fiatal korában ugyanis nem adatott meg számára, hogy a szisztematikus ismereteket nyújtó egyetemi stúdiumok elvégzésével a tudományos megismerés alapjait, módszereit sajátíthassa el. Műveltségét - egyébként tiszteletreméltó ambícióval - autodidakta módon szerezte meg. Emellett korán hozzá kellett idomulnia az újságírói életforma felgyorsult ritmusához, a napi szenzációkra való azonnali reagáláshoz, ami óhatatlanul felszínességhez vezetett.

Családi örökségként magával hozott zenei, képzőművészeti érzéke, ízlése viszont sokoldalúvá tette. Írói képessége, haj-

lékony, gazdag szókincse, érzékletes képet teremtő stílusa fegyelmezett gondolatvezetéssel, szigorú logikával párosult. Ez utóbbiak avatják kritikáit, esszéit élményszerű olvasmánnyá.

A magyar kritikai gondolkodás történetében Kárpáti Aurél nem hozott korszakalkotóan újat, a színikritika fejlődésében életműve nem jelentett ugrásszerű minőségi váltást. Inkább sajátosan magába sűrítette és kisugározta a század elején induló nemzedéknek bonyolult életérzését, mely a századvég ellentmondásosan egymásra zsúfolódó neo-irányzataiból táplálkozott, mélyebb gyökerei pedig egyfelől a magyar polgári realizmusig, másfelől a pozitívizmusig és a filozófiai irracionálisizmusig nyúlnak vissza. A Magyarországon élő haladó középpolgár szemléletének alakulásában ugyanakkor szerepet játszott a szocializmus vitathatatlan győzelme, s ezzel szemben az ellenforradalmi rendszer fokozódó nacionalizmusa, szovinizmusa, mely végül a fasizmusba torkollt.

Kárpáti Aurél demokratikus polgári eszményeiből és urbánus értelmiségi helyzetéből következően mentes tudott maradni mindenfajta szélsőséges elhajlástól; legteljesebben humanizmusát, művészet-szeretetét, s a művészet erejébe vetett hitét őrizte meg.

Szépíróként végeredményben a feledés homályába merülő középszerhez tartozott, hiszen írói kvalitásai messze almaradtak a kortársaké - Kosztolányié, Babitsé, Karinthyé - mögött.

Színikritikusként ennél jóval többre értékelhető, egyrészt éppen azért, mert írói adottságai mintegy "megemelték" bírálatainak nívóját. Másrészt a hagyományosan irodalomcentrikus magyar színházkritikában - az átlagnál jóval alaposabb dramaturgiai ismereteivel, szcenikai érzékével - a színházközpontú kritika kibontakozásához járult hozzá. /Egyébként Kosz-

tolányi, Füst Milán, Nagy Lajos, Németh László színibírálati inkább szépirodalmi munkásságuk fényében; Schöpflin Aladár, Ignotus, Hatvany Lajos kritikái pedig irodalomelméleti, irodalompolitikai tevékenységük részeként maradt fenn./

A színházi kritikusok neve, munkái - ma még tudományosan feltáratlan színházelméleti és publicisztikai műfaj szeleteként - egy szűkebb szakterület érdeklődési körében él. Kárpáti Aurél kritikái korántsem süllyedtek el nyomtalanul, hatástalanul. Életműve hozzájárult ahhoz, hogy a színikritika nálunk is lassan levetkezze magáról az irodalmi alkotáshoz való túlzott kötődését, s egy öntörvényű művészeti ág önálló kritikai tükörképe legyen.

A színházkultúra történeti feldolgozása pedig - szinte napjainkig - rendkívüli mértékben rá van utalva a múltó esemény rögzítésének és rekonstruálásának eszközére, a színikritikára, legyen az bármilyen szubjektív az egyszeri élmény és hatás visszaadásában. E tekintetben szintén jelentős és nélkülözhetetlen értéket képviselnek Kárpáti Aurél kritikái, mert mindig tartalmaznak annyi tényszerűséget, melynek segítségével nagyjából fel lehet idézni a színházi előadásokat. Dramaturgiai ismeretei, klasszikusokon edződött ízlése pedig viszonylag biztos fogódzót ad az utókor számára a XX. századi magyar színházművészet megítéléséhez.

Ha íróként és kritikusként egyszerre kellene értékelni Kárpáti egész munkásságát, akkor legnagyobb erényének mégis azt mondhatnók: mint költő át tudta adni magát szuverén élményeinek, mint kritikus nem tetszelgett a művész pózában.

## Irodalomjegyzék

### I. Életútja, kritikai indíttatásának motivumai

1. Ceglédi Hírlap, 1970. febr. 26. Hidvégi Lajos interjúja Kárpáti Auréllal.
2. Kárpáti Aurél: Tegnaptól máig, Bp. 1961. 107. o.
3. Németh G. Béla: A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában, Bp. 1981. 390., 392. o.
4. u.o. 89. o.
5. u.o. 159. o.
6. Kárpáti: A kételkedő kritikus, Bp. 1928. 5-8. o.
7. Nyugat, 1928. 12. sz. 895-897. o.
8. Kritika, 1910. 2. sz. 17. o.
9. Kárpáti: A menekülő lélek, Bp. 1935. 11. o.
10. Kárpáti: Színház, Bp. 1959. 6. o.
11. Illés Endre előszava: Színházi kritikusnak lenni - Kárpáti: Főpróba után, Bp. 1956. 16. o.

### II. A magyar színházkultúra és játékstílus alakulása a századfordulótól a második világháborúig; a színház kapitalizálódása

1. Magyar Bálint: A Vígszínház története, Bp 1979. 31. o.
2. Staud Géza: Reinhardt, Bp. 1977.
3. Magyar színháztörténet, Bp. 1962. 182. o.
4. Kárpáti: Színház, Bp. 1959. 317.o.
5. Kárpáti: Örök Shakespeare, Bp. 1948. 104. o.
6. Kárpáti: Színház, 324.o.
7. u.o. 330. o.
8. u.o. 331. o.
9. László Anna: Hevesi Sándor, Bp. 1973. 29. o.
10. Kárpáti: Színház, 246. o.



11. Kárpáti: Főpróba után, Bp. 1956. 45. o.
12. u.o. 43-44. o.
13. u.o. 27. o.
14. u.o. 30. o.
15. Kárpáti: Színház, 110. o.
16. Kárpáti: Főpróba után, 23. o.
17. Kárpáti: Színház, 182. o.
18. Kárpáti: Főpróba után, 189. o.
19. u.o. 195. o.
20. u.o. 98. o.
21. u.o. 163. o.
22. u.o. 167. o.
23. Pesti Napló, 1927. márc. 17
24. Pesti Napló, 1927. szept. 18.
25. Kárpáti: Főpróba után, 89. o.
26. Pesti Napló, 1927. márc. 6.
27. Pesti Napló, 1927. jul. 7.
28. Kárpáti: Főpróba után, 334-36. o.
29. u.o. 37. o.
30. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, Bp. 1911. 75. o.
31. Nyugat, 1926. 22. sz. 795. o.
32. Pesti Napló, 1927. jun. 1.
33. Kárpáti: Örök Shakespeare, 264. o.
34. Kárpáti: Főpróba után, 346. o.
35. u.o. 349. o.
36. Kárpáti: Színház, 240. o.
37. Kárpáti: Főpróba után, 226. o.
38. u.o. 227-29. o.
39. u.o. 260. o.
40. Pesti Napló, 1935. aug. 24.
41. Pesti Napló, 1936. jún. 14.

42. Kárpáti: Színház, 76. o.
43. u.o. 224-25. o.
44. Kárpáti: Főpróba után, 296-97. o.
45. Kárpáti: A színház drámája, Bp. 1947. 22. o.
46. Kárpáti: Színház, 56-58. o.
47. Kárpáti: Örök Shakespeare, 132-136. o.
48. Kárpáti: Színház, 53. o.
49. u.o. 79. o.
50. Kárpáti: Színház, 72-75. o.
51. u.o. 77. o.
52. u.o. 80. o.
53. Kárpáti: A színház drámája, 21. o.
54. Kárpáti: Örök Shakespeare, 144-45. o.
55. Kárpáti: A színház drámája, 7. o.
56. u.o. 7. o.

### III. Drámaelméleti felfogása, szemléletének alakulás

1. Kárpáti: Örök Shakespeare, 140. o.
2. u.o. 138. o.
3. Németh G. Béla: Tragikum és történetfelfogás, Bp. 1971. 9.o.
4. Beöthy Zsolt: A tragikum, Bp. 1885.
5. Rákosi Jenő: A tragikum, Bp. 1886.
6. Péterfy Jenő: Összegyűjtött munkái I-III. Bp. 1903.
7. Lukács György: Az esztétikum sajátossága, Bp. 1965. I. 752. o.
8. Kárpáti: Örök Shakespeare, 140. o.
9. u.o. 141. o.
10. Kárpáti: Tegnaptól máig, 323. o.
11. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, Bp. 1911.
12. Kárpáti: Főpróba után, 232-33. o.

13. u.o. 140. o.
14. Lukács: A modern dráma fejlődésének története, 110, 112, 129. o.
15. Hamlet tragikum, Örök Shakespeare, 15. o.
16. u.o. 17. o.
17. u.o. 21. o.
18. u.o. 36. o.
19. u.o. 40. o.
20. u.o. 40. o.
21. Kárpáti: A menekülő lélek, Bp. 1935. 76. o.
22. u.o. 126. o.
23. Kárpáti: Főpróba után, 117. o.
24. Kárpáti: A menekülő lélek, 118. o.
25. u.o. 132. o.
26. u.o. 28. o.
27. Rákosi Jenő: A tragikum, Bp. 1886. 22., 75. o.
28. Lukács: A modern dráma fejlődésének története, 107. o.
29. Kárpáti: A menekülő lélek, 171. o.
30. u.o. 139. o.
31. u.o. 71. o.
32. Kárpáti: Örök Shakespeare, 224. o.
33. Kárpáti: Tegnapról máig, 188-89.o.
34. Kárpáti: Színház, 211. o.
35. u.o. 193. o.
36. Lukács: Az esztétikum sajátossága, I. 767. o.
37. Kárpáti: Főpróba után, 400. o.
38. Kárpáti: A menekülő lélek, 87. o.
39. u.o. 71. o.
40. u.o. 84. o.
41. Kárpáti: Örök Shakespeare, 204. o.
42. Kárpáti: A kételkedő kritikus, 67. o.
43. Kárpáti: Örök Shakespeare, 95. o.
44. Kárpáti: Tegnapról máig, 265. o.
45. Kárpáti: Főpróba után, 363. o.



46. Kárpáti: Színház, 153. o.
47. Kárpáti: Főpróba után, 115. o.
48. Kárpáti: Színház, 306. o.
49. Lukács: A modern dráma fejlődésének története, 87. o.
50. Lukács: Az esztétikum sajátossága, I. 773.o.
51. Kárpáti: A menekülő lélek, 21-23. o.
52. u.o. 60. o.
53. u.o. 154. o.
54. u.o. 21. o.
55. u.o. 22. o.
56. Kárpáti: Tegnapról máig, 63. o.
57. Kárpáti: A menekülő lélek, 146. o.
58. Kárpáti: Örök Shakespeare, 15. o.
59. Kárpáti: A menekülő lélek, 83. o.
60. Kárpáti: Örök Shakespeare, 142. o.
61. Kárpáti: A menekülő lélek, 55. o.
62. Ancsel Éva: A szabadság dilemmái, Bp. 1972. 20-21. o.
63. Kárpáti: A menekülő lélek, 146-47. o.
64. u.o. 163. o.
65. u.o. 68. o.
66. Király István: Ady Endre, Bp. 1972. II. 228. o.
67. Kárpáti: Tegnapról máig, 267. o.
68. Hauser Arnold: A modern művészet és irodalom eredete, Bp. 1980. 447. o.
69. Kárpáti: Színház, 262. o.
70. Kárpáti: A menekülő lélek, 150. o.
71. u.o. 150. o.

IV. A modern magyar dráma útja - Kárpáti kritikáinak tükrében

1. Móricz Virág: Tíz év, Bp. 1982.
2. Nyugat, 1929. 3. sz. 186-87. o.
3. Kárpáti: Örök Shakespeare, 182-84. o.
4. Kárpáti: A menekülő lélek, 151. o.
5. Kárpáti: Főpróba után, 77. o.
6. u.o. 160. o.
7. u.o. 397. o.
8. Kárpáti: Színház, 172. o.
9. Kárpáti: Örök Shakespeare, 167. o.
10. Kárpáti: Főpróba után, 207. o.
11. Kárpáti: Örök Shakespeare, 179. o.
12. Kárpáti: Főpróba után, 268. o.
13. u.o. 362. o.
14. u.o. 366. o.
15. u.o. 106. o.
16. u.o. 354. o.
17. u.o. 323-24. o.
18. Kárpáti: Tegnapról máig, 182. o.

V. Dramaturgiai elvei

1. Kárpáti: Örök Shakespeare, 215. o.
2. u.o. 216. o.
3. Kárpáti: Főpróba után, 38. o.
4. Kárpáti: Örök Shakespeare, 161-62. o.
5. u.o. 162. o.
6. u.o. 162. o.
7. u.o. 32. o.
8. Lukács: A modern dráma fejlődésének története, 122.o.

9. Kárpáti: Színház, 310. o.
10. u.o. 294. o.
11. Kárpáti: Tegnapról máig, 375. o.
12. Kárpáti: Színház, 267. o.
13. Kárpáti: Főpróba után, 236. o.
14. u.o. 63. o.
15. Kárpáti: Színház, 279. o.
16. u.o. 192. o.
17. Kárpáti: Főpróba után, 90. o.
18. Kárpáti: Színház, 81. o.
19. Örök Shakespeare, 103. o.
20. Kárpáti: Főpróba után, 25. o.
21. Kárpáti: Örök Shakespeare, 119. o.
22. Kárpáti: A menekülő lélek, 137. o.

#### VI. A felszabadulás utáni munkássága, összegzés

1. Színház, 1946. 11. sz. 10. o.
2. Kárpáti: Tegnapról máig, 311. o.
3. Irodalmi Újság, 1955. márc. 20.
4. Kárpáti: Tegnapról máig, 373-74. o.
5. u.o. 403. o.
6. Kárpáti: Főpróba után, 405. o.
7. Kárpáti: Színház, 203. o.
8. u.o. 203. o.
9. Színház- és Filmművészet, 1951. jun. 285. o.
10. Színház- és Filmművészet, 1951. szept. 417. o.
11. Színház- és Filmművészet, 1951. aug. 393. o.
12. Színház- és Filmművészet, 1951. nov. 393-403. o.
13. Színház- és Filmművészet, 1954. márc. 128. o.
14. Irodalmi Újság, 1954. dec. 4.

D-753

Kovács Miklósné

Kárpáti Aurél szinikritikai munkássága

Szeged, 1983.

3. F. sz. Könyvkártya  
Könyvtárellátó — Rákóczi Ny.  
MSZ 3396—54
