

MAGASZTOS KÜZDELEM

Amikor Hegelnek szemére vetették, hogy történetfilozófiai elméletével a tények nem egyeznek, a nagy filozófus önérzetesen így felelt Annál rosszabb a tényeknek!

Ehhez a makacs válaszhoz igen hasonlót találunk egy körülbelül húsz esztendeje megjelent magyar Művészetfilozófiában is, ahol a fiatal — akkor még fiatal — szerző kifejtve a maga tragikumelméletét, ezt a könyörtelen mondatot veti oda az olvasónak: Ez a meghatározás helyes lehet még akkor is, ha egy dráma sem felelne meg annak; mert ez csak azt jelentené, hogy mindezek a drámák nem tragédiák, hanem rosszul sikerült tragédiák, avagy jól vagy rosszul megírt más-fajta drámák.

Mi nem tudunk a világirodalom tragédia-remekével ilyen abszolutisztikusan elbánni. Inkább a drámatörténelmi tények előtt való tisztelteljes meghajlással azt szeretnők vizsgálni, hogy mi az az alakítási, hangulati vagy világnézeti forma, amit az évszázadok óta nagyoknak tartott drámaköltők tragikusnak éreztek. S ha aztán így sikerül megtalálnunk azt a valamit, ami ezekben a művekben közös formái — persze belső formái — elem, akkor talán közelebb juthatunk ennek az annyit vitatott kérdésnek megoldásához.

A tragikum és a tragédia problémája a katolikum szempontjából sem közömbös. Nem szólva a világnézeti vonatkozásokról, a dráma — az újkori európai dráma — keresztény istentiszteleti elemekből fejlődött poétikai műfajja. Történelmi alakulása során persze magába olvasztott görög hagyományokat is, de keresztény templomból való útrakelésének emlékei újra meg újra csak jelentkeznek. A katolikum éppen annyira ancillájának — igaz, gyakran idegen szolgálatokba szegődött ancillájának — kell hogy tartsa ezt a lelkétől lelkezett irodalmi megnyilatkozást, akárcsak a filozófiát.

A tragédia és a tragikum kérdésének vitatása kivált azóta divatos, amióta Lessing a francia klasszikus dráma követése helyett mint példaképre Shakespearere hívta fel honfitársai figyelmét.

Az intellektus hamarosan megéreződött mind a német drámairodalom, mind pedig a német idealizmus filozófiai irányának képviselőin. Az elmélet természetesen a gyakorlatnál valamivel később jelentkezett, de a XVIII—XIX. század fordulója óta csodálatos nagy termékenységet mutat a német tragikum- és tragédiateória. S ennek az eszmeiránynak uralkodó csillaga a Lessingtől követésül odaállított példakép, Shakespeare.

Lessing fellépéséig leginkább Aristoteles Poétikájának magyarázata foglalkoztatta a drámáról elmélkedő koponyákat. Minden tragédia-költő vagy drámateoretikus a görög bölcselő megállapításaihoz törekedett szabni a maga elméletét, avagy segítségével próbálta a maga gyakor-

latát igazolni. Leghíresebb és legérdekesebb megnyilatkozás ezen a területen Corneille *Trois-Discours*-ja a tragédiairásról.

Aristotelesnek és a görög tragédiának évezredek tekintélyével perze a német irány sem próbált meg szembeszállni, hanem arra törekedett, hogy a maga Shakespeare-ből elvont elméletével összhangba hozza. Hogy ez csak erőszakosan mehetett végbe, s hogy még így sem mindig sikerült, az természetes. A Shakespeare—Aristoteles szintézisben a vezető szerep az angol költőé maradt: ez az irány a görög tragédiákat is shakespeare-i kaptára verte. Mélységes tisztelettel beszélt róluk, s közülük egyes alkotásokat — kivált az *Antigonét* — hódolattal csodált meg, de csak annyiban, amennyiben a shakespeare-i tragédia-formával és tragikai hangulattal egy ütemre vertek.

Amilyen elismeréssel viseltetett a német dramaturgiai irodalom a görög drámákkal szemben, éppen annyira hűvös volt a francia tragédia iránt. Alig egy-két alkotását méltatta figyelemre, bővebben jóformán csak a *Phédra*t elemezte, azokról a művekről azonban, amelyek sehogyssem akartak elméletének Prokrustes-ágyába szorulni, egyszerűen kijelentette, hogy nem is tragédiák. Hogy ezeket a szindarabokat egy csiszolt műizlésű nemzet évszázadokon keresztül mintaszerű tragédiának érezte, ez a körülmény ezt a poétikai iskolát egyáltalában nem hozta zavarba.

A spanyol drámairodalom már sokkal több kegyben részesült. Egyfelől azért, mert Lope de Vegának és Calderonnak regényesebb hevületét a német szellem közelebb érezte magához és Shakespeare-höz, mint a francia klasszikusokat, másfelől pedig azért, mert például könnyebben használhatta fel őket. A spanyol dráma fénykora ugyanis nem ismerte a tragédia és vígjáték megkülönböztetését. Itt tehát a drámaköltők műfaji önminősítése nem zavarhatott senkit abban, hogy azt a spanyol művet fogadja el tragédiának, ami elméletének ráájába éppen beleillett.

E szerint a generációkon keresztül uralkodott tragikum-felfogás szerint — ha a lényegbe nem vágó különbségeket mellőzzük — az igazi tragédiát három fősajátság jellemzi. A költőileg alakított tragikus történetnek először is egy, valami tekintetben jelentékeny személy emberi gyöngeség következtében — s ez a második követelmény — valami vétségét követ el, ami miatt — most jön a harmadik főelem — megrendítő bukás, katasztrófa éri. A Nagyság-Bukás-Vétség hármassága körül mozog tehát a magát leghosszabb ideig fenntartott tragikum-felfogás.

A legtöbb megbeszélés a Vétség fogalmáról és szerepéről folyt. Abban teljes volt a megegyezés, hogy a tragikus vétek nem egyértelmű a kriminális vétséggel. Persze ilyenféle bűn is lehet a bukás okozója, de elég valami nemes szándékú tévedés, elég valami jóhiszemű túlzás is.

Legnagyobb és legtartósabb hullámokat vert Hegel felfogása. Ő a maga rendszerének megfelelően a tragikumot a sors nagyszerű dialektikájában látja. Szerinte például *Antigoné*-ban a családi szeretet és

a vallás parancsa ütközik össze az állam jogával és érdekével. Kreon nem igazságtalan zsarnok, hanem éppen olyan súlyú erkölcsi elv képviselője, akárcsak Antigone. Mindketten tévednek azonban, hogy igazságukat kizárólagosnak látják, s hogy korlátlanul átengedik magukat neki, Nemes gyökerű szenvedélyük vakságában a másik elv jogosságát nem tudják elismerni. Emiatt a vétség miatt kell bukniuk.

Hegel szerint minden tragikus bűn lényege a hőstől képviselt elv túlhajtása. A Világrend igazsága az egymással szembeesülő erők egyensúlyában nyilatkozik meg, s ez az egyensúly a két ellentett principium bukásával helyre is áll azután.

Bármilyen sorsmélysegeket feltárónak látszik is ez a magyarázat, joggal hívta ki maga ellen a bírálatot. Először is — s ezt már O. Fr. Gruppe is észrevette, és Theodor Vischer hiába próbálta ellenvetését bursikóznak minősíteni — különös egy világrend az, amely előtt minden derék szándék rosszá, bűnössé válik, mihelyt egész lélekkel adjuk át magunkat neki. Ez a felfogás voltaképpen a flegmának, az egykedvűségnek, a prózának ünneplése. De másfelől Hegelnek Antigonéről vallott nézetét a modern filológia és drámamagyarázat is sikerrel támadta meg. Kimutatta, hogy Sophokles szerint Kreon egészen jogtalanul cselekszik, Antigone tette pedig a görög felfogás értelmében egészen jogos.

A Hegeltől hibásan felállított tétel több-kevesebb módosítással számtalan követőre talált. A tarka névsorból csak Vischer, Solger, Zeising és Carrière neve legyen itt megemlítve.¹ Nagyon érdekes változata a *tragische Schuld* elméletének Hebbel magyarázata. Szinte már maga az egyéni lét is tragikus bűn. A Minden-Egy világból kiszakadó individuális létezés magában hordja bukásának okát. Az Egyetemes nem tűrheti ezeket az önállósodási merényleteket, s minden hűtlen vándort visszaparancsol magához, a nagy Egységbe. „Minden egyéni csak suhanó színjáték az oszthatatlanul Egyen, az örökké Egyetlen-egyen.”

A német drámaköltőnek ez a pantheizmusból fakadó pantragizmus a természetesen rokon Schopenhauer filozófiájával, de Hebbel nem tartotta magát pesszimistának.²

Van azonban a vétségfelfogásnak egy kicsinyesen polgári elágazása is, amely szereti ezt az elvet a költői igazságszolgálatás követelményével kapcsolatba hozni.

Azok az esztétikusok, akik az élet misztikumába, a sorsszerűségnek a földi tekintet számára való etikai megmagyarázhatatlanságába belenyugodni nem tudnak, mindenáron egyensúlyt akarnak teremteni a tragikai vétség és a tragikai bűnhődés között. Ezért aztán a drámaköltészt legártatlanabb és legtisztább alakjait is valamiféle bűnben marasztalják el. Kivált a Shakespeare-magyarázók (Ulrici, Gervinus) buzgólkodtak az effajta poétikai vádbeszédek kieszelésében. Minálunk különösen Beöthy Zsoltban találtak hűséges követőre.

Szerintük Desdemona megérdemli, hogy férje megfojtsa, hiszen apja tudta nélkül merészelt a mórhoz feleségül menni. Romeo és Julia a maguk szerelmi szenvedélyének „kizárólagosságában” figyelmen kívül hagy-

ják a realitást, hogy tudniillik családjaik a vérbosszú viszonyában állanak. (Talán bizony inkább gyűlölniük kellene egymást?) Cordelia becsületes határozottsággal — szerintük merevséggel — lázítja maga ellen az osztó igazságot. Lear király is hiába panaszkodik, hogy többet szenved, mint amennyit megérdemel, a könyörtelen esztétikus bizony csak ráolvassa, hogy méltán bűnhődik. Még szegény Melinda is vétkes: a maga elzárkózott és naiv „kellembeli kiválóságával” ingerli fel a Világrendet.

A költői igazságszolgáltatásnak ezt a szüklátókörü felfogását a német tudományos irodalomban Theodor Lipps, minálunk Péterfy Jenő támadta fölényes ügyességgel. Amaz erről a verejtékes vétség-hajhászarsról ötletesen jegyezte meg, hogy úgy látszik nem elég, ha a költő a maga nemeslelkű alakjait megszenvedteti: íme felvonulnak az esztétikusok is, s azok még kegyetlenebbül bánnak el velük. Péterfy szerint meg például a Melinda-esetben inkább az Egyetemest kellene vádolnunk gyarlósággal, amiért már a kellemesnek ez az „önlehatárolása” is anyyira kihozza a sodrából.

A vétség és a büntetés kérdésében mindenáron etikai igazságot kereső tragédia-magyarázók két dolgot felednek el. Egyik, hogy vannak jeles tragédiák, ahol a büntetés egészen ártatlanul sújtja a hőst. Oedipus nem tudta, hogy apja az, akit önvédelemből megölt, s nem tudta, hogy anyja az, akit feleségül vett. Hebbel Agnes Bernauer-ének sincsen bűne. Albrecht herceg beleszeretett, már pedig neki rendkívüli súlyú államérdékből egy hercegnőt kellene nőül vennie. A szegény polgárleányról a Kancellár szörnyülködve ki is jelenti: Rettentő, hogy meg kell halnia, csak azért, mert szép és erényes!

A másik, amit az igazságszolgáltatásos elmélkedőknek nem lett volna szabad figyelmen kívül hagyniuk, az, hogy az igazságnak nemcsak a bűn megtorlásában kell megnyilatkoznia, hanem abban is, hogy bűn és bűnhődés között arányosság legyen. Ehelyett azonban mit látunk? Az ördögien gonosz III. Richárd épolyan szép vitézi halált hal, mint Aischylos deréklelkű Eteoklese (H e t e n T h é b a e l l e n). S az elvetemült Gonerilnek és Regannak pusztulása sem borzalmasabb, mint magasztos jellemű testvérüké, Cordeliáé.

Ez a főként Shakespeare-magyarázóktól hangoztatott igazságszolgáltatási elv sajátságos módon éppen Shakespeare-nek egy nagyon idevágó mondását eresztette el a füle mellett. A S z e g e t s z e g g e l - b e n Escalus ím ezt mondja:

Olykor bűn visz fel, s jóért szenvedünk:
Az Ég bocsásson meg neki s nekünk!
Az egyik száz hibáért nem felel,
A másik az elsőért senyved el.

(II. felv. 1. szín. Vas István fordítása)

De há belátta is már a modern tragédia-magyarázat, hogy sem a törvénykezés elvét, sem a társadalom erkölcsi meggyőződésének szempontjait nem lehet a dráma etikájára erőszakolni, mégis mintha ez az

elavultnak látszó gondolkodás egy másik területen csak tovább éreztetné hatását, és tovább vitatná a maga igazát.

A mártírtragédiákra gondolok.

Az aristotelesi Poétika megállapítása szerint a tragédia hősenek „középúton kell maradnia. Ez pedig úgy valósul meg, ha sem erényben és igazságosságban, sem rosszaságban nem válik ki”. Ezen az elven épült fel az a költészettani vélemény, hogy vértanút nem lehet és nem szabad tragédia-hőssé tenni.

Pedig a világirodalomnak egy-két kitünő alkotása az ellenkezőt mutatja. Corneille Polyucte-je a francia tragikusnak egyik legérettebb és leghatásosabb műve. Ugyancsak megrendítően magasztos Corneille másik vértanu-darabja, a *Théodore, vierge et martyr*, amelynek méltatlan mellőzöttségére Jules Lemaitre mutatott rá.

Ezeket a darabokat a tragikumelmélkedők kedvéért ki kellene tehát rekeszteniünk a „jól sikerült” tragédiák sorából együttesen Calderon *Alhambra* fejedelmével, vagy *Chrysanthus és Dariájával*, *Rotrou Saint-Genest-jével* (a témát Lope de Vega és Hevesi Sándor is feldolgozta), valamint Shakespeare kortársainak, Massinger és Dekkernek igen érdekes *The Virgin-martírjával*. S a modern drámairodalom termékei közül sem állhatna meg teszem Curel *Új bálványa*, melyben Antoinette, a kis apáca-növendék Jézus iránt való szeretetből szívesen áldozza fel magát orvoskísérleti célokra, sem pedig Claudel *Angyali üdvözlés-e*, melynek hősnője, *Violaine*, a csodatévő mártírságig emelkedik. Sőt, ha tovább következtetünk, s ha elfogadjuk — már pedig el kell fogadnunk — a modern görög filológusok magyarázatát, akkor *Antigone-t* is mártírtragédiának, a világirodalom korban első mártírtragédiájának kell tekinteniünk.

Hogy a vértanu is lehet tragikus hős, ennek az elvnek jogosságát a külföldi elmélkedők közül talán csak Gerhard Gietmann jezsuita atya látta be, a magyar tudományos irodalomban pedig eddig csak Sik Sándor fejtette ki.³

A forgalomban járó tragikum-elméletek legdönthetlenebbnek látszó eleme a hős bukása. E nélkül a mozzanat nélkül a keményszívű dráma-teoretikusok el sem tudnak tragédiát képzelni. Sőt egyesek közülük még a teljes lelki összetörtséggel sem elégszenek meg (pl. Bánk bán), hanem okvetlenül megkövetelik a hős fizikai semmimisülését is. Úgy okoskodnak, hogy egy katasztrófás emberi sorsfolyamat végére csak a halál tehet igazán pontot. Ha a hős életben marad, szerencsétlenségére esetleg alszik egyet-kettőt, és maga sem látja már helyzetét olyan kétségbeesítőnek. Vigasztalódhatnak, s akkor bukása csak látszatbukás volt.

Nem szólva arról, hogy ha megállana ez a túlzottan kihegyezett tétel, akkor Prometheusról például nem lehetne tragédiát írni, hiszen titán, tehát már természeténél fogva sem érheti halál — mondjuk, nem szólva arról —, a drámatörténet alapján nemhogy a halálos véget, de még a bukást, a katasztrófát is, mint tragédia-kelléket kétségbe kell vonnunk.

Mindjárt a tragédia megalkotója, Aischylos igen rosszul járna, ha

a körülbelül másfél évszázada kialakult teória szerint tekintenők darabjait. Kiderülne, hogy fennmaradt művei közül egyedül a Perzsák című felelne meg a tragédia „követelményeinek”. Mert íme hiszen az Oresteiá-ban szörnyű vérességek zajlanak ugyan le, de az egész trilógiának megoldása mégis megnyugtató. Az anyagilkos Orestest szavazategyenlőséggel felmentik, s a megsértett Erynnisek is megbékélnek. A tragédiából felénk hangzó utolsó verssor imígyen szól: „Tánkra, danára vidáman!”

Ugyancsak békés megoldású volt Aischylos másik három tragédia-trilógiája is. Belőlük, sajnos, csak egy-egy rész maradt fenn teljesen, de tudjuk, hogy a „lelancolt Prometheus” végülis kibékült Zeusz-szal, és elfoglalta méltó helyét a halhatatlanok koszorújában. A Danaida-trilógia is szerencsésen végződött. A Danaidák alvilági bűnhődése csak későbbi bővülése a mondának. De még a látszólag katasztrófás végű Laios-Oedipus tragédia-hármas is bizonyos mértékig kibékítő megoldású. Hiszen Eteokles hősi halála a régi bűnért kilátásba helyezett büntetésnek legalább egyik felét elhárítja: csak a családot éri sorscsapás, a haza felől azonban elmúlik a Laios bűnéért kijáró fenyegető pusztulás,

Sophoklesnek fennmaradt hét darabja közül sem Philoktetes, sem a Kolonosi Oedipus, sem pedig Elektra nem tartalmazza a főszemély bukását. Az előbbi kettő nyilvánosságosan kibékítő végű, Elektra-ban pedig sikerül Orestesnek és nővérének végrehajtani a vallásparancsolta megtorlást. És Napoleonak igaza volt, amikor Cherubini Elektra-muzsikájának meghallgatása után azt mondta a mesternek, hogy a kétségbeesett hangulatú zenei befejezés nem felel meg a témának. „Hiszen a hős győzedelmeskedik, örömujjongással kellett volna hát a zenének is végződnie.”⁴

De még az Aristotelestől „legtragikusabbnak” nevezett Euripides darabjai közül is hány mutat derült megoldást! A két Iphigenia, a Heraklidák, Orestes, Ion, Alkestis, Helena: mind-mind szerencsés végűek. S maga Aristoteles is, akinek ízléséhez pedig inkább találtak a bukásos befejezésű tragédiák, a Poétika egyik helyén azt állapítja meg, hogy a tragédiában „a cselekvés szerencséből szerencsétlenségre vagy szerencsétlenségből szerencsére fordul”. S a például felhozott darabok peripetáiá közül mint egyik leghatásosabbat említi Euripides Taurosok közti Iphigeniá-ját, ahol a hősnő majdnem kivégezni kényszerül öccsét, de még idejekorán felismerve egymást, a borzalom nem történik meg.

És nem tartotta a katasztrófát a tragédia követelményének a francia klasszicizmus kora sem. Szerencsésen fejeződik be például Corneille-től a Cid, Cinna, Nicomède, és Racine Iphigeniájének cselekménye sem hoz a főszemélyekre pusztulást vagy bukást, csak az egyik mellékalak omlik össze; Eszter-ben pedig a hősnő éppenúgy diadal-maskodik, akár csak a görög költészet Elektraí. Hogy a XVII. század franciái előtt ez a megoldási mód mennyire magától értődő volt, mutatja, hogy Corneille a már említett Discours-jaiban tragédie heureuse-ről is beszél.

Shakespeare tragédiáit — tudjuk — legnagyobbbrészt szomorúság és pusztulás fejezi be, és mégis van okunk feltenni, hogy még az angol irány sem érezte okvetlenül szükségesnek a gyászos befejezést. A kibéküléssel megoldott *Cymbeline*-t éppenúgy a tragédiák közé sorozták akkor, mint ahogy a csak lázongó keserűségben kicsengő *Troilus* és *Kressidá*-t is tragédiának minősítette már maga a darab teljesebb címe. És Shakespeare vérbíbor képzeletű kortársának, Marlowe-nak *Tamerlán*-ja is azzal fejeződik be, hogy a legyőzhetetlen hódító kegyelmet ad Egyiptom szultánjának, házasságra lép a szépséges *Zenokrate*-val, s kijelenti, hogy az egész világgal békét akar kötni.⁵

A későbbi korok drámaköltészete szintén nem egy példával mutatja, hogy végződhetik egy tragédia szerencsésen is. Voltaire *Kínai árvá*-ja szerencsés megoldású, s a főszereplőkre nézve *Alzire* is az. Alfieri *Meropé*-jában sem történik meg az anya részéről a fiú meggyilkolása. Az üdvözüléssel végződő *Faust*-ot költője éppenúgy tragédiának minősítette, akárcsak a mi *Madáchunk* is a „Küzdj és bízza bizzá!”-ban kicsendülő *Ember tragédiá*-ját. És tiszta tragédia Grillparzer *Bánk bán* színműve is, az *Ein treuer Diener seines Herrn*, ahol a hős hűségét semmiféle méltatlan bántalom nem tudja megrendíteni. És — hogy csak még egy példát idézzünk — milyen érdekes a maga műveiben katasztrófákat kedvelő Hebbelnek véleménye Kleist *Prinz Friedrich von Homburg*-járól: „Ez a darab a német szellem egyik legsajátosabb alkotása, és pedig azért, mert benne a haláltól való pusztá borzalom ugyanazt a hatást eredményezi, amelyet más tragédiák — és e darab is az! — csak magával a halállal tudnak elérni: a hősnek erkölcsi megtisztulását.”

A katasztrófa nélküli tragédiák jogossága a francia tudomány számára úgyszólván sohasem volt probléma. A német tudósok közül azonban inkább csak a görög drámával szakszerűen foglalkozók ismerték el. Így Wilamowitz-Moellendorf, Werner Jaeger és Ernst Howald. Ez utolsó az évszázados hibás ítéletért Aristotelest teszi felelőssé: „A mi szóhasználatunk szerint a tragikus a borzalmassal szétválaszthatatlanul összeforrott. A tévedés nyilván Aristotelesben gyökerezik. Az ő mintatragédiája *Oedipus király* volt.”⁶

A századfordulónak legtöbbektől olvasott tragikumelmélkedője, Johannes Volkelt *Aesthetik des Tragischen* című nagy művében szintén elismeri ugyan a kibékítő megoldású tragéidák létjogát („das Tragische der abbiegenden Art”), de sajnos, nem marad önmagához következetes, amikor a tragikus hangulat alaptónusát később mégis a pesszimizmusban keresi. Hogy itt-ott mennyire magának ellenmondó Volkelt, különösen kiütöközik abból, hogy Grillparzer *Banc banusát* egyszer tragikus alaknak minősíti, máskor meg *Shylockkal*, *Cyranoval*, *Mephistopheles-szel*, *Alceste*-tel, *Crampton* mesterrel, *Peer Gynt*-tel együtt tragikomikusnak.

Ennek az avult, de életjogát még mindig vitató tragikum-elméletnek harmadik követelménye, a hős n a g y s á g a, már tartalmaz némi igaz-

ságot, de a drámatörténeti példák ezt az elemet sem mutatják mindig megvalósítottnak.

Shakespeare *Antonius* és *Cleopatra*-jában Antoniusnak tétova, ingatag, befolyásolható jelleme bizony elmarad a hősi nagyságtól. VI. Henrik — aki pedig egy hármás darab középponti alakja — a maga szelíd gyengeségében szintén nem hősi jelenség. Racine *Britannicus* is lágyabb fából faragott mint ahogyan a teória kíváná. Corneille meg-rázó tragédiájában, *La Mort de Pompée*-ben a középponti sze-mély, Ptolomeus igen kisszerű lélek: ravasz, félnék, másra támaszkodó, s csak a darab végén emelkedik kissé magasabbra, amikor hősi halált hal. De talán a legérdekesebb tünemény ebben a tekintetben Alfieri *Orestese*, amelynek egészéből csakúgy sugárzik az erő és fenség, holott egyetlen szereplője sem mutat igazi nagyságot. Elektrát fűti ugyan a bosszú tüze, de inkább csak siránkozik; Orestes magát fegyelmezni nem tudóan heves, sőt szeles; Klytaemnestra az anyai szeretet és a méltatlan Aigisthos iránt érzett szerelme között ingadozik; Pylades derék, jószándékú valaki, de ravasz módon politikusi; Aigisthos pedig megvetni-valóan gyáva, s csak a bosszúállás sivár hevülete az, ami néha a félel-meshez közelíti.

És mégis ebben az egy követelményben lappang valamelyes igaz-ság. Ott vibrál benne a nagyság, a fenség igénye, ami nélkül csakugyan nincsen tragédia.

Valóban: a magasztosság, a rendkívüliség az a saját-ság, ami ennek a műfajnak lényegét alkotja.

Igy odavetve azonban a tétel kissé határozatlan, és talán nem is eleget mondó.

Milyen ez a rendkívüliség, miben áll ez a nagyság, ami a világiro-dalom tragédia-remekeiben megnyilvánul?

Volkelt kissé leszállítja az igényt, amikor csak annyit állapít meg, hogy elegendő már az emberi középszerűségnek érezhető túlhaladása is. Henri Gouhier pedig bizonyosan sokat mond, amikor a tragé-diától, illetőleg annak eszmei vonatkozásától transzcendentit követel. Kö-zelebb jut a drámatörténeti tényekhez Allardice Nicoll, aki a tragédia lényegéül valamiféle univerzalizitást jelöl meg.⁷

Igen, egy a mindennapi valóságon jóval tülemlelkedő, valami egye-temesebbre, valami magasztosabbra, valami fokozottabb életjelentőségre való mutatás a közös vonás a nagy tragédiákban.

Megnyilatkozhatik ez a nagyság valóban mindjárt a főalak szemé-lyében is, akit ebben az esetben nemcsak poétikai, hanem a szó valódi és elsődleges értelmében is hősnek nevezhetünk. Prometheus titáni akará-sán, Antigone áldozatosan vallásos ihletén kezdve — át III. Richárd démoni tombolásán, át Coriolanus hazát fenyegető sértődöttségén, át Racine Mithridatesének világhistóriai jelentőségű elszántságán, és Wal-lensteinnek a történeti erővel való végzetes játszódásán, át John Gabriel Borkman szédületes pénzügyi koncepcióján, — egészen Claudel *Violaine*-jének csodatévő áldozatosságáig, — hogy csak a legfeltűnőbb példákat

említsük — a tragédiák egy bizonyos fajtájának főszereplői valóban megérdemlik a hős elnevezést.

De állhat ez a fenség, ez a magasztosság egyébben is, mint a főalak hősi mivoltában, Romeo és Julia fiatal szerelmének forrósága és a szokott emberi arányokat felülmúló ereje ugyanannyira fenséges, mint Desdemona égi türelme, vagy akár — más lélektani vonatkozásban — mint Hamletnek a maga környezetén hatalmasan túlemelkedő értelmi és érzelmi fejlettsége, vagy akár mint Faustnak az élet teljességére sóvárgó s az élet értelmét kutató szenvedélye.

És megnyilatkozhatik ez a nagyszerűség a főalak sorsához kapcsolt mondanivaló jelentékenységében. Sophokles Philoktetese a legnehezebben megoldható és a legizgatóbb erkölcstani kérdést veti fel. Szabad-e és milyen határig szabad valami rendkívüli nagy, valami mulaszt-hatatlanul elérendő cél érdekében átlépni az etikai törvény korlátait?

Állhat ez a helyzet nagyjelentőségű voltában is. Racine Berenicéjét és Titusát a római világbirodalom érdekei dobják egymástól széjjel. Hebbel Agnes Bernauerét az államérek ereje zúzza össze, Gerhart Hauptmann Takácsait pedig a tőkés társadalomnak a múlt században még töretlen ereje.

És épen ilyen tragikus fenség juthat érvényre a hős diadalában is. Corneille Nikomédese a maga jellembeli kiválóságával, eszével és kedélyegyensúlyával minden rendkívüli nehézségen úrrá tud lenni. Calderon Segismondója (Az élet álom) pedig lelkének zavaró sugallatait éppennygy le tudja győzni, akárcsak Corneille Cinnájában boszszúöszöntőnt Augustus császár.

A mártir-tragédiák fenségéről szót vesztegetni is kár. Itt igazán életről-halálról, a vallás vagy a haza érdekéről van szó, és a vértanuk sorsa mindig a legnagyobb magasságok felé emel.

És — ismerjük el tárgyilagosan — hogy érvényesülhet ez a tragikai nagyság még olyan darabokban is, ahol a költő hitetlensége kétségtelen, ha az, amit kifejezni szándékolt, emberileg jelentékeny. Zola Raquin Teréz-e a legerőteljesebb tragédiák közé tartozik, nemcsak a benne lefolyó történet megrendítő volta miatt, hanem elsősorban azért, mert minden sorából tiszteletet gerjesztő erkölcsi komolyság árad ki. Ugyanez az etikai finomság emeli a magasba Rosmer és Rebeka sorsát is. (Rosmersholm.) És Bernhard Shaw sem áll katolikus állásponton a Szent Johannában (bár itt-ott mintha közelednék hozzá), annak megrendítő bemutatása azonban, hogy hogyan kerül szembe egy tiszta lélek a maga korának más nemeslelkű embereivel, a darabot az igazi tragédiák sorába emeli.⁸

Említettünk egy-két színművet, ahol a főalakot éppen nem éreztük nagynak, s a darabból előtörő tragikus hatás elől mégsem tudjuk kivonni magunkat. Antonius ingatag lélek, de szerelme mögött egy egész világtörténelem harsog. Nem hiába játszatta darabját a költő három világrészben, s nem hiába mondatja az actiumi csatavesztés után Antonius egyik emberével ezeket a csodálatosan drámai szavakat: Elcsókoltuk az országokat!

A szelíd és tapasztalatlan Britannicus pusztulásán is egy historiai jelentőségű zsmnok, Nero, emelkedik fel, épenúgy mint VI. Henrik holtteste fölött III. Richárd alakja.

La Mort de Pompée Ptolomeusa kicsiny lélek, de ő ad létjogot Cleopatra, Caesar és Cornelia magasztos alakjainak, valamint a már meghalt, a színre sem lépő, nagyszerű Pompejusnak.

Alfieri Oreste-sé-ben a közepszerű emberek szinte találkozókat adnak egymásnak, és mégis milyen forrón üt ki a nagyság lehellete a darabból! Naggyá teszi a művet egyfelől a mykenei családra zúduló sorsszerűség ereje, és különösen naggyá teszi a költőnek a mondától kapott rendkívüli ihlete.

Ez a nagyság érvényre juthat látszólag egészen kisjelentőségű szereplők segítségével is, A sötétség országá-ban az író mintha csak keresve keresné azokat a mozzanatokat, amelyekről egy régi tragédia-költőnek a háta borsózdott volna. A darab egyik alakja, Akim csatornamunkás, kapcáját előttünk veti le. A másik, Mitrics, a tyúkszemét babrálja; a „hős“, Nyikitá, piszkos bűnökben hempergő szolgálégény. És mégis micsoda magasságokba emel bennünket Tolsztoj, amikor a végén Nyikitá a lelkiismeretfurdalás súlyától összetörve térdre esik, és szörnyű vétkeket nyilvánosan bevallja: „Itt most isteni akarat folyik!” — mondja a csatornamunkás.

Igen! E nélkül a nagyság, e nélkül a fenség nélkül nincs tragédia! Nem a vétség, nem a katasztrófa, nem a költői igazságszolgáltatás a lényege ennek a magasztos műfajnak, hanem a benne erőteljesen megnyilatkozó nagyvonalúság. Mert hiszen ott lehet a vétség is, ott lehet az igazságszolgáltatás is, ott lehet a bukás is, de ha ez a mindennapiságon való felülemelkedés hiányzik belőle, tragédia nem bontakozik ki. A kaméliás hölgyből vagy A pillangó kisasszonyból minden szomorúsággeltő hatásuk ellenére sem bontakozik tragikus hangulat. Körülbelül erre céloz Nicoll: Ha egy műben nincs univerzalitás, ha csak az időszerűt állítja elénk, legfeljebb melodráma lesz belőle. —

Ha a fenségben, a nagyságban, a köznapi élet méreteit jelentékenyen fokozó arányokban s a mondanivaló bizonyos egyetemességében találjuk a tragédia lényegét, akkor olyan összefoglaló nézőpontra tettünk szert, hogy vele a világirodalom legkülönfélébb tragikus megnyilatkozásait egybeköthetjük. És ez a szempont nemcsak a shakespeare-i tragédiára fog illeni, hanem egyfórmán érvényes és egyfórmán lényegyet érintő lesz a görög, a francia, a schilleri, a hebbeli, az ibseni és a legmodernebb tragédiákra is.

És ne higgyük, hogy ennek a felfogásnak elvi kifejezése valami újkeletű. Ott volt, csak észre kellett volna venni, Racinenak egyik Préface-ában. A nagy tragikus költő im ezt mondja a Bérénice bevezetésében: A tragédiának nem okvetlen tartozéka a vér és halál; elég, ha a cselekmény nagyszerű, ha szereplői hősiesek, ha a szenvedélyek felvannak szítva benne, ha minden részletén megérzik az a magasztos szomorúság („tristesse majeure”).

stueuse"), ami a tragédia egész gyönyörűségét magában foglalja, (Benedek Marcell fordítása.)⁹

De hogyan ez a tristesse majestueuse, ez a magasztos szomorúság — amelyet talán még tovább tágíthatnánk magasztos komolyságig, — ha ez a tragédia lényege, akkor — vethetné ellen valaki — nem esik-e össze a tragikus fogalma egy másik hangulattal, a „fenségessel”? Mindenesetre érintkezik vele, mindenesetre rokon vele, de a kettő között mégis igen lényeges különbségek vannak.

Nem minden, ami magasztos, tekinthető tragikusnak. A tragédia velejárója az existencia gyökerére ható küzdelem. Küzdelem nélkül nincsen tragikus hangulat, s nemcsak azért nincsen, mert a tragédia mint színpadi jelenség, mint drámai megnyilatkozás megköveteli az erők egymásnak feszülő játékát; inkább megfordítva lehetne állítani: a tragikus hangulatnak, a tragikus életérzésnek azért legmegfelelőbb kifejezője a színi alak, mert mindkettőnek megnyilatkozási formája a vívódás.

A vívódás nélküli magasztosság nem tragikus. Isten nem tragikus, mert fölötte áll a küzdesnek. A Megváltó is csak ott és csak annyiban lehet tragikus, ahol embervolta tusázik. A szenvedélyek poharának elmúlásáért imádkozó, de az Atya akaratában végülis megnyugvó Jézus igenis tragikus jelenség.

Egyes pantheista gondolkodók azonban Isten tragédiájáról is beszélnek. Hebbel a világot Isten bűnbeesésének tartotta, s maga Volkelt is — eszmerokonságban Hegellel, Hartmannal és a késői Schellinggel — az Istent tragikusnak állítja. „A világ alapiában tragikus, mert az értelmes, a jó, a boldog világ-ok (Weltgrund) a maga ellentétét is magában hordozza, és csak ilyen megosztottságon keresztül tud érvényesülni. Istent tragikus hősnak lehet felfogni, amikor kettészakadt énje miatt szenved, és amikor saját bensőjének ellenjátékosával kénytelen megküzdeni. De Isten persze ebből a tusából mindig diadalmasan kerül ki.”

Bármilyen szépen megfogalmazott és bármilyen mélyről fakadó is ez a gondolat, mégis Paul Valéry paradicsombeli kígyójának sziszegésére emlékeztet („A világ csak kontár hiba — A nemlét tiszta, szűz ölében”), s azonkívül valami belső ellenmondásban is szenved: a gondolkodástól pantheisztikusan elindított Istent végülis kénytelen anthropopathisztikusan felfogni.

És most még egy kérdés marad tisztázásra.

Ha a tragédia az élet jelenségeinek felfokozása, ha a mindennapi jóval tülemlelkedőnek bemutatása, vajjon akkor a megszokott arányoktól való ezzel az eltéréssel nem ad-e megtévesztően hazug képet a valóságról? Nem ringat-e bennünket hamis illúziókba az élet értéke és jelentősége felől?

Nem szólva arról, hogy a művészet nem tudomány, melynek a maga életmagyarázatában a tiszta és színezetlen valóság kifejezésére kell törekednie, hanem az alkotó művész érzelmein és képzeletén keresztül végbemenő sugártörés — mondjuk, nem szólva erről, — csak a nyers és

pöre valóságossági elv beszélhet így. Minden művész a maga alkotásában annak kifejezésére törekszik, amit saját érzelmi életében vagy a világ jelenségeiben lényegesnek lát. A Valóság költői ábrázolása nem törődhetik a Vojtina-féle „csip-csup igazgal”, hanem azt kell kifejeznie, amit az élet zűrzavaros muzsikájából vezérszólamként hall ki. Idevág Aristotelesnek az a sokszor idézett megállapítása, hogy a költészet filozófikusabb és komolyabb a történetírásnál. De talán idevág az a szent-ágostoni mondás is, hogy ubi magnitudo, ibi veritas: Ahol a nagyság, ott az igazság!¹⁰

Az élet igazsága nem az illanó jelenségek összevisszaságában nyilatkozik meg, hanem az őket eszmeileg összekapcsoló, s a belőlük kifelé és felfelé mutató lényegben. Bizonyosan ilyenfelé gondolt az első keresztény századok Pseudo-Longinusa is, amikor a fenségéről elmélkedve ezeket mondta:

— Vajjon mi birta a nagy elméket arra, hogy a csekélységekbeli szépségekről szűkkeblűleg nem aggódván, csak nagyra és fenségesre törekedtek? Úgy hiszem az, hogy mivel a természet mindet embereket nem alacsony és csekély dolgokra alkotott, hanem szemünk előtt az élet s a teremtett világ tágas színházát felnyitván, s egy nagy és népes gyülekezet együttműködő tagjaivá rendelvén, egyszersmind nagyra és istenire vágyó indulattal is megáldott. Ezért nem elégsznek meg gondolataink azzal, hogy csak e világ láthatárával korlátoztassanak, hanem át ezen a végtelenig emelkednek. Ha minden emberi dolog körét vizsgáljuk, a szép és jó hatása könnyen átlátatja velünk, hogy mire vagyunk rendelve. Mert természetünk szerint nem a kicsiny patakot csodáljuk, bármily tisztán folydogál és bármily hasznos is, hanem a Nílust, a Dunát, a Rajnát s még inkább az Óceánt. A tűz, melyet mi gyújtunk, akármily tisztán lángol is, nem emel fel annyira, mint a világító égi testek vagy mint az Aetna lángjai. A hasznos és szükséges dolgok mindennapiak s könnyen szerezhetőek, és csak a rendkívül valók ragadnak csodálkozásra.

¹ Ez a vétségelmélet nagyon finoman és modernebb változattal mintha Oskar Walzel felfogásában újraéledne: Vom Wesen des Tragischen. Euphion, 1933.

² Hebbel felfogását némiképen a schopenhaueri pesszimizmus felé hajlította vissza egy újabb gondolkodónak, Max Schelernek magyarázata: Zum Phänomen des Tragischen. 1915.

³ Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J.: Kunstlehre. Erster Teil, 1899. — Sik Sándor: Keresztény tragikum. Bölcséleti Folyóirat, 1944.

⁴ C. E. Vaughan, említi Types of Tragedy (1926) c. jeles könyvében.

⁵ A Tamerlán pusztulásával végződő II. részt Marlowe csak a szerencsés megoldású I. rész nagy sikerén felbuzdulva írta meg. Eredetileg az I. részt magában is befejezteknek érezték.

⁶ Die griechische Tragödie.

⁷ Henri Gouhier: Sens du tragique. La Revue Théâtrale, 1946. — Allardice Nicoll: The Theory of Drama. 1931.

Shawnak a darabhoz irt előszavában van egy fejezet, melynek ez a címe: Tragédia és nem melodráma.

⁹ A cikkünk elején említett Művészetfilozófia szerzője — figyelemztetésre — említi ugyan e sorokat, de a maga elvei iránt való elfoglaltságból egy röpké gesztussal elhárítja.

¹⁰ Ebben a mondásban csendül ki W. Macneile Dixon Tragedy című munkája is. (1938.)