gudj, ha úgy érzem, ma a színháznak is mind társadalmi, mind művészi szempontból tervszerű, energikus, egységes irányításra van szüksége, hogy átlábaljon a jelen mocsarán. De holnap, talán már neked lesz ismét *igazad!*...

Kárpáti Aurél. Németh Antal

Gespräch über das Theater. Von dr. Anton Németh und Aurél Kárpáti.

Die kollektive Kunst des Theaters erwies sich im Laufe der Zeit immer von gewissen höheren Mächten abhängig, die dieser gemeinnützlichen Institution vor allem das materielle Dasein sichern mussten. Nach der Kirche und den städtischen Gemeinschaften wurde diese schützende Rolle von gesellschaftlich hochstehenden Männern übernommen, die dem Theather nicht nur sittliches Ansehen, sondern auch etliche Geldsummen verliehen. Dr. Anton Németh ist der Auffassung, dass das Theater als Betrieb sich selbst fast nie erhalten kann und immer eines freigebigen Mäcenaten bedarf, sei es der Staat, irgend eine Gemeinschaft oder hilfreiche Einzelmänner. Da aber die letztere Spezies sich stark im Aussterben befindet, hat das Theater nur die Wahl, entweder als privates Unternehmen sich der Gunst des Publikums auszuliefern oder sich unter den Obhut des Staates zu stellen. Wenn man bedenkt, wie verhängnisvollen Einfluss das künstlerisch unerzogene Publikum in den letzten Jahrzehnten auf die Gestaltung des Programms in den auf Kassenerfolg arbeitenden Privattheatern ausgeübt hat, so muss man ihm — meint dr. Anton Németh — den zielbewussten theaterpolitischen Eingriff des Staates auch vom künstlerischen Gesichtspunkte aus vorziehen. — Aurél Kárpáti verteidigt hingegen die ungebunden freie theatralische Betätigung, da er das Theater nicht der jeweiligen Regierungsmacht ausgesetzt wissen will. Zwar gibt er zu, dass die wirren Verhältnisse eine leitende Einmischung heute notwendig erscheinen lassen, doch wäre er nie geneigt auf das Prinzip der künstlerischen Freiheit zu verzichten. Dr. Anton Németh will diesen Grundsatz nicht bestreiten, er betont nur, dass man gegenwärtig nicht mehr Freiheit, sondern mehr Zucht und mehr Gebundenheit bedarf, dass das Einzelmensch wieder der Gemeinschaft und die Institutionen wieder den dethronisierten Ideen unterworfen werden.

A TRAGIKUM TRAGÉDIÁJA

— Előadás —

Filmszerűen kell leperegtetnem Önök előtt azt a túlságosan nagy témát, amelyet erre a rövid előadásra kiválasztottam. A film ilyenformán kezdődik: a fehér vásznon nagy fekete kör. A kör közepén lassan lobogni kezd egy halvány láng. A láng erősödik és kissé megvilágítja maga körül a helyet. Már látni lehet, hogy fehér márványból faragott áldozati oltáron ég. Körülötte papok járnak-kelnek, szertartásos mozdulatokkal. A lépcsőzetesen emelkedő háttérben homályos embertö-

meg nyűzsög. Aztán a papok félrehuzódnak s megjelenik egy párducbőrrel félig takart, homlokán szőlőlombot viselő alak. Kezében négyhúrú lant. Belékap a húrokba és énekelni kezd. Mindenki tudja, hogy isten az, akinek szavát hallja.

A tragédia megszületett.

Most kivágom a filmből mindazt, amit Önök úgyis tudnak, vagy akármelyik tankönyvben megtalálhatnak: hogyan fejlődött a görög tragédia, hogyan kezdett az isten párbeszédet folytatni a kórussal, hogyan jutott eszébe valakinek a második, majd a harmadik színész szerepeltetése, hogyan jött létre a dialógus formájába öltöztetett drámai cselekmény, mi maradt meg benne az epikából, hogyan váltakozott a karének lirájával és tanító bölcsességével. E pillanatban nem érdekelnek azok a szabályok sem, amelyeket Aristoteles vont le a kései görög tragédia alapján s amelyekhez félreértésből még újabb szabályokat toldottak évezredek multán. Egy érdekel csak: leszállt egy isten és énekelni kezdett az embereknek. Ekörül az isteni énekszó körül alakult ki az emberi művészetnek egy sor alkotása. Az emberek nem feledkeztek meg a közéjük leszállt istenről és a tragédiába összezsufolták mindazt, ami művészetüktől és bölcsességüktől tellett. Maga a tragédia szövege egyesítette a műfajokat: a cselekmény epikus, mitikus elemeit a párbeszéd és a szerkezet drámaivá tette, a kórus lirával, bölcselkedéssel, énekkel, zenével, tánccal vette körül, a színhely megtoldotta mindezt az építészet grandiózus szépségeivel, a közönség a templomi aktus áhítatával. Amint látják, a Gesamtkunstwerk nem várt arra, hogy Wagner felfedezze. Az alkotás, az előadás és a befogadás hármas egysége a legmagasabb csúcsot jelentette, ahová az emberi szellem fölemelkedhetett. Ha a tragédia születésekor isten volt a színész, most isten a nézője az egész aktusnak, akárcsak egy istentiszteleten: rá gondolt a szerző, rá gondolt a színész és rá gondolt a közönség.

Ez a magyarázata annak, hogy amikor már régesrégen nem törődött is senki az irodalmi műfajok rangsorával, a lelkek mélyén megmaradt az a tudat, hogy a tragédia a legelső, a legmagasabbrendű valamennyi közt, mert alapja valamennyi műfaj és valamennyi művészet összefoglalása, csúcsa pedig az emberi és az isteni szellem határáig ér.

Most pedig tegyünk úgy, mintha sohasem olvastuk volna Aischylost, Sophoklest és Euripidest, még kevésbé Aristoteles poétikáját és próbáljuk spekulative megállapítani: milyennek kellett lenni annak a műnek, amelyet születése így determinált.

Ki lehetett a hőse? Isten többé nem, mihelyt a párbeszéd a küzdelem motivumát vitte bele a cselekvésbe. Még a görög mitológia sok véges hatalmú és körülhatárolt egyéniségű istene sem, mert a legkisebb isten is: halhatatlan, s befejezést, lezárást nem jelenthet semmi, ami vele történik. A hős egy nagy lépést tesz lefelé: félisten lesz, mondai hős, király — a legnagyobb, leghatalmasabb, amit ember elképzelni tud, de mégsem halhatatlan isten. A sors az isteneknél is

Horthy Miklós-Tudomány KÖNYVTÁRA SZEGED

hatalmasabb, de meg nem semmisítheti őket. Olyan hős kell, aki a sorssal vivott küzdelemben megsemmísülhet s aki tudja ezt.

Mi lehetett a tragédia tárgya? Ez a küzdelem a sorssal. Akit a sors megkímél, akinek feje fölött elviharzik, mint a fűszál fölött: az nem elég nagy, hogy tragikus hős legyen. Aki meghajlik, megnyugszik, viteti magát a sodorral: nem méltó hős. Aki legyőzi a sorsot, annak még nincs befejezve a sorsa. Halála előtt boldognak senkit ne mondj. A tragédia tárgya tehát nem lehet más, mint a nagy ember, a félisten küzdelme a sorssal — és szükségszerű elbukása.

Szükségszerű — meg kell állanunk ennél a szónál. A tragédia csak akkor tökéletes, ha első perctől az utolsóig azt érezzük, hogy az adott körülmények közt nem történhetett volna más, mint ami a szemünk előtt lejátszódott. Mellékes, hogy elkövet-e a hős valami olyan vétséget, amely bukását okozza. Hiszen, hogy nem tökéletes lény, nem isten, azt tudjuk, tehát természetében okvetlenül hordoz valami sajátságot, amelybe a sors belékapaszkodhatik. Ez a sajátság az, ami a hős arányaira felnagyítva szükségszerűen meghozza a tragikus véget. Ha ez a sajátság megvan, akkor mellékes, hogy a sorsot a színpadon milyen ellenjátékosok képviselik, mellékesek a körülmények s mellékessé válhatnak még az epikus természetű véletlenségek is. A „deus ex machina" nem azért rossz befejezés, mert véletlen, hanem mert a jellemen kívülről jön és nem a hős alapvető sajátsága hozza meg a kényszerű megoldást.

A tragédia formájáról így teljes általánosságban igen kevés a mondanivalóm. Akarva sem tudnánk megfeledkezni arról a gyakorlati tényről, hogy ez a forma mennyit változott már a görög tragédia történetén belül is — hát még a görögöktől Shakespeare-ig, a francia újklasszikusokig, Ibsenig — hogy azokról a mellékhajtásokról ne is beszéljek, amelyeket szigorúan véve nem lehet tragédiának nevezni.

Nem fontos a felvonások száma, nem fontos a verses forma, nem fontos az utólag kiagyalt hármas egység — amint Shakespearenél látjuk, még a cselekmény egysége sem. A forma legyen adekvát kifejezőeszköze a tartalomnak, a szerkezet biztosítsa a szükségszerűség tudatát és legyen befejezett. Mindez óriási feladatokat, szigorú megkötöttséget jelent, de ezeket szabályok alakjában kifejezni — mint ahogy kétezer éven át tették — idejétmult vállalkozás volna.

Az utolsó elméleti kérdés: mi a tragédia hatása a közönségre? Nem tartom túlságos merészségnek, hogy egy kalap alá vonjam a Bacchus-misztériumok és a Sophokles-tragédiák közönségét a Hamlet meghallgatására összegyült matrózokkal, a Racine-t hallgató polgárokkal és marquis-kkal, sőt a Rosmersholm modern intellektuell közönségével. Sok és sokféle külömbség van köztük, de van két döntő közös vonásuk. Minden közönség, összesereglett embertömeg, — és minden tragédia közönsége őriz valamit lelke mélyén, öntudatlanul, a misztériumok áhítatából.

Mi hozta össze ezt a tömeget? Bizonyára inkább a kíváncsiság, mint az áhítat, mert az előbbi tudatos, a másik már öntudatlan. De

azért ez a kíváncsiság nem lehet egészen alacsonyrendű. A görög klasszikusok közönsége az utolsó emberig pontosan ismerte a százszor feldolgozott mondákat, tehát nem arra volt kíváncsi, hogy mi történik a hőssel, s az Euripides mesterségesen előidézett, váratlan happy end-jei már a hanyatlás tünetei közé számítanak. Shakespeare és a spanyolok közönsége műveletlenebb volt, kevésbé élvezte a formát, a megcsinálás művészetét, s a két-három szálból összeszőtt mese fordulatai közt mindenesetre kielégíthette alacsonyabbrendű kíváncsiságát is, nem beszélve arról, hogy több látnivalója volt, mint a görög közönségnek, hiszen előle éppenséggel nem rejtették a színfalak mögé a véres eseményeket. A francia újklasszikusok közönsége ismét szavakat, sorokat bámult meg s a formát éppen úgy méltányolta és kritizálta, mint a tartalmat. De ha ezekkel a külömbségekkel számolunk is: marad egy magasabbrendű, örök kíváncsiság, amely túl a szemmelláthető eseményeken és a műkritikus élvezetén, egybefogja a tragédia közönségét évezredek és kulturák távolságán keresztül: a közös emberi sorssal szemben érzett kíváncsiság. Az álklasszikus Voltaire halálosan tévedett, amikor azt mondta, hogy kíváncsinak kell lenni a kifejletre, mert ez a lelke a tragédiának. A szükségszerű kifejletet éreznie kell a közönségnek a hős jelleméből, a darab alaphangjából, s kíváncsisága nem lehet más, mint emberi rokonszenv, amely eddig az elkerülhetetlen kifejletig elkíséri a hőst.

De miből táplálkozik ez az emberi rokonszenv, amikor a nézőtéren kisemberek ülnek, a színpadon pedig csupa félisten, császár, király, hadvezér ágál? És mellesleg mondva: mért bukott meg a polgári tragédia gondolata, amelyre bizonyosan kétezer évvel előbb is rájöttek volna az athéni suszterekeknek író tragikusok, ha valami belső lehetetlenség nem volna benne? Csak nincs valami örök sznobság a tragédia közönségében, valami öntudatlan kiélése az előkelőség vágyának, mint a Courths-Mahler regények olvasóiban?

Hát igen, van ilyesmi, de szublimált állapotban, mint ahogy a kíváncsisága is szublimált ennek a közönségnek. Természetes, hogy önmagát akarja látni a tragédia hősében, önmagát akarja megsiratni annak a bukásában — és magasra akarja helyezni önmagát. A közönségnek nem mint polgárnak vagy mint proletárnak van önérzete, hanem mint embernek. Sophokles Antigone-jában nevetséges alak az őr, az egyetlen közrendű szereplő. Shakespeare Julius Caesar-jában és Coriolanusában — nem is kell mondanom, milyen szerepet játszik a nép — a „csőcselék". Még Cinnának, a költőnek halála is nevetséges a Julius Caesar-ban. Az egész spanyol drámán végighúzódik a kómikus szolga szerepe a nemes gazda drámai szerepe mellett. Ezt rendjénlevőnek találta Shakespeare, Calderon, Lope de Vega közönsége, amely nagy többségében természetesen a kicsufolt csőcselékből állt — és pedig nem azért, vagy csak igen kis részben azért, mert szociális öntudata nem volt — hanem, mert volt emberi öntudata, s mert magát is oda tudta érezni, ahol az emberi faj legtökéletesebb kivirágzását látta. Ehhez a tökéletességhez a tömegek szemében még ma is hozzátartozik a cím, a rang, a magas társadalmi állás. A polgári tragédia kitalá-

lóinak meg kellett bukniok már ezért is, nem beszélve arról a súlyosabb hibájukról, hogy a polgárt fontosabbnak tartották az embernél. Polgári rendű tragikus hőst nem is tudott senki teremteni Hebbelig, Hauptmannig, Ibsenig, akiknek szemében már nem a polgár volt fontos, s akik az egyén nagyságát, a tragikus ember sorsot-kihívó természetét meg tudták éreztetni hermelinpalást nélkül is.

Mert végeredményben erről: a tragikus ember természetéről, a tragikum lényegéről van szó, amikor a tragédia hatását kutatjuk. Hogy a kisemberre, a tömeg-emberre egyáltalán hathasson a tragikus hős, egy mindnyájunkban meglévő és pedig aktív jellegű tulajdonságnak kell felnagyítva meglenni benne. Aktív jellegű tulajdonságnak, nemcsak azért, mert enélkül cselekmény bajosan képzelhető el, hanem mert a mindnyájunkat érő bajok puszta elszenvedése, ha külön oka nincs a hős egyéni természetében, legföljebb „Rührstückbe" való megindító hatást tesz, de ennek semmi köze ahhoz a tragikus hatáshoz, amelynek lényegét most próbáljuk megállapítani. A közbeszéd és a sajtó, sőt a szinikritika is visszaél ma a „tragikus" szóval; a fejünkre esett virágcseréptől az Ismeretlen lány öngyilkosságáig mindent tragikusnak nevez. Mondanom is fölösleges, hogy a halál önmagában nem tragikus, még akkor sem, sőt különösen akkor nem, ha váratlan és indokolatlan; lázító érzést kelthet, ha fiatalsága virágában ér valakit, ha igazságtalan ítélet okozza, — külön kérdés az öngyilkosság, amiről bajos általánosságban beszélni, de mint a menekülésnek, kibúvásnak egy fajtája magában véve szintén nem tragikus, csak sajnálatos... s mindezzel már rá is tapintottam a tragikum tragédiájának egyik elemére: hogy a tragikum fogalma elhomályosodott a mai köztudatban, a szó elvesztette kiváltságos, áhítatos jelentőségét, hétköznapi szóvá, üres közhellyé szürkült. Hogyan és miért: arra majd később térek rá. Most csak maradjunk meg az igazi tragikum hatásának lélektanánál.

A közönség közt ülő kisember tehát a hőssel azonosítja magát, noha ez a hős elpusztul, s nem a maga osztályához tartozó melléksze-replővel vagy kórussal, amelynek semmi baja nem történik, Most tegyük félre a hős előkelőségének kérdését, mert hiszen akármilyen rossz véleménnyel legyen is valaki a kisemberről, mégsem hiheti, hogy ez magábanvéve döntően befolyásolhatja. Különben is: Antigone egy király árvája, Kreon meg király — Prometheus Zeus ellen lázad — Bánk a királynét öli meg — ahol kisebbrangú fél áll a hatalmasabbal szemben, a közönség többnyire a lázadó pártjára szegődik Hagyjuk hát ezt a motivumot. Nézzük, hogy azért érez-e résztvétet a közönség a tragikus hős iránt, mert úgy gondolkozik, mint ő?

Dehogy azért! Legalább is: száz eset közül kilencvenkilencben nem. Hogy a közönség hogyan gondolkozik és mit cselekednék a hős helyében, vagy milyen tanácsot adna neki, azt rendesen igen szépen elmondja a görög tragédiában a kórus, Racine-nál a „confident" s a spanyoloknál a szolga-bohóc. A közönség, bocsánat a kifejezésért, arra drukkol, hogy Oedipus hagyja már abba azt a veszedelmes kérdezgetést, Antigone alkudjék meg a körülményekkel és ne temesse el a testvérét, Phaedra mondjon le kései és vérfertőző szerelméről, Othello

lássa be, amit a vak is láthat, hogy Desdemona a legtisztességesebb asszony a világon, Hamlet szúrja le azt a gaz Claudiust és lépjen trónra — és így tovább. Egészen bizonyos, hogy mindenki így tenne — egyesegyedül a tragikus ember nem tehet így, aki mellett többek közt azért áll a kórus, a confident vagy a bohóc, hogy egyéniségének rendkívüli nagyságáról méretet kapjunk. Nem tehet így és hiába is tenne egyik vagy másik esetben, hiszen nem az eset a fontos, hanem a tragikus ember természete. Egy regényembe szőttem egyszer belé, de mint esztétikus is megismétlem azt a gondolatomat, hogy ha Hamletnek — annak a Hamletnek, akit mi ismerünk — nem ölték volna meg az apját és nem csábították volna el az anyját, akkor sem vénül meg Dánia trónján, mert megöli egy másik összesúrlódás a cselekvést és elhatározást követelő, kegyetlen világgal, amelyben az ilyenfajta előkelő és magányos lélek meg nem élhet. Akit érdekel, játsszék egy kicsit azzal a gondolattal, hogy más körülmények közé helyezi a mindennek végére járni akaró Oedipust, a kötelességéhez fanatikusan ragaszkodó Antigonét — ha egyéniségük jellegét és arányait meghagyja, s ha emberi társadalmat képzel köréjük — a végső kifejlet elkerülhetetlenül ugyanez lesz, a tragikus ember sorsa csak tragikus lehet.

De térjünk vissza ismét a tragédia közönségéhez, amely mai tárgyam szempontjából éppen olyan fontos, mint a tragédia hőse. A közönség tehát eszével a kórusnak ád igazat, társadalmilag a kórushoz tartozik, cselekvésében annak elveit igyekszik követni. Hát érzésben? Érzésben, amint ezt mondtam is már, azonosítja magát a hőssel. A hős képviseli előtte azt a magasabbrendű ember-ideált, amelyhez ő a valóságban sohasem emelkedhetik fel, mert nincs bátorsága, hogy a józan kórus-ész talajától elszakadjon. Még azt a képességet sem érzi magában, hogy az életben ugyanezt a nagyságot fölismerje, ha találkozik vele. Talán nem is hiszi, hogy az életben, koturnus vagy jelmez nélkül, akadhatnak ilyen emberek. Színházba kell mennie, ha találkozni akar velük. Valóban, nem is ismerhetné fel őket az életben: a művészi forma zártságának, a tragédia emelkedett stílusának megvan az az értéke, hogy a való élet zavaró mellékkörülményeit kizárja, csak a félreérthetetlen szimbolikus értékű aktusokra szorítkozik: a színpadon minden szimbolikus, az életben ritkák a szimbolikus jelentőségű cselekedetek és nem mindenki ismeri fel őket.

A tragédia nézője tehát élvezi azt, hogy ő felismeri az igazi nagyságot, s ezzel külömb a színpadon szereplő kórusembertársainál. Együtt is érez vele, bár olyanformán, mint a szerető anya, aki azt kívánja: bárcsak ne lenne a gyereke lángeszű művész vagy dicső szabadsághős, de élne nyugodt, veszélytelen életet. Aztán az együttérzés fokozatosan átalakul az azonosság érzésévé. Felszabadul mindaz, amit saját kicsinyes körülményei, gyengesége, gyávasága lekötve tartottak. Eszével még mindig polgár, szívével már lázadó, vagy féltékenységében gyilkolni tudó szerelmes, vagy erkölcsi eszmékért életét áldozó idealista. Már magát félti, magát siratja, magát bámulja, a maga halálán érzi a klasszikus meghatározás követelte szánalmat és megrendülést. S ha végül elkövetkezik ama bizonyos katharzis is, a megtisztulás és meg-

nyugvás, ez nem a megsértett világrend helyreállásán érzett, egyébként igen érthető polgári megnyugvást és polgári erényeinek még polgáribbá tisztulását jelenti, hanem éppen ellenkezőleg: azt a kielégülést, hogy egyszer, egyetlen egyszer, a hős alakjában ő is szembeszállt a világrenddel, kitört kis életének jármából, nagy volt és tragikus volt. A megtisztulás azt jelenti, hogy a realitások embere egyszer fölemelkedett az ideál magaslatára, arra a bizonyos magaslatra, ahol az isten énekel az embereknek.

Ez a tragédiának, a tragikus ember látásának hatása a tömegemberre — vagy legalább is ez volt a tragédia fénykorszakaiban. Most azzal a kérdéssel kell szembenéznünk: mi lehet a magyarázata annak a kétségtelen történelmi ténynek, hogy a tragédiának vannak fénykorszakai és — minthogy a rossz, vagy középszerű tragédia egyszerűen nem tragédia — vannak tökéletes elfogyatkozásai? — Természetesen sokféle elmélet próbált válaszolni ennek a kérdésnek mindakét felére: mi teremti meg a tragédia fénykorát és mi okozza bukását. Különböző világnézeti és esztétikai iskolák különböző szellemi, materiális és tisztán esztétikai vagy tisztán szociológiai okokat hoznak fel. Ezeket az okokat egyébként joggal lehet kombinálni is egymással. A tragédiához színház kell, a színházba tömegek. Annak, hogy a tömegek mit keresnek a színházban, nemcsak szellemi és erkölcsi, de materiális és gazdasági, politikai és szociológiai okai is vannak. Maga a drámaírás sem lehet soha független a tömeg szükségleteitől. Művészet az, de egyben gyakorlati mesterség is, íróasztalfiókban nem fejlődhetik ki. Shakespeare, aki tudta, mi kell a közönségnek, ma nem írna tragédiát.

Dehát milyenek azok a korok, amikor *kell* a tragédia, amikor a kisember át tudja érezni a tragikumot, amikor a műveletlen matróznak és suszternek *van* érzéke a legkötöttebb formájú, legmagasabban szárnyaló művészi alkotás iránt? A kérdés annyiban egyszerűnek látszik, mert az európai történelemben két ilyen korszak volt csak: a görög klasszikusok és a renaissance kora, megtoldva mindegyik a maga barokkjával: Euripidésszel és a francia ujklasszikusok korával. Miben lehet közös nevezőre hozni ezt a két korszakot? Politikai, szociális és gazdasági szempontból vajmi nehéz megegyező vonásokat találni Erzsébet királynő Angliája és Perikles Athenje között. Az a különben mélyenjáró és csábító elmélet pedig, hogy a tragédia akkor éli fénykorát, amikor egy társadalmi osztály uralma problematikussá kezd válni, a mi napjainkban mindenesetre megbukott, mert eszerint ma igazán a tragédia fénykorát kellene élnünk. Az Erzsébet uralma alatt világhatalommá fejlődni kezdő, a testvérharcok véréből még ki sem fürdött Anglia és a kis görög köztársaság közt, bármennyit kutasson az ember, nem lehet más közös vonást találni, mint a nagy egyéniségek feltűnő számát, a kiemelkedés aktív vágyát, a nagyság felismerését és megbecsülését — megbecsülését még akkor is, ha a nagy ellenfelet vérpadra küldjük vagy méregpoharat itatunk vele. Ez így ahogy elmondtam, szociális szempontból jelenthet demokráciát, mint ahogy Görögországban azt jelentette, s jelenthet olyan arisztokráciát, mint az erzsébetkori, amely a demokráciának fogalmát sem ismerte. Lelki adottság ez, s po-

litikailag csak egy kell hozzá: szellemi szabadság. Ugy látszik, a szellemi szabadsággal együtt jár az esztétikai érzék bizonyos foka is. Ez az érzék lehetett nagyobb az athéni suszterben, mint az angol matrózban, de mindkettőben sokkal nagyobb volt, mint a szellemileg béklyóban tartott korszakok úgynevezett intelligens közönségében.

Mihelyt a szellemi szabadság akár vallási, akár politikai okokból megszűnik, vége van az egyéniség kultuszának, az emberi nagyság átérzésének és vége a tömegek csalhatatlan formaérzékének. Minden művészi forma többé-kevésbbé megrokkan vagy visszavonul a széplelkek aránylag szűk körébe, de a drámára, amelynek dialektikus felépítése megköveteli, hogy mindkét szembenálló félnek igaza legyen a maga szempontjából: halálos csapást mér az, hogy van egy felülről diktált, nem vitatható világnézet vagy politikai, erkölcsi vagy szociális doktrina. Nero korában a tragédia filozófiai tanköltéménnyé válik. A keresztény misztériumok tisztán epikusan, a drámai megkötöttség minden nyoma nélkül adnak elő egy olyan cselekményt, amely tárgyánál fogva még az isteni eredetű görög tragédiának is csúcsa lehetne. A forma teljesen szétbomlik, a dialektika gyermeteggé válik: a rossz elmondja magáról, hogy ő rossz. Ez a naivitás változatlanul megy át a XIII. század misztériumaiból és mirakulumaiból a XVI. század vitadrámáiba. Az egyén, a jellem nem érdekel senkit, az egyéniség fogalma ismeretlen. A szegény ember nem számít, a polgár nevetséges, világi vagy egyházi úr uralkodik, születése vagy hatalomrakerülése jogán: emberi tulajdonságai csak annyiban érdeklik az alája rendelteket, hogy szigorúan vagy emberségesen bánik-e velük. A misztérium-előadás nézője, a szentek regényes legendáinak hallgatója csak a spektákulumra, csak az eseményekre kiváncsi. A költő, aki meg van áldva vagy verve a tragédiaíró képességeivel: egyén- és sors-ábrázoló tehetségét, szigorú logikáját és formaérzékét a Divina Commediába önti bele.

A renaissance virágzása Angliában a puritánok morális terrorába hervad: a tragédia meghal, Shakespeare-t elfelejtik. Franciaországban a barokk, XIV. Lajos művészetpártoló önkényuralma meghozza az újklasszikus targédiának azt a korszakát, amelyet még az olasz renaissance készített elő. Itt a túlságos, iskolás formai megkötöttség — és a szellemi megkötöttség alól a magaslatok felé kibúvó költői lángelme együttesen hozott létre néhány kivételes remekművet. Corneille-ről nem akarok most beszélni, belőle hiányzott valami, ami a legmagasztosabb drámai hőst is igazán emberivé tegye: de megvolt benne az a képesség, hogy az ember legfelső, ideális határai felé mutasson. Corneille túlságosan desztilláló stilusa sokat vesztett erejéből. De Racine, akit formában és szellemben ugyanazok a nyűgök kötöttek, elevenen hat és csudálatos távlatokat mutat visszafelé Shakespeare, előre Ibsen felé. Bonyolult, hús-vér embereket rajzol, mint Shakespeare, de lelki megnyilatkozásokon keresztül, s csupa ötödik felvonást, csupa katasztrófát analizál szét öt felvonásra, mint Ibsen fogja tenni.

De Shakespeare a tehetségek buja virágzásából emelkedett ki; Corneille és Racine, ami a tragédiát illeti, szabály-erősítő kivétel volt szánalmas középszerűségek között. Mellettük és utánuk eltorzul a

klasszikus tragédia, megindul a tiszta műfajok bomlása, megszületik a „comédie larmoyante" és az úgynevezett polgári tragédia. Aztán jön a romantika. Racine-ellenes elfogultságával és félreértett Shakespeare-jével. A nagyság kultusza észrevétlenül átsiklik a különösség kultuszába; a romantikus hős nem mindnyájunkat magában foglaló ideál, hanem valaki, aki orrunk alá dörgöli, hogy más akar lenni, mint mi. Egyéniség, de a szónak a XIX—XX. század fordulóján újra feltámadt, elviselhetetlenül üres értelmében. És a romantika oly tökéletes formai meg erkölcsi rombolást végez a színpadon, hogy innen kezdve végképpen ritka kivétellé válik s lassankint kihal a tiszta tragikus célkitűzés.

A romantikus korból még kitornyosodik Goethe és Schiller alakja. A XIX. században még van egy Hebbel, aki „pantragikus" világképével, „übermenscheket" formáló erejével fölemelkedik a tiszta tragikum csúcsára. De az ő alakjai valahogy összefogó légkör nélkül beszélnek, éreznek és szenvednek el egymás mellett; darabjait nem eleveníti meg a görögök nagyszerű dialektikája. Ibsen, aki a romantikus egyéniségkultuszból indult ki, egyetlen egyszer, a Rosmersholmban emelkedik fel az igazi, modern köntösbe öltöztetett tragédiáig. Eljut oda a naturalizmusból induló Hauptmann, s az Elektrában Hoffmannsthal is... de mit jelentenek ezek a cseppek a XIX. század világirodalmának arányaihoz képest? S ha jelentenek is valamit: hol a folytatásuk a ma irodalmában, legalább akarásokban, célkitűzésekben? Romain Rolland ciklusai, a hit és a forradalom tragédiái, tegnappá váltak, jóformán anélkül, hogy a színpadot meglátták volna.

Mért nincs — és miért nem lehet ma tragédia?

Azt hiszem, hogy ennek ezer bonyolult okát nyugodtan visszavezethetem arra a kettőre, amelyiknek a tragédia virágzását tulajdonítom.

Mi történt a nagy egyéniség kultuszával a XIX. század folyamán és különösen a világháború óta? Az egyéniség gondolatát szociális oldalról kikezdte a kollektivitás gondolata, irodalmi oldalról a naturalizmus. A Takácsok, az Éjjeli Menedékhely, vagy Romain Rolland Julius 14-e a tömeget tette meg drámahőssé, s ezt az irányt folytatta a forradalmi orosz dráma s a Hitler-előtti idők néhány jelentékeny német drámája is. Nem mondom, hogy ebből nem fejlődhetett volna ki, talán Rolland idealista irányában, egy újfajta tragédia, a kollektív akarat tragédiája. De az új kollektív dráma célkitűzése csak másodsorban volt művészi, legelső sorban politikai tendenciát szolgált. A formai keretek összetörtek; az új dráma közönsége nem törődik, nem is törődhetik a formával, egyenesen arra nevelik, hogy ne törődjék vele. Valaha a művészetek összessége szólalt meg a színpadról, most célzatosan háttérbe szorítják, eszköznek használják fel a művészet megmaradt törmelékeit.

De mi maradt az egyéniségből ott, ahol a politika nem juttatta uralomra a kollektív drámát? Mi maradhatott meg belőle a színpadon, amikor kinn az életben elvesztette jelentőségét? Magának a tragikus sorsnak külső velejárói, a klasszikus színpadon elbeszélésbe foglalt s a Shakespeare színpadán véresen feltálalt szenvedések és borzalmak

olyan tömeg-élménnyé váltak a háború alatt, hogy színpadi értékük jóformán nullára redukálódott. Nem véletlenség az, amit előbb mondtam, hogy a nyelvhasználat elkoptatta a „tragikus" szót. Az élet koptatta el, a lövészárok, a fogság, a menekülések, mészárlások tömegborzalmaival, a háború utáni idők mindennapos öngyilkosságaival, családirtásaival. A tragikus hős aktív nagysága ritkább, mint valaha, de az úgynevezett tragikus sors az életben oly gyakori, hogy a színpadon elvesztette ritkaság-értékét s a fáradt ember unottan fordul el tőle, túlságosan is a mindennapi élet másolatát látja benne.

A fáradt ember azonkívül elvesztette a maga egyénisége érzetét is, azt az osztálytól független emberi öntudatot, amely az athéni suszterben és a londoni matrózban megvolt. A lövészárok, a sorbanállás, a munkáért vagy állásért való kunyorálás kiölte belőle azt a tudatot, hogy a sorsát maga intézi. A hőskultusznak az a siralmas paródiája, amely megmaradt benne, nem más, mint sunyi és alázatos áthárítása a maga sorsáért való felelősségnek. Ez a fáradtságból elkövetett szellemi öngyilkosság az oka annak, hogy a szó szoros értelmében ostoba emberek valami kifürkészhetetlen módon diktátorokká lehetnek. De legyen bár a diktátor lángész vagy szerencsés fajankó, bizonyos, hogy az átlagember nem kiteljesedni látja benne önmagát, mint a tragikus hősben, hanem átadja neki, ami legértékesebb benne: intelligenciáját, önálló akaratát. Nem nő és nem gazdagszik a tiszteletében, hanem kéjesen semmivé zsugorodik.

A mai embernek ez a lelki alkata annyira általános, hogy még diktatúramentes országokban is valami láthatatlan közönségcenzurával bénítja meg az irodalmat, elsősorban a színpadot, a legveszedelmesebb szószéket. Arról a szellemi szabadságról tehát,amelyre egy dialektikus művészetnek szüksége van, ma a legszabadabb országban sem lehet beszélni: maga a közönség akadályozza meg a szabad szót. A formák széthullása és a szabadság hiánya, az emberi öntudaton épülő hőskultusz megszünése a művészetek súlypontját eltolta a drámáról a regényre, a formátlan és aránylag szabad műfajra. Aki nagy író ma, komédiát nem ír, a regényben vagy a már elparentált, de halhatatlan — mert független — lírában éli ki magát. A színpad lezüllött. Sokkal züllöttebb a közönségnél, amely nem egyszer mutatja meg, hogy álmodni szokott a vesztett édenről és visszakívánkozik oda. A színpad nem engedi. Azt hirdeti, hogy a közönség limonádét, disznóságokat vagy detektívdrámát követel, mert meg akar feledkezni az élet borzalmairól. A közönség ezt már-már el is hiszi neki. Nem látja a circenses bábjait rángató kezet, amely azt akarja, hogy ő ebben a szellemi fertőben megfeledkezzék nemcsak a panis-ról, hanem azokról a szabad magaslatokról is, ahová a művészet emelte fel valamikor.

Jobb gazdasági viszonyok bizonyára visszaadnának valamit a közönség emberi öntudatából. De a tragikusan elpusztult tragédia feltámadásához a szellemnek, az egyénnek teljes fölszabadulása kellene mindenféle egyéni vagy tömeg-diktatura alól. Az életnek vissza kellene térnie egykori lüktető, dialektikus formái közé. Diktátorok írhatnak drámákat, de diktatúrák alatt — éppen mint a középkorban —

nem virágozhat olyan műfaj, amelyben mindakét szembenálló félnek igaza van. A tragikum ma, éppen mint Hamlet, bolondnak kénytelen tettetni magát, hogy életét megmenthesse — de a mérgezett tőrt így sem kerülheti el. Ez a tragédiája.

Végére jutottunk a filmnek. Sajnálom, hogy happy enddel nem szolgálhatok. Hogy a befejezés szabályos legyen, ismét megjelenik az első kép. A láng egyre halványodik, a háttérben a tömeg egyetlen sötét masszává olvad össze, a papok eltűnnek az oltár mellől, feketeség borul az oltárra is, az isten pedig fáradtan leereszti lantját és nem énekel többé.

Benedek Marcell

Die Tragik des Tragischen. Von Marzell Benedek.

Untersucht man theoretisch die geistigen Grundlagen, auf denen sich ein tragisches Bühnenwerk aufbauen lässt, oder geht man historisch den Gründen und Ursachen nach, die die Höchstentwicklung des tragischen Erlebnisses im Theater und gesellschaftlich gebunden ermöglicht haben, so ergibt sich, dass die Hauptvoraussetzungen für die Tragödie im Vorhandensein von Persönlichkeiten grossen Formats, in dem aktiven Höherstreben der Individuen und sozialen Schichten, in der Anerkennung und Achtung der menschlichen Grösse und der geistigen Freiheit bestehen. Diese Feststellung wird hauptsächlich auch die Frage beantworten, warum es heutzutage keine Tragödie gibt, noch geben kann. Die Idee der Persönlichkeit wurde gesellschaftlich vom kollektiven Gedanken, literarisch vom Naturalismus angegriffen. Es hätte vielleicht ein neues tragisches Gefühl im Theater zur Geltung kommen können, das des kollektiven Willens, aber die Zielsetzung des kollektiven Dramas diente vor allem politischen Absichten, wo die Kunst als Kampfmittel betrachtet wurde. Ferner hat der müde Mensch, dem das Tragische, das Erschütternde des Alltags nach den Schrecknissen des Weltkrieges nur allzu oft an die Türe pocht, sein von jeder Gesamtheit und Gemeinschaft unabhängiges Selbstbewusstsein verloren. Die Achtung, mit welcher der Durchschnittsmensch von heute vor gewissen Grössen auf die Kniee fällt, ist eine Parodie des Heldenkultes, die ihn der Vernunft und des selbständigen Wollens beraubt, eine Art Vernichtung. Von geistiger Freiheit, deren eine dialektische Kunst bedarf, kann auch in Ländern nicht gesprochen werden, die sonst von jeder Diktatur frei sind. Das Publikum selbst verbietet das frei Wort. Bessere wirtschaftliche Verhältnisse könnten dem Menschen etwas aus dem verlorenen Selbstbewusstsein gewiss zurückgeben, aber dass die tragisch umgekommene Tragödie auferstehe, müsste der individuelle Geist vom politischen und sozialen Drucke jeder Art befreit werden.