

## TRAGIKUM ÉS VILÁGNÉZET

Mikor a tragédiáról írt könyvek már rég behemót hegyekké nőttek, mikor a „tragédia“ és a „tragikus“ megjelölések a világ köznapi szavaivá váltak, mikor az emberiség mai szürke életének minden apró nyomorúságában felismerni véli a tragikumot, akkor irodalom és színház megdöbbenve eszmélnék rá a tragédia hanyatlására. Ezerszer halljuk, hogy nincs tragédia, hogy az átlagember, a közönség immár nem érdeklődik a színmű-költészet legnemesebb műfaja iránt. Könyvek, tanulmányok, cikkek tömege foglalkozik a tragédia mai szomorú sorsával. Sajnos, a segítség e nemes igyekezete nem tudta még elérni, amit akart. Ma is ott tartunk, hogy sokszor maga a jószándékú segítő a magvetője alapvető egyetemessé váló tévedéseknek, melyek légkörében igazi tragédia nem is születhet. Szinte napról-napra megismétlődő jelenség, hogy valaki a tragédia hanyatlásának okát keresi s ugyanakkor ugyanő, ugyanazon nyomdatermék más helyén a halálos autóbalesetet, a gázmergezést és a hasonló dolgokat, mint „tragikus“ eseteket tárgyalja. Így terjed mind szélesebb körben az a hit, hogy a tragikum lényege a váratlan, a korai, a nem óhajtott, nem keresett, meg nem érdemelt rettenetes elmulás. A tragikumban ezek szerint az volna a megrázó, hogy az élet fölött időnap előtt győz a halál. Megtisztító, fölemelő ereje, katarzisa pedig az, hogy belénk döbrenti ember-létünk nyomorúságos rövidségét, minden földi dolog hívságos voltát, komolyságra int, buzdít a harcra, hogy minél előbb, halálunk előtt, megvalósítsuk azt a legtöbbit, amit ember — egyéni fölfogásunk szerint — *életével* elérhet.

Romain Rolland és még sokan a tragikumnak ezt a modern fajtáját „ujság-tragikumnak“ -nak nevezték s rámutattak arra, hogy ez korunk sajátos teremtménye. A mai élet millió tényezőjének végtelenül bonyolult hatása és kölcsönhatása alatt alakult ki s formálja tovább a tömegeknek a tragédiával szembeni felfogását, teremt meg az új tragikai szemléletből táplálkozó tragédiát, mely ismét tovább befolyásolja magát a közszellemet. Így a helyzet bonyolultsága miatt e szűk tárgyalási keretek között csupán a mai tragédia-alkotás néhány főtulajdonságáról lehet beszélni. Legcélszerűbbnek látszik kiemelni azokat az alapvető sajátosságokat, melyek megmutatják a ma és az elmúlt évezredek tragikumára: a *holt* és az *élő* tragikum közötti különbséget.

A hagyományos tragédia olyan időkben született, élt, virágzott, mikor — Heyse szavai szerint — még nem volt egyetemes az ember óhaja, hogy inkább eleven kutya legyen, mint döglött oroszlán. Ezekben a korokban a küzdő ember, a „vir fortis cum mala fortuna compositus“ (Seneca) *belső szükségyszerűségből* választja a biztos pusztulást hozó harcot, mert hiszi, érzi, tudja, hogy ép bukása révén emelkedik rossz sorsa fölé, hogy halálával legyőzi a halált, hogy életének megszüntetése árán új jelentősebb életet terem. A tragikus hőst vezető *belső szükségyszerűség* nem valami szent örület, természetellenes aka-

rás, hanem az örök emberben levő természetes ősi ösztönök természetes törvényszerűséggel jelentkező megnyilatkozása.

A természetes, ferdére nem nevelt emberben mindig megvolt ez a beiső szükségszerűség, mely lehetőséget adott a természetes tragikum, az igazi tragédia megteremtésére. Így született meg az ókori görög kultúra csodálatosan tiszta, zavartalanul természetes fejlődése mellett a klasszikus görög tragédia: két és félezer éves tanulság és bizonyosság a tiszta tragikum mellett. Az antik Róma irodalmának rendellenes fejlődése mellett nem tudott igazi tragédiát teremteni. Az igazi tragikum iránti érzéket e korban károsan befolyásolja, vagy tönkretette az élet természetellenes fejlődése. Lessing a „Laokon“-ban találóan mutat rá ennek a jelenségnek egyik legfőbb okára. „Szilárd meggyőződésemet szerint a gladiatori játékok voltak a legfőbb oka annak, hogy miért maradtak a rómaiak tragikum terén jóval a középszerűség alatt. A nézők a véres amfiteáterben hozzászórtak minden természetes félreismeréséhez... A tragédiáíró zseni hozzászórtva e mű-halál jelenetekhez, szükségkép süllyed le a bombasztok és rodomontádok (fennhéjázó beszédek) világába.“ Valóban: mit is mondhat a tragédia akkor, ha a tömegek hozzászórtak a cirkusz véres játékaihoz? Mit mondhat a „panem et circenses“-et üvöltő százazreknek Antigone keserve, mikor előttük igazi vér folyik, mikor hüvelykujjuk lefelé fordításával döntenek a legyőzött gladiátor élete fölött?

Az az élet és halál, amit a római ember a cirkuszi játékokban látott, szétrombolta a művészet által nyújtott magasabb élet és halál értelmét. Az „élethű halál“ a művészet álruháját öltötte magára s ezzel megölte a művészet által nyújtott, nem életteljes, de „igazi“ halál hitelét. A tragikus hőst ábrázoló színész nem halt meg a színpadon, tehát éreznie kellett, hogy az, amit ő nyújt, kevesebb, mint a gladiátorok teljesítménye. Ezért a saját művészi hitelének emelését mellőngető, nagyhangú bizonykodással, bombasztikus szavalással vélte elérhetni. Természetes, hogy így az élet győzött a művészet felett s az igazi római tragédia sosem alakulhatott ki. Hozzá a Krisztus utáni időkben a vértanúk hősi halála az amfiteátrumban hasonlíthatatlanul több katarzissal szolgált, amint amennyit a kor tragédiája adhatott.

Lessing gondolata kiindulópontja lehet olyan meggondolásnak, mely a mai élet és művészet viszonyát vizsgálva hasonló alapokon keresi a tragikum iránti érzék elkorcsosodását, a mai tragédia hanyatlásának az okát.

A tragédia tárgya „a nagy gigászi sors, mely az embert megsemmisíti, hogy fölemelje“ (Schiller). A tömegnek a tragédiához való viszonya tehát attól függ, hogy a kor kulturája milyenek láttatja az emberi életet, a gigászi, a megrázó sorsot, a halált. A római tragédia balsorsa az volt, hogy a kor művészete a tömeggel nem természetesen láttatta az embernek a nagy sorsokhoz, a halálhoz való viszonyát. A tömeg a vézró arénában hozzászórt a természet félreismeréséhez („alle Natur verkennen“), csak úgy, ahogy a mai élet hozzászórtatja a mai embert a nagy sors, a halál hazug, hamis természetellenes látásához. Mint egy-

kor az amfiteatrum, úgy ma a nyomtatott betű, a kép, még az éterbe is behatoló hírszolgálat akarva, akaratlanul is ráneveli az embert, hogy *szenzációvá növesztett* gyilkosságokon, áltragédiákon, szerencsétlen, szomorú, különös, megdöbbentő embersorsok végeláthatatlan tömegén át lássa az életet, a sorsot, a tragédiát. Ez ellen a könyörtelen *szenzációáradat* ellen szinte nincs védekezés, a közönségember már rég nem tud, talán nem is akar menekülni előle. Ezzel a szenzáció-vitágricsajjal szemben az igazi, a mély nagy művészi élmények hangja halk suttogássá válik, a természetes, emberien igaz élmények érdektelen szürke hétköznapi mozzanatokká zsugorodnak össze. Hogyan hasson a szegény robotos életű kis emberre Prometheus hősi tragédiája, ha nyomban utána betűmilliók, üvöltő hangszórók kalapálják bele az agyába a legújabb kofferes gyilkosság minden vérfagyasztó, idegcsiklandó részletét? Hogyan szerezzen magának tekintélyt a „Kevély halál” a „Hamlet” végén, mikor csupán néhány embert tud eltenni láb alóli? Hiszen az első kézbekerülő ujság írásban és képben többszáz hullát talál fel a szenzációra éhes tömegeknek! Hogyan érezzék a tömegek a tiszta tragikum, a fölemelő és megtisztító halál légkörét, mikor torkukat már előre fojtogatja a holnapi háború mustárgáza?

Hatalmas szakirodalom foglalkozott már azzal a tárggyal, hogy mennyire embertelenné változtatta a mai lét az embernek az élethez és a halálhoz való viszonyát. Az emberi kultúra történetében először adódtak ezek a chaplini „modern idők”, mikor az ember lassan—gyorsan a saját teremtményének, a gépnek gályarabjává válik, mikor a fizikai halált okozó technikával szemben a „hős”, az ember tehetetlennek látszik. Az ember úgy érezheti, hogy ő már nem Odysseus, nem Ödipus, nem Hamlet, Robinson, Don Quijote, nem „állhatatos herceg”, nem Faust, hanem szegény elsodort lélek, ki nem tud hinni és nem tud nem hinni, ki nem látja a lehetőségét, értelmét, célját annak a küzdelemnek, melyet azelőtt a tragikus hős önmagával, sorsával, a halállal vívott. Nagyon is érthetőnek látszik, hogy ez az „elsodort” mai ember sokkal nehezebben találja meg az utat a tiszta tragikumhoz, mint a tegnapi, kit természetesebb, egyszerűbb, emberibb kötelékek fűztek önmagához, az élethez, a halálhoz, a művészethez. Lehet, hogy a mai ember viszonya az élethez és művészethez a fejlődés törvényszerű szűksége szerint lassan ismét emberi, „természetes” formát nyer, de addig a tragédia valószínűleg erősen magán fogja viselni az átmeneti korszak válságának a jegyét.

A mai ember, ki ilyen rendellenesen alakult viszonyban van az étellel és a halállal, a tragikumban, sokszor még az igazi, a tiszta tragikumban sem tud más megrázó, felemelő hatást, más komoly lelki tartalmat találni, mint amit a legelső fejezetben említettünk. Azt, hogy a tragédia emlékeztetés az élet nyomorúságosan kicsi és véges voltára, a halálra, arra, hogy igyekezzünk még életünkben elérni minden lehető. Az ilyen tragikum végeredményben az embernek a halállal szembeni teljes tehetetlenségét igazolja. Eszerint a halállal megsemmisül minden és utána nincsen semmi. Ez a filozófia az átlagemberben nem kelti azt

a pozitív, igenlő élet-érzetet, melyet ő a művésztől, jelen esetben a tragédia színházi előadásától vár. A tragikumnak ez a fajtája, az „ujság-tragikum“ ép az ellentétje a hagyományos tragikumnak. Ez Schlegel szavai szerint („Triumph des Unterliegens“) a bukás diadalát, a vele ellentétes tragikum pedig a bukás nyomorúságát példázza. „A hősi ember tragédiájával dicsóíti létét“ (Nietzsche), míg a heroizmus nélküli ember halálával legföljebb gyászolja és meggyászoltatja. Az ilyen ember a bukásban nem leli meg a művészet értelmét, szépségét, nem kívánja a csak sivár gyászt jelentő tragédiát, de mert mégis szüksége van olykor a pusztulás, a halál körüli izgalom, feszültség „művészi“ felhasználására, tehát a tragédia helyett új műfajt létesít: a halállal *játszó* drámát. Színdarabot teremt, mely lényegében megfordítja az igazi tragédia cselekményének útját. A nagy tragédia: a hős útja a bukásig, a halálig s ezen túl a pusztulás révén elért győzelméig. (Jean Paul szavaival: „A színpadon nem a látható halál a tragikus, hanem a hozzávezető út.“) Ezzel szemben a halállal *játszó* dráma a halállal, a bukással indul, vagy azt váratlanul dobja be a cselekménybe, hogy azután megcsinálja az utat visszafelé, a haláltól a megnyugtató élethez. Durván kifejezve ez nem más, mint a detektívregény szerkesztő készsége és szellemisége. Adva van a bukás, megszerkesztendő az, hogy hogyan történt. A „jó vég“, a megnyugtató és felemelő érzés itt az, hogy befejezésül a „megsértett társadalom“ kinyomozza a tettest, a bűnt, méltóképp megbünteti s a nyárspolgárnak, ki közben a társadalmi rend biztonságának megsértése miatt erősen „izgult“, visszaadja a közrend és az erkölcs szilárdságába vetett hitét. Kétségkívül ez is szép és lélekemelő valami, kivált, ha értékes irodalmi formában jelentkezik, mégis a maradandó becsű, az egyetemes értékű irodalom szempontjából alacsonyabbrendű művészi hatás, mint a tiszta tragikum katarzisa. Az ilyen drámaiság eredményeként a néző megnyugodva élvezheti ugyan tovább a „létezés édes örömét“, de egy lépéssel sem jut előbbre azon a nagy úton, mely a sors fölötti győzelemhez, a halálon való felülemelkedéshez vezethetne.

Igaz, az antik és a klasszikus drámairodalomban is van rá eset, hogy a hős valami szörnyű bűnt követ el, ami azután lassacskán napfényre kerül s a hős megbűnhődik. Ödipus király tragédiája például sokak szerint, az első bűnügyet kiderítő tragédia, melyben a hős maga nyomozza ki a bűnét. Valójában Ödipusnak nincs bűne, amint azt Sophokles műve az „Ödipus Kolonosban“ a hős és Theseus szavaival világosan kifejezésre juttatja. Az ő bűnét — mint mondja — atyja, ha feléledne sem tartaná annak, hiszen az istenek kényszerítették, hogy elkövesse azt, amit tudtán kívül természetesen elkövetett. Ödipus „bűnének“ kiderítése csak eszköz, a mű lényege a hős küzdelme szörnyű sorsával, győzelve, csodálatos felülemelkedése a végzete fölé. Az ilyen tragédia, az ilyen tragikum hatása nem negatív, hanem pozitív; tevőleges, mert minden megrendítő, látszólagos sötétsége ellenére is megnyugtató, tisztító, fölemel, fokozza az élet értelmét, azáltal, hogy belénk dől-ententi emberi nagyságunkat, a lehetőséget, hogy életünk, balsor-

sunk, halálunk fölött is uralkodhassunk. Így a tragédia által keltett érzések együttesen a művészet sajátos, külön öröm-érzetét keltik fel a természetes emberben. Ez az öröm azonban nem azonos a köznapi értelemben vett örömmel, mely jelentheti a kereskedőnek a haszon fölötti örömét is. Sajnos erre az érzésre a tiszta tragédia által előidézett öröme nincs megfelelő szavunk s így az „öröm“ szó tág értelmezése mindig dús alkalmat adott az ellenvélemény olcsó szellemskedésére. Egy bizonyos: Aristoteles óta, ki először említi a „tragédiából származó örömet“ az emberiség legnagyobbjai, hívők és hitetlenek, moralisták és szabadgondolkodók mind találkoztak a tragédia által keltett érzet egy-séges értelmezésében.

A maradandó világirodalom legnagyobbjai, írók és gondolkodók a tragédia végső értelmezésében egész a legújabb korig megegyeztek, amint az örök tragédiák minden kor- és stíluskülönbség dacára is egyek voltak a tragikum lényének megformálásában. Ez nem véletlen jelenség, hanem szükségszerűség. Alapjai az örök embernek időtől független, állandó tulajdonságai a lét végzetes komolyságaival, a halállal szemben az ember helyzete évezredekken át sem változott lényegesen s így érthető, ha mindig adódnak emberi tulajdonságok, melyek a tragikum lényegét azonos alapelvek szerint formálják meg. Ilyen örök emberi vonás az élet küzdelme a halál ellen, az embernek, legalább is a természetes embernek erőlködése, hogy lebirja a sorsot, erősebb legyen a halálnál, elmúlása után is — valahogy — tovább éljen. Ugyanolyan érzés ez, mint az, hogy a Jó és a Rossz örök harcában a Jónak kell győznie, legalább is mint erkölcsi győztesnek. Ugy ahogy pl Antigone bukásában is győz az embertelen törvény zsarnoki képviselője, Kreon fölött. Ezek a változatlan emberi tulajdonságok határozzák meg a művészet alapvető törvényeit. Nem kigúnyolható akadémikus bölcsesség, nem erőszakos valláserkölcsei irányelvek, hanem a művészetet megteremtő és felfevő örök emberi állandó adottságai, tehát élettani törvények alakították ki a tragédia alapvető tulajdonságait, melyektől eddig még csak ideig-óráig lehetett eltérni. Nietzsche, kinél többet nem sokan gúnyolódtak az „erkölcsösködés“ fölött, maga is elég bölcs volt belátni és hangoztatni, hogy a művészet által keltett jóérzés: biológiai jóérzés. „Die aesthetischen Wohlgefühle sind biologische Wohlgefühle“. A közönségember nem azért megy színházba, hogy az előadott tragédiából esztétikai és vele együtt élettani értelemben vett rosszérzést, (negatívumot) merítsen, hanem valami mást keres, ami hozzájárul emberi értékének növeléséhez. Ily szempontból nézhetne a művészi hatást az ifjabb Dumas, ki sok nagy alkotó és bölcselő véleményeként vallotta, hogy minden az idő által szentesített író — emberi értékfokozásra törekedett. Természetes, hogy ez az értékfokozás nem célzatos, nem csinált. A szerző az alkotóművész öntudatlanságával, vagy tudatalatti akaratlan akarásával teremti meg a hatásnak azokat a művészi feltételeit, melyek a néző lelkében öntudatlanul, a szándékoltság minden érzetése nélkül keltik fel a katarzis visszhangját. Ez az igazi tragédia és hatásának lényege.

Aischylos „Agamemnon“-jában a karvezető mintha a tragédia és vele a művészet legfőbb, örök bölcsességét évezredeknek hirdetné előre, háromszor ismételve mondja: „Emeld fel a panasz szavát, de mégis győzzön a jó!“ Valóban a legnagyobb ítélő, az idő által értékesnek mondott tragédiák mind az ember „jaj dala“ voltak, de lényük szerint mind a Jó győzelmének jegyében keltették fel a közönség lelkében azt a bizonyos élményt, művészi „jó érzést“, amit Nietzsche élettani jó érzésre vezetett vissza.

A hagyományokon álló, de zsákutcába jutott, tehetségtelen, vagy megmerevedett tragédiairodalom visszahatásakép — természetes hogy a fejlődés újra és újra hoz olyan átmeneti korszakokat, melyekben a tragikum eltér az időálló, hagyományos tragikumtól. A legutolsó napjainkig tartó ilyen kor a naturális tragédiát helyezte előtérbe. A legnagyobb irodalmi értékkel bíró tragédiák tekintélyes része a szélsőségesen naturalista alkotások közül került ki. Ennek az erősen naturális tragédiairodalomnak érdemei ma már vitán kívül állanak. Tolsztoj, Strindberg, Hauptmann ilyen irányú műveit ugyanaz a nemes, tiszta eszmei cél hevítette, mint az antik tragédiát. Mindegyik jót akart elérni, de a saját eszközeivel. A tragikum megformálásánál a szélsőséges naturalizmus szükségszerűen elégnék tartotta a tárgy sötéttségének tökéletes stílusművészettel való megmutatást és minden mást az olvasó, vagy néző műveltségére bízott. Mellőzte tehát az elhasználnak vélt tradicionális tragikum-kellékeket, a hősnek a bukáson át való fölülemelkedését, a végzet, a halál fölötti diadalt, a katarzist. Az így készült tragédiáknak a siker igazságot adott hosszú éveken, sőt évtizedeken át. Az idő, ez a könyörtelen hatalom azonban csökönősen visszahozza a hagyomány szerinti tragédia szükségességét. Ma már ismét tisztán látható, hogy a hagyományos tragédiák alakjai, az Antigonék, Ödipusok, Hamletok, a halhatatlanok, a naturális drámák hősei a „Julia kisasszony“-ok, a „Henschel fuvaros“-ok pedig — sajnos — túlságosan is halandó emberek. A „sötétség hatalmá“-nak túlsötét tragédiáit az idő a feledés sötéttségébe meríti. Dante pokla tele van a „mélységek fényével“, örökéletű alakjai „emberek“ fénnel és árnyal s ezért elevenebb életet élnek, mint a „Paradicsom“, vagy a „Purgatórium“ egész világa. Azok a művek azonban, melyekben csak sötétség van, mindinkább az irodalom legszűkebbkörű barátainak jóvoltából éldegélnek tovább. A filiszterek óriási tömege, a milliók inkább választják a fajsúly nélküli szórakoztató „műélvezetet“, mint azt az irodalmat és színházat, melyben a nem tiszta tragikumon épülő alkotások szólnak hozzá. Ennek a nagy közönségtömegnek már nincs annyi műveltsége, hogy a sötétség jegyében született tragikumot helyesen fogja fel, tehát ösztöneire hallgat, s az élet szürke nyomorúsága, vígasztalan sötétsége elől a könnyű műzsa bódéiba menekül feledést, valamilyen formában „örömet“ keresni.

A tömegeknek a művészet öröme utáni szomjúságát soha még úgy ki nem használták, mint napjainkban. Az üzleti szellem elképzelhetetlen mennyiségben szállítja az álművészet, a félművészet gyári úton készült dömpingáruit, elárasztja a világot hepienddel, a „jó“ győzelmé-

vel, az olcsó tragikummal. A tömeglélek képtelen határokat vonni, megkülönböztetni, értékelni annál is inkább, mert egyéni véleménye sokszor ellenkezik az ú. n. hivatalos véleménnyel, mert azt látja, hogy a hivatalos vélemények is örökös ellentmondásban vannak egymással és önmagukkal. Ebben az egyetemes sodródásban a színház, a dráma két-ségbeesetten keresi azt, ami a feszültség levezetését jelentené: a tragé-diát. A nagy, az igazi tragédiát, mely a milliókat megmozgassa és ki-vezesse a giccs világból. Ez a tragédia lesz a színház és a dráma új renaissance-jának hírnöke.

Szücs László

## KRASINSZKY ÉS A POKOLI SZINJÁTÉK

Németországban és Franciaországban csaknem egyidejűleg két rokonszellemtű költő született s 21 éves korában mindkettő megírta belső forradalma történetét, mely a zseni töviskoronáját hordozza. A két költő Georg Büchner és Zygmunt Krasinszky lengyel gróf. A német költő szá-mára a „Dante halála“ után az alkotásnak már csak rövid, meteorikus pályáját engedélyezte a sors; a lengyel túlélte látnoki művét, a „Pokoli színjáték“-ot, tragikus Teiresias, aki, mint az antik mintakép, csaknem megvakult maga is.

„Poète maudit“ — átkozott költő: nyugtalanul, mértéktelenül sze-rettetve és mértéktelenül szeretve hajszolja magát a világon keresztül, míg 47 éves korában el nem takarja a föld. Lengyel-, Orosz-, Franciaor-szág, Ausztria, Olaszország és megint Franciaország kálváriájának a stá-ciói; de végeredményben mindig saját maga elől menekül és ugyanez a nyugtalan-ság ölt testet egyszer egy asszonyban is, abban az asszonyban, aki Krasinszky férfi-éveiben a sorsa lesz: Delfina Potocká-ban. Aztán nagy magányosság zárja körül, jeges sivatag, feleségének, Eliza Branic-ká-nak a szerelme ellenére, és gyermekei ellenére, akik közül a legked-vesebbet, a lányát, ép akkor veszti el, amikor a legkegyetlenebb lelki tusáit vívja. Pár évre rá az apját temeti el. Aztán őreá kerül a sor. Érzí. Örült belső hajsza úzi városról-városra, — az elveszett ember utazódühe. Európa fojtogatja; már azt tervezi, hogy átdobja magát Afrikába. Páris-ban azonban megfékezi a halál s végre végérvényesen elhagyja áldozá-tát, aki ezer halált halt már addig is: kemény és banális megoldás.

Megjelenésében byroni alak ez a beteg arisztokrata a lengyelség ro-mantikus tógájában, ereiben királyok elfáradt vérével. De ez csak felü-let, melyet a kortársak is megláttak benne, akik elé — ecce poeta! — névtelenül vetette oda legnagyobb művét, mint egy középkori Anony-mus, aki mellékesnek érezte magát az alkotása mellett. A byroni roman-tikusok közé sorozzák az irodalomtörténészeink is, mikor eszükbe jut a bizarr álarcos jóegynéhány epikus, lírai és drámai alkotása, egy nemzeti költemény: a „Hajnal előtt“, egy dráma: az „Irydion“, melynek címhőse a Rómával szembenező Hellászt (az Oroszországgal küzdő Lengyelorszá-