a pozitiv, igenlő élet-érzetet, melyet ő a művészettől, jelen esetben a tragédia színházi előadásától vár. A tragikumnak ez a fajtája, az „ujságtragikum" ép az ellentétje a hagyományszerű tragikumnak. Ez Schlegel szavai szerint („Triumph des Unterliegens") a bukás diadalát, a vele ellentétes tragikum pedig a bukás nyomorúságát példázza. „A hősi ember tragédiájával dicsőíti 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, méltókép 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 megbünhődik. 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 Thesseus 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 természetszerűen elkövetett. Ödipus „bűnének" kiderítése csak *eszköz*, a mű lényege a hős küzdelme szörnyű sorsával, győzelme, csodálatos felülemelkedése a végzete fölé. Az ilyen tragédia, az ilyen tragikum hatása nem negativ, hanem pozitiv; tevőleges, mert minden megrendítő, látszólagos sötétsége ellenére is megnyugtat, tisztít, fölemel, fokozza az élet értelmét, azáltal, hogy belénk dolgozzuk 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 örömre nincs megfelelő szavunk s így az „öröm" szó tág értelmezése mindig dús alkalmat adott az ellenvélemény olcsó szellemeskedésére. Egy bizonyos: Aristoteles óta, ki először említi a „tragédiából származó örömet" az emberiség legnagyobbjai, hívők és hitetlenek, moralisták és szabadgondolkozók mind találkoztak a tragédia által keltett érzet egységes értelmezésében.

A maradandó világirodalom legnagyobbjai, írók és gondolkozók a tragédia végső értelmezésében egész a legújabb korig megegyeztek, amint az örök tragédiák minden kor- és stiluskülönbség 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 évezredeken 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 bölcseség, nem erőszakos valláserkölcsi irányelvek, hanem a művészetet megteremtő és felvevő 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 nézhette 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 éreztetése 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 bölcseségét 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 visszahatásaképp — 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 elégnek tartotta a tárgy sötétségének tökéletes stilusművészettel való megmutatást és minden mást az olvasó, vagy néző műveltségére bízott. Mellőzte tehát az elhasználtnak 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 csökönyösen visszahozza a hagyomány szerinti tragédia szükségességét. Ma már ismét tisztán látható, hogy a hagyományos tragédiák alakjai, az Antigonék, Ödipusok, Hamletek, 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 sötétségébe meríti. Dante pokla tele van a „mélységek fényével", örökéletű alakjai „emberek" fénnyel és árnnyal 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 fajsúlynélküli szórakoztató „műélvezetet", mint azt az irodalmat és színházat, melyben a nem tiszta tragikumon épülő alkotások szólanak 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 múzsa 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 kétségbeesetten keresi azt, ami a feszültség levezetését jelentené: a tragédiát. A nagy, az igazi tragédiát, mely a milliókat megmozgassa és kivezesse a giccs világából. 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 rokonszellemű 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 számára 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 szerettetve és mértéktelenül szeretve hajszolja magát a világon keresztül, míg 47 éves korában el nem takarja a föld. Lengyel-, Orosz-, Franciaország, Ausztria, Olaszország és megint Franciaország kálváriájának a stációi; de végeredményben mindig saját maga elől menekül és ugyanez a nyugtalanság 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 Branická-nak a szerelme ellenére, és gyermekei ellenére, akik közül a legkedvesebbet, a lányát, ép akkor veszti el, amikor a legkegyetlenebb lelki tusáit vívja. Pár évre rá az apját temeti el. Aztán őreá kerül a sor. Érzi. Őrült belső hajsza őzi városról-városra, — az elveszett ember utazódühe. Európa fojtogatja; már azt tervezi, hogy átdobja magát Afrikába. Párisban azonban megfékezi a halál s végre végérvényesen elhagyja áldozatát, aki ezer halált halt már addig is: kemény és banális megoldás.

Megjelenésében byroni alak ez a beteg arisztokrata a lengyelség romantikus tógájában, ereiben királyok elfáradt vérével. De ez csak felület, melyet a kortársak is megláttak benne, akik elé — ecce poeta! — névtelenül vetette oda legnagyobb művét, mint egy középkori Anonymus, aki mellékesnek érezte magát az alkotása mellett. A byroni romantikusok 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 szembenéző Hellászt (az Oroszországgal küzdő Lengyelorszá-

got) szimbolizálja és mindenekelőtt az „Isten nélküli színjáték", a nem istentelen, nem atheisa, de „Pokoli színjáték".

A színdarab melyről megjelenésének századik évfordulóján végre igazán beszélni kellett Európában időtlen volümenű tragédia s egy feltétlen költől érzésben ujjáformált drámai kifejezés, amilyet hasonló intenzitásban csak Strindberg öregkori darabjai között találunk.

Zygmunt Krasinszky 1812 február 19-én született Párisban, mint egy Franciaországban élő lengyel tábornok fia; keresztapja Napoleon császár volt. 1863-ban valami szembaj hosszabb időre a metternichi Bécsbe vitte s a fiatal író ott kezdte meg, két évvel Goethe halála után, 1834-ben, a Pokoli Színjátékot. Az ember persze azt hinné, hogy a Faust kevéssel előbb befejezett kupolaóriása árnyékába fogja ezt a drámát is, melynek szintén egy küzdő Übermensch a hőse. És mégis: ellentét alig lehet nagyobb! Goethénél, korszaka mágikus beteljesítőjénél és lezárójánál, egy renaissancekorban megkezdett építmény roppant megkoronázása történt. Krasinszky műve viszont, mint a próféta szent köve, a levegőben lebeg, — minhtha az idő, melyre várnia kell, csak most jönne meg vagy mintha még nem volna beteljesedve. Talán a Nyugat pusztulása egy nagyobb értelemben vett Untergang des Abendlandes hozná meg ezt az időt és beteljesedést? Vagy a szkeptikus individualizmus hevennyé lobbant krízise?

Ez a mű tehát — hadd mondjam ki —: csoda! Miként isteni ellenpárja, ez is átvezet égen és poklon, de ezek a tájak az emberi szívnek, a szív álmainak, vágyainak és tévelygéseinek a végtelenében vannak. A hős Henrik gróf, egy szeretetnélküli, aki szeretetre vágyik, mindig arra a szeretetre, melyet megtartani nem adatott meg neki; mint „költő" fantáziájának árnyait kergeti; az őrültekházában... — említsük meg itt, hogy Krasinszky művének e legmegrázóbb jelenete megírására egy látogatás ihlette, amit egy döblingi elmegyógyintézetben tett, ott ahol, mint tudjuk, Lenau 1850-ben meghalt... — az őrültekházában pusztul el ezek miatt az álmok miatt a főhős felesége, aki hiába igyekezett ura szívébe behatolni, és a szeretenélkülinek, aki mindig magát látja a vágyaiban, a szeretetnélküli férfinek megvakul a gyermeke, és amikor egy tűzvészként felcsapó forradalomban Henrik végül fenyegetett osztályostársaival élére áll — nem szeretetből, hanem mert azok vannak kevesebben — akkor is csak a saját álmait kormányozza, az álmait, melyek a többieket mind pusztulásba döntik. Ereje megtörik a lázadók vezérén, Pankrácyn, az eszme hideg fanatikusán!

A végső harc előtt találkoznak; csaknem testvéri mágia uralkodik végesvégig a párbeszédükön, mely az újabb drámai irodalom legerősebb dialógusai közé tartozik, tragikusabban, mint ahogy Büchnernél vitázik Danton és Robespierre, most Krasinszkynél bensejükben édestestvér lelkek birkóznak egymásért, anélkül, hogy meghódítanák egymást. Mindkettő az erőszak embere, semmi pokol nem rettenti már őket; a lázadozó nem fél tőle; ahogy nem fél a megtagadott istentől sem, a fáradt rasz sarja pedig amúgy is kezdettől fogva magában hordozta a poklot a földön. És amit a rebellis el akar pusztítani, a régi társadalmat, — azt a

rongyosok vezérének grófi ellenjátékosa nem kevésbé látja problematikusnak; „őket megvetem, de benneteket gyűlöllek"! És az arisztokrata mégis visszalöki a kegyelmet, melyben egyedül ő részesülne, mert belsőleg nem tud elszakadni az Én-jétől, melyre keresztrefeszítették. Ugy válnak el, mint jó ellenségek. A győztes köszönteni fogja halott ellenfelét. A győztes Pankrácy lesz.

Mert Henrik, aki a Szentháromság várában szorongatott társadalmi osztálynak utolsó bástyáját a diktátor hatalmával védelmezi, az arisztokraták számára nem ismer alkut. Bukásába magával rántja a társait, életének ebben a harmadik külső gyűrűjében is ép oly menthetetlenül önmagához lévén kötözve, mint tönkretett felesége is gyermeke esetében. És a gyermek, a vak Orlis, akit az életképtelenség látnokibbá tesz látnoki apjánál, megelőzi a halálában: egy puskagolyó kioltja életét. Henrik pedig önként a bástyaszakadékba veti magát.

Pankrácy, a lázadó követi. Gondolatának ormán, az üvöltő, ujjongó győzelem kellős közepén éri utól a halál. A megfeszített víziója — „... a keresztjére támaszkodik, mint egy kardra... villámok szőtték töviskoronáját"... — ronggyá tépi a roppant agyat, amely minden vért és szívet felszívott magába. Az új Mózes aki emberhúsból teremtett Istent magának, meghal kanaánjának kapujában.

Már sok-sok esztendővel ezelőtt rámutattam a Pokoli színjáték különleges értékére, majd később a színpadi átköltés merész feladatára vállalkoztam, mert a színház számára eredeti formájában mindeddig alkalmatlannak látszott a mű. A 21 éves Krasinszky ugyanis, tekintet nélkül arra, hogy testet ölthet-e a színpadi térben és a színpadi szóban, az első fogantatás óriás zivatarai közben jegyezte le drámai költeményét, mégcsak a nevével sem látta el, abból a mélységes költői érzésből indulva ki, hogy mennyire jelentéktelen az alkotó személye a teljesítménynyel szemben, melyet létrehozni kényszerül. Dráma, líra és epika olvad itt egymásra az érzés fehér izzásában; négy részben, inkább látomásszerű, mint átmunkált képekben, ég ki, ég végig előttünk a hatalmas dráma.

A modern átköltés számára adva volt tehát egy drámai költemény; mind a négy része újabb szenikai változások sorozatából állt, lírai és epikus interpolációkkal áttörve. Tartalmilag: egy cselekmény, mely egy szeretetnélküli férfi magánéletében kezdődött s a konzervatív és a forradalmár ideológiák csatái után, hogy úgy mondjam Isten bírói színe előtt végződött, aki mindkettőjüket elítéli. A feladat tehát úgy alakult, hogy lényeges szövegváltozások nélkül (mert hiszen ilyesmitől eltiltott a költemény értéke és történelmi rangja) megpróbálkoztam a mű újraöntésével; tervszerűen, de biztos költői kézzel, hogy a dráma semmit se veszítsen ősformájának tüzéből és ragyogásából, meg kellett kezdeni a válogató és átrendező munkát, hogy meg lehessen nyerni a színpadi hatás számára az egész világirodalomnak ezt az egyik legmélyebb és legvakmerőbb drámáját. Mert amennyire ismeri is minden lengyel már az iskolapadokból, a Pokoli színjátékot, annyira ismeretlen maradt a mű Krasinszky hazáján kívül, noha 1841-ben Lipcsében már megjelent a

Weber Verlagnál Batornoki első német fordítása, mely még nem nevezi meg Krasinszkyt, mint szerzőt. Ugy történt, hogy a mű németnyelvű ősbemutatóját — méghozzá lengyel területen ebben a mostani színpadi átdolgozásban rendezték, csaknem egy évszázaddal a dráma megszületése után.

Krasinszky művével azonban meg kellett végre ismertetni a nemzetközi színház világát, a Pokoli színjáték egy olyan korban, amilyen a miénk s amelynek az idegeihez közvetlen frisseséggel szól, nem maradhat néhány európai szakember ezoterikus ügye. Oly magasságban áll, ahol megszűnik minden szűk nacionális bélyeg vagy igény. Míg ugyanis az elnyomott Lengyelország költőit, Mickievictől egész Vyspianski-ig, a lengyel történelem ismerete nélkül sohasem érti meg egészen a külföldi, a Pokoli Színjátékban csak a nevek emlékeztetnek egy határozottan megjelölt földre. Magvában tér és idő felett marad a mű, mert színtere két határtalan zónában oldódik fel, a világában és az emberi szívében. És számunkra épen azért tűnik fel a leglengyelebb nemzeti műnek, mert egyúttal a legnemzetközibb is.

Alázattal és tisztelettel igyekeztem ezt a drámát, melynek szépségét és erejét már évtizedek óta hirdetem, kibontani színpadi akadályainak bozótjából, és ha most, hogy a tavalyi bécsi burgszínházi bemutató után a budapesti Nemzeti Színházban is színre került Krasinszky nagy műve, boldog vagyok, hogy én, a bécsi író, szintén hozzájárultam munkámmal a lengyel-magyar-osztrák kultúrközeledés hármas egységéhez.

Franz Theodor Csokor. Ford.: Szabó Lőrinc

A SZINPADI UTASITÁS

A színitechnikának egyik az irodalomtörténészt és színházi szakembert egyaránt érdeklő részletkérdése a színpadi utasítás problémája. Első pillanatra a színpadi instrukció, mint kutatási terület, talán nemcsak jelentéktelennek, hanem terméketlennek is látszik, a német és francia források vizsgálata azonban azt mutatja, hogy a kérdésnek számottevő, sőt évszázadokra visszanyúló irodalma van. *Hédelin, abbé d'Aubignac* már a XVII. század közepén foglalkozik vele[1] s úgy véli, hogy a színpadi utasításokat teljesen mellőzni kell, mert megszakítják és elcsúfítják a költői szárnyalású szöveget:[2] a drámaíró közvetve, a szereplők szájába adott beszéd segítésével hozza a színész tudomására, hogy melyik részt hogyan kell megjátszania. Egy évszázaddal később *Gottsched* azt ajánlja a német drámaíróknak, hogy kövessék d'Aubignac abbé előírását. *Corneille*[3] ezzel szemben a színpadi instrukciók használata mellett foglal állást. Igaz ugyan, hogy a görög és római klasz-

[1] La pratique du théatre, 1659.

[2] Az abbé itt szemlátomást megfeledkezik a nézőközönségről s kizárólag az olvasóra gondol.

[3] Des Trois Unités.