

tehát értékes eredményekkel kecsegtetik a szellemtörténést. Ebből a szempontból a külföldi drámairodalom jó része s a magyar dráma teljes egészében feldolgozatlan anyag: szándékunk éppen az volt, hogy a színpadi utasítás kérdését felvessük, annak érdekességére és termékenységére rámutassunk s ezzel új területet nyissunk meg a drámairodalom kutatói számára.

Gy. Juhász László

LUIGI PIRANDELLO

A dráma történetében Pirandello körülbelül ugyanazt a helyet foglalja el, mint Kopernikusz a csillagászat történetében. Pirandello csaknem teljesen új alapokra helyezte a drámaírást, új konfliktust, új tragikumot, új emberábrázolást, új kompozíciót teremtett. Kísérletének természetesen megvannak az elődjei, a múlt század elejétől kezdve a drámaírók egész sora törekedett hasonló szellemű dráma alkotására. Pirandello művészetének jövőjét illetőleg találgatásokra vagyunk utalva. Ma még bizonytalan, hogy az emberi gondolkozás a következő évtizedekben milyen irányban fog haladni, megmarad a XIX. század immanentizmusa mellett, vagy visszatér a transzcendenciához. Mert amennyire tipikus megvalósulása a transzcendentális gondolkodásmódnak a görög tragédia, ép annyira tipikus megvalósulásai Pirandello drámái az immanentizmus világszemléletének.

Föllépésétől kezdve a mai napig Pirandellót a legellentmondóbb értékelések kísérték pályáján. Művésze a rejtély titokzatosságával hatott s mint egy rejtélyhez közeledtek a kritikusok munkáihoz. Egyesek csupán bizarrságot, fölháborító különködést láttak elképesztő és nyugtalanító darabjaiban, mások új művészetet, új fejezetet a dráma történetében, de a gátló előítéletek ellenére is, a legtöbb kritikus megérezte ezekben a darabokban a nagy, az igazi művészi erejét.

Új tartalom a régi formában, a művészet számára sohasem jelent nyereséget. Pirandello új tartalmat s erre a tartalomra szabott új formát hozott. Alapproblémája ismeretelméleti. *Egy, senki és százezer* című regényében világosan, félreérthetetlenül jelenik meg ez a probléma.

Moscarda, a regény hőse, egy nap szórakozottan álldogál a tükör előtt. Felesége tréfából megkérdezi tőle: — Abban gyönyörködsz, hogy az orrod jobbfelé hajlik? — Moscarda figyelmesen megvizsgálja az orrát s meglepődve veszi észre, hogy feleségének igaza van: orra, amelyet évek hosszú sora óta kifogástalanul egyenesnek tartott, csakugyan, kissé jobbfelé hajlik. Ez a váratlan fölfedezés szeget üt a fejébe, mert azt bizonyítja, hogy nem ismeri tulajdon testét. Aztán rájön, hogy nem is ismerheti, hiszen sajátmagát sohasem látja, nem tudja, miként jár, mosolyog, sír, milyen elváltozásokat idéznek arcára a különböző érzések, mindezt csak mások tudhatják, amiből az követ-

kezik, hogy embertársai tökéletesen más embernek ismerik őt, mint ahogy saját magát elképzelte. Nemsokára továbbmegy, fölfedezi, hogy ez nem csupán fizikai tekintetben van így, hanem lénye legbelső részét, egyéniségét is gyökeresen másnak képzelik el embertársai, mint saját maga. Képzeletükben egész sereg Moscarda él, mindannyi más és más; egyik sem ő. Felesége sem őt szereti, hanem egy másik Moscardát, egy önkényes képzeletbeli alakot, akihez neki semmi köze. De ép ennyire hamis az az elképzelés is, amelyet ő formált saját egyéniségéről. Bármennyire megsemmisíti ez a fölfedezés, el kell ismernie, hogy nem ismeri saját magát. Ekkor bizarr, lehetetlen küzdelmekbe kezd, hogy megismerje és másokkal is elismertesse igazi egyéniségét. A küzdelem nem hoz eredményt s a rettenetes erőfeszítés végeredményben az örületbe taszítja.

Az ember egy, senki és százezer. Egy, mert mindenki mástól különböző egyéniség; senki, mert ezt a föltételezett egyéniséget nem tudja magában megtalálni; százezer, mert minden ember másnak és másnak látja. Az ember megismerhetetlen saját maga és megismerhetetlen mások számára, mert az emberi értelem képtelen a dolgokat valóságukban megismerni. Az élet mozgás, változás, fogalmaink pedig csak változatlanyságot, a mozdulatlanyságot képesek kifejezni. Megérteni annyit tesz, mint mozgó dolgokat mozdulatlan dolgokként tekinteni. A megértés tehát bizonyos értelemben vett hamisítás, mert a létezés legfontosabb tulajdonságát, a mozgást figyelmen kívül hagyja, valósággal letagadja.

Számos drámaíró megkísérelte a romanticizmustól napjainkig ebből a mozgásra irányított gondolkodásmódból színművészetet alkotni. De valamennyien abba a közös hibába estek, hogy az új anyagra a meglévő, a régi színtechnikát alkalmazták. Új kifejezési eszközöket egyedül Hauptmann (Takácsok) és Maeterlinck teremtettek, eredményeik azonban töredékesek. Pirandello volt az, aki az anyagban öntudatlanul bennrejlő kifejezési lehetőségeket fölszínre hozta, aki új drámai küzdelmet, új tragikumot s ezzel együtt új drámai művészetet teremtett.

Ez a drámai nyersanyag teljesen korunk gondolkodásmódjából fakad. Negyedik Henrik, Baldovino, Michele Rocca, a Hat szerep s Pirandello többi alakjai éppolyan jellemző és időtlen megtestesítői korunk lelkiületének, mint az antik tragédiák hősei voltak saját korukénak. Pirandello talán legzseniálisabb tette, hogy az immanentizmust determinizmusát sértetlenül hagyva, megtalálta a küzdelem lehetőségét az ember és a világrand között s hogy ezt a küzdelmet éppolyan metafizikai jellegűvé, éppolyan szimbólikussá tudta tenni, mint a görög tragédiák, a középkori misztériumok szerzői, Shakespeare vagy Molière.

A pirandelloi konfliktus szükségszerű, mert az élet lényege a változás, az emberi értelem pedig csak a változatlanlalt képes fölfogni, tehát nem értheti meg a világot, másrészt az önfenntartás ösztöne rákényszeríti, hogy megértse, elrendezze, ismeretei és tapasztalatai szerint érthetővé tegye, hogy aztán élni tudhasson benne. Éppolyan szükségszerű az összeütközés kimenetele is: — az ember nem értheti meg a jelenségeket, mert nem tudja elválasztani a valóságot a látszattól, így nem tudja a

megfelelő irányba terelni cselekedeteit, ki van szolgáltatva a világnak, a küzdelemben alul kell maradnia. De elbukása ezer meg ezerféleképen történhetik, a győzelmes élet egyszer lesujtja, máskor fölemeli az embert. Az elbukás törvényszerű, de a törvény fölismerése meghaladja erőnket. Így a küzdelem kimenetele az utolsó pillanatig bizonytalan, bár az első pillanattól kezdve meghatározott volt.

Mi a valóság és mi a látszat? — ezt a kérdést vetik föl Pirandello drámái. A felelet az, hogy ami nekem látszat, az másnak valóság, ami ma még látszat, holnap valóság s ami ma valóság, holnap látszat, mert nincs látszat és nincs valóság, az amit ennek és amit annak nevezünk, csak az emberi értelem tehetetlenségének bizonyítéka. A dráma valamennyi összeütköző eleme, látszat, valóság, én nem-én, mind az emberi lélekben, a tudatban találkoznak össze. A pirandelloi tragédia az emberi tudat tragédiája, tehát teljesen belső.

Pirandello állásfoglalása a valóságot a látszattól elkülöníteni akaró szubjektumokkal szemben, a humorista állásfoglalása. Az a meddő küzdelem, amelyet a megismerni nem tudó, de mindenáron megismerésre törekvő ember folytat az élettal, azaz saját tudatának egyes elemeivel szemben, az ő szemében egyrészt tragikus, de másrészt komikus jelenség. A humorról írott könyvében néhány rendkívül érdekes gondolatot találunk a humorista természetrajzára s egyúttal a humorista Pirandellora vonatkozólag. A nem-humorista író, — mondja — mindig ugyanazzal a szemüveggel nézi a világot. Más hasonlattal élve, változatlanul egyhelyben ül és így a dolgoknak csak egyik oldalát látja. A nem-humorista író, durván megfogalmazva, vagy pesszimista, vagy optimista s világfelfogásának megfelelően, esetleg pillanatnyi elkeseredésnek vagy derűjének engedelmeskedve, tragédiának vagy komédiának látja a világot. Ha ír, egyetlen szempont vezeti alkotás közben. A humorista az elképzelhető összes szemüvegen át nézi a világot, körülkerüli a dolgokat s lelkiismeretesen megvizsgálja őket minden oldalról. Mindig arra törekszik, hogy az elképzelhető szempontok közül egyet se felejtse ki. Alkotás közben is ez az érzés hatja át, nem tud lemondani egyik szemponttól sem, mert valamennyit egyformán igaznak ítéli s amit leírt, annak az ellenkezője mindig a szeme előtt lebeg. Ezt az érzést *sentimento del contrario*-nak, az ellentét érzésének nevezi.

Pirandello egyetlen műfajilag tiszta darabot sem írt, tragédiát vagy komédiát. Komikus jeleneteit mindig megkeseríti valami fojtó mellékíz, az ellentétes szempont ott kísért a háttérben és megzavarja a kacagást. A tragikus jelenetek háttérében komikum bujkál. A hősök ugyanabban a helyzetben tragikusak és komikusak egyszerre. A szerző tojástáncot jár tragédia és burleszk, a hősök valóság és látszat, a néző szájalom és nevetés között.

Egyik oldalon tehát a valóság és a látszat, a másik oldalon a komikum és a tragikum olvadnak össze elválaszthatatlanul. Ebből egyrészt teljes bizonytalanság születik a nézőben a dolgok valódi állásának tekintetében, mert soha nem tudja, hogy az előtte lefolyó cselekménynek milyen magyarázatot, a szereplőknek milyen lelki indító-

okokat tulajdonítson; másrészt soha nem döntheti el, hogy ami előtte lejátszódik nevetni vagy sírnivaló. Ez a kettős kettősség elválaszthatatlan Pirandello szerkesztési és írásmódjától, nála nem játék ez, nem bravúr, hanem életszemlélete egyenes következménye, nem technika, hanem metafizika.

A fentebb elmondottakban nagyrészt benne van a szerző színírói technikája, amelyet legtalálóbban a kontrapunkció fogalmával jelölhetünk meg. Pirandello vesz egy A) tételt, mint valóságot, aztán kimutatja róla, hogy látszat; vesz egy B) tételt, mint fikciót s bebizonyítja, hogy valóság. *Negyedik Henrikben* örültség és józan ész a két tétel; az *Erény gyönyörében* és a *Gondold meg Giacomino*ban erény és aljasság; a *Hat szerep keres egy szerzőt*-ben művészet és valóság; a *Kiki maga módján*-ban az a probléma, hogy a művészet utánozza-e az életet vagy az élet a művészetet? — A felelet az, hogy az élet is előtte jár a művészetnek, de a művészet is előtte jár az életnek; a *Hat szerep keres egy szerzőt*-ből megtudjuk, hogy az élet is látszat s a művészet is az, de az élet és a művészet egyformán valóságok; *Negyedik Henrik*-ből, hogy vagy mindenki örült, vagy senkisésem az; az *Erény gyönyöréből* és *Gondold meg Giacomino*-ból, hogy ami erény, az lehet aljasság s ami aljasság, az lehet erény, egyszóval semmit. A darab teljes bizonytalanságban végződik. A szerző a nézőre bízza, hogy megtalálja a megoldást, de eleve elvág minden utat előle. Ezt a közönség a mai napig sem tudta megbocsátani Pirandellonak.

Ezzel párhuzamosan halad a másik, a tragikum-komikum kettősség. Amikor a tétel a valóság fényében jelenik meg, tragikus, amikor a látszat fényében, komikus s mivel a közönség soha nem tudja, hogy mit tartson igaznak, azt sem tudja eldönteni, hogy kacagjon, sírjon, mosolyogjon vagy megborzadjon az előtte elrohanó események láttán, ezért rendszerint dühbejön, mert hozzá szokott, hogy a szerző kézenfogja s barátságosan figyelmezteti, itt kacagni, emitt pedig sírni illik.

Altalában Pirandello drámáinak legnagyobb problémája a közönség, a közönségnek pedig a műélvezés. Kétségtelen, hogy Pirandello darabjaiból az átlagos színházlátogató semmit sem érthet. Sőt a kritikuskok, a színház szakemberei is nagyon keveset érthetnek meg belőlük s azt is csak is hosszú és kínos tanulmányok árán, egyszerűen azért, mert Pirandello darabjait nem lehet és nem is kell megérteni. Ezeknek a daraboknak ép az a tárgya, hogy az élet teljesen és véglegesen érthetetlen. Valamennyi Pirandello drámának ez a végső értelme, ennek tudata azonban senkit sem segíthet a darab élvezéséhez. Ha ez a célunk, más oldalról kell közelednünk művészetéhez, Pirandello nem kész. befejezett munkát ad a nézőnek, amelyet tudomásul vehet, hanem föladatot.

A néző erejéhez viszonyítva ez a föladat aránytalanul nagy. Az egymásra rétegeződő tükörképek játéka, a szüntelenül kibogozhatatlanabbá kuszálódó alaprajz átláthatatlan és kiismerhetetlen, mint maga az élet. Ez az átláthatatlan kiterjedés, a motívumoknak ez a sok irányú gazdag burjánzása, ez adja Pirandello drámáinak életszerűségét. Saját-

ságos életszerűség ez. Az alakokra nem foghatjuk rá, hogy az életből ellesettek, a helyzetekre, a párbeszédre, a cselekményre sem, ezek külön külön és együttvéve is távoliak, idegenek, a darab hangulata mégis életszerű. Pirandello ugyanazt az érzést kelti föl bennünk, mint maga az élet, ha válaszúton állunk, ha határozni kell, hogy jobbra vagy balra menjünk s egyszerre száz meg ezer oldalról látunk mindent, döntő lépésünk borzalmas következményei megrémítenek, félelmet érzünk s nem tudunk határozni, mert gyengék vagyunk, hogy a dolgok kibogozhatatlan szövevényét áttekintsük. Ezzel a fogással Pirandello minden nézőt rávesz arra, hogy a szó legteljesebb értelmében magáévá tegye a drámát, hogy beálljon maga is a tükörképek közé, a tükörterembe s találgasson félelemmel telten, hogy a sok kép közül, melyik az igazi. A darab nem ad megoldást, mindenkinek magának kell megtalálnia a maga megoldását. Pirandello darabja föladat, melyet a szerző, a néző s a hősök együtt oldanak meg.

Kolozsvári G. Emil

A SZINHÁZI ÜZEM KIALAKULÁSA A REFORMKORSZAKBAN

Színházi kultúránk történetében a múlt század 30-as és 40-es éveit döntő fontosságúak. A fejlődés szempontjából leglényegesebb jelenség a színház társadalmi szerepében beállott fordulat volt.

Súlyos anakronizmus lenne, ha a század elején kibontakozó színi életünket mai fogalmaink szerint ítélnénk meg. Az egykorú adatok egybehangzó tanúsága szerint közönségünk zömét a vándorszínészet korában (1792—1831) művészetén kívüli szempontok vonzották a színházba; irodalomszociológiailag ezek a színházi esték leginkább a mai műkedvelő előadásokhoz hasonlíthatók, azzal a különbséggel, hogy míg ma napság jótékonyág gyakorlása, felekezeti és társasági kapcsolatok kifejezése és keresése végett látogatjuk az alkalmi színészek produkcióit, addig a Kisfaludy Károly-korabeli nézősereg az erkölcsi épülés és a hazafiasság érzését ápolta a játékszín felkarolásával. Egy mai értelemben vett tiszta műélvezésnek nyomaival csak elvétve találkozunk. A pietizmus-szentimentális lelki felhangoltság annyira erős volt, hogy még a legbágyadtabb nyárspolgári bohózatnak is erkölcsnemesítő célzatot tulajdonítottak, s a Kotzebue-vígjátékok frivol helyzetei és borsos kétértelműségei sem keltettek megütközést a darab végén okvetlenül kidomborodó ájtatos „tanulság” biztos védelme alatt.

A történeti drámák hazafias vonatkozásai közismertek. Egy haladékos társadalmi rend, a nemesség nagyságának és dicsőségének utolsó megnyilatkozásaként drámaíróink a történeti hősök álarcában és a táblabíróvilág barokk pátozával lelkesedtek és lelkesítettek a „szent magyarságért”. De még akkor is, ha nem történt nyílt kísérlet a nemzeti vonatkozású érzelmek felkeltésére, a korabeli nemesi nézősereg önmagát látta felmagasztalva a magyar multat ábrázoló lovagdrámák szimbólumaiban.