

A TRAGÉDIA METAFIZIKÁJA: A DRÁMÁTÓL A REGÉNYIG

A DRÁMA FORMÁJA¹

„in Ketten tanzen”²

Nietzsche

Minden művészet lényege ugyanaz: egy lélek meg akarja magát értetni a többivel, azt akarja, hogy azok ugyanazt érezzék, amit ő. De azok ellentállnak; nem akarnak vagy nem tudnak úgy érezni. Kényszeríteni kell őket; meg kell törni akaratukat. Az úgynevezett „műélvezés” mindig akaratok mérközése, és a hatás, hogy a művész akarata győzött az enyém felett. (Még akkor is, ha előre azt kívántam, hogy az övé győzzön.)

Akaratok mérközése. Igen, de nem egyenlő a mérközés. A művész akaratának van célja és iránya; az enyim csak negatív, legtöbbször csak a vis inertiae³ dolgozik bennem; és én fegyvertelenül állok ki a porondra, ő teljes fegyverzetben. Mi az a fegyver? – Mikor a művészetek megszülettek, minden művészet eleve lemondott az elképzelhető hatások nagy részéről; meg se próbált minden érzékre hatni, hogy egy területre koncentrálva minden erejét, az oda összepréselt érzés-intenzitás lenyűgöző, szuggeráló hatást gyakoroljon. Ha egy vidék meghat, összes érzéseim vették fel azokat az ingereket, melyek a hatást előidézték; ha lefestem, a falusi harang zúgását, a lekaszált fű illatát színekkel és vonalakkal kell megéreztetnem. Kell tehát, hogy a kép színei és vonalai intenzívebbek, szuggesztívabbak legyenek, mint amiket az ember a természetben látni szokott. Ebből a lemondásból jön létre a forma. A terület szűkítése, a kifejezési eszközök korlátozása a kifejezés intenzitása érdekében: ez a forma. A művészetek legprimitívebb korában egyes érzékek szerint jönnek létre a formák, válnak el egymástól a művészetek, és a fejlődés itt is – úgy, mint mindenütt – a differenciálódás.

A dráma tárgya ugyanaz, mint az elbeszélése (eposz, regény). Mind a kettő magában foglalja – legalább így kellene lenni – az egész világot. Akhilleusztól Therszitészig, a pokoltól a paradicsomig, Hamlettől Rosencrantzig mindennek és mindenkinek benne kell lenni. És az elbeszélés ezt az univerzumot univerzálisan is ábrázolja. Kifejezési eszközeinek nincs határa (azaz ott van, ahol a szóban való kifejezés határai vannak). A hely, az idő nagysága, a szereplő személyek száma, minőségük, egymáshoz való viszonyuk, mind nem korlátozzák. A drámának ellenben lehetőleg kis helyen és rövid időben, korlátolt számú személlyel kell egy egész világot feltüntetnie.

Az elbeszélésben a tartalom terjedelme – nagyjából – arányban van a formával, a drámában roppant nagy az aránytalanság köztük. Az elbeszélés univerzalitása extenzív; a drámáé intenzív. Az elbeszélésnek tartalma adja meg az egyetemességet; a drámának formája. Ez a világ képét tárja elénk; az szimbólumát. Ez leírja a világot; az stilizálja. Mindkettő ugyanazt az illúziót akarja kelteni, és eszközeik nagyon különbözők. Márpedig a formát a szándékolt illúzió és kifejezési eszközök viszonya határozzák meg.

¹ Színházkritikái után ez az első elméleti igényű írása Lukácsnak a dráma műfajáról; számos alap gondolatát itt fogalmazta meg először. Figyelemre méltó, hogy a drámával szemben támasztott követelményeinek túlfeszítettsége öniróniára készítetik a cikk végén. [V. A.]

² láncokban táncolni [Kiadó]

³ tehetetlenségi erő [Kiadó]

Lényegében tehát erősen paradox a dráma formája: kevés eszközzel végtelen sokat kell kifejeznie. És mindkét oldalról erős a tendencia: minél kevesebb eszközt használni, és minél többet kifejezni. Folytonos feszültség; küzdelem; két ellenkező irányú erő között nagy nehezen létrejött egyensúly. És ha az egyik pillanatban sikerült is az összeegyeztetés, a következőben már megint felbillenhet az egyensúly. És ez nemcsak a legfőbb kérdéseknél van így; nincs olyan jelentéktelen drámatechnikai részletkérdés, amelynél ne látnók két – teoretice⁴ szinte összeférhetetlennek látszó – tendencia erőszakos kiegyeztetését. De ezt a küszködést nem szabad észrevenni senkinek; a drámának minden részletében úgy kell hatnia, mintha az életnek véletlen kiszakított, ellesett kis darabja lenne, és csak az egészből érezzük ki az egyetemességet.

A dráma mindig szimbolikus. Tehát nem szerepel benne senki és semmi önmagáért; nincs olyan szó, olyan mozdulat, olyan akció, ami ne vonatkoznék többre, mint amit jelent. Minden szimbolikus benne, de semminek sem szabad csak szimbolikusnak lenni. A dráma minden egyes mozzanata egyszerre és elválaszthatatlanul élet és szimbólum.

Hogy éri el ezt? Tudjuk, hogy a dráma stilizál, rövidít, hogy minél többet bírjon szűk keretei közé foglalni; konstruált benne minden. Minden atomja szoros kapcsolatban az összes többi atomokkal. A legkisebb mozgásnak erős, mély rezonanciája támad mindenütt. Nincs benne véletlen, ötlet, epizód. Az első szónak az utolsó adja csak meg igazi értelmét. Végtelenül finom, komplikált, matematikai pontossággal megszerkesztett hálózat. De – természetesen – ezt a konstrukciót sem szabad meglátnia senkinek.

A dráma tehát szimbolikus és stilizált. A tisztán egyéninek és érdekesnek nem veheti hasznát. Az elbeszélés alakjai lehetnek bármennyire csak egyéniek; annyi szerepelhet, hogy már sokaságuk létrehozza az egyetemesség hatását; ez az univerzalitás sok – azt lehetne mondani: egymást kiegészítő – individuumból van összerakva. A drámából terjedelme zárja ki a sokaságot; típusok helyettesítik a tömegeket, keltik a sokaság illúzióját. (Az úgynevezett tömegjelenetekben is mindig csak egypár reprezentatív ember jön számításba mint drámai karakter.) Ha regényíró írja meg a *Rosmersholm*-ot, felvonulhat előttünk az egész konzervatív és radikális párt; szemünk előtt játszódhatik le az a politikai küzdelem, mely – a Rosmer-házzal együtt – a Rosmersholm-világot alkotja. Ibsen úgy rajzolta meg Krollt és Mortensgardot, hogy az ő alakjaikon át magunk előtt látjuk az egész kicsinyes marakodást. Itt a paradoxon a drámában szereplő ember rajzában. Nem egyén; nincs önmagáért; egész szerepe csak reprezentálás; típus. De mégse típus: hiszen a dráma az életet tárja elénk, és típus nem létezik, csak egyén. A drámai karakter minden pillanatban egyszerre egészen tipikus és egészen egyéni.

Az akció is szimbolikus és konstruált. Tehát lehetőleg egyszerű, világos és átlátszó. Csak arra való, hogy a dráma alapeszméjét kifejezze. (Az eszmét itt egészen tág értelemben kell gondolni; úgy, ahogy Hebbel a drámai „Idee”-ről⁵ beszélt; arról a tragikus vagy komikus alapérzéről, világnézetről, amit a drámából kiérzünk, és nem valami franciás tendenciáról.) Igen, de – éppúgy, mint a jellemeknél – a dráma halála volna, ha ezt a célját elérné: ha tipikus emberek szerepelnének egyszerű, tisztán szimbolikus cselekményben (a francia klasszikus dráma!).⁶ A drámában az élet

⁴ elméletileg [V. A.]

⁵ eszméről [V. A.]

⁶ A francia dráma itt éppúgy negatív példa, mint később Sardou és a német naturalizmus. [V. A.]

minden izgalmát kell éreznünk, bonyodalmasságát, szövevényes, voltát, rendszertelenségét: a káoszt. Megint csupa paradoxon. Egyszerű az akció, és a káoszt hordja magában; konstruált és rendszertelen; tisztán szimbolikus és izgató.

Jellem és cselekmény. – Mind a kettő ellenkező irányú erők eredője, és ezek az eredők megint ellenkező irányúak. Ellenkezik egymással tempójuk: a karakter rajza lassúságot követel; az akció gyorsaságot. A karakter mindig sokoldalú; az akciónak csak tulajdonságra van szüksége. Tehát ha a cselekmény győzne, sémává, karikatúrává törpítené a jellemet (Sardou); ha a jellemfestés uralkodnék, megbénulna, elaludnék az akció, belefulladna a lélektani nüanszok tömegébe (német naturalizmus). A jellem a pillanat uralkodik, hangulatoknak, impresszióknak van alávetve; a cselekmény mindig csak a végcél tartja szem előtt. Az elsőből az a veszély származik, hogy szétfolyik a dráma; a másikkól, hogy rideg, mechanizmus lesz belőle.

Pedig – ez a cél – jellem és cselekmény elválaszthatatlanok. A cselekmény a hős sorsa, és a hős mindig azonos sorsával; mindegy, hogy ő teremti-e azt, vagy az keresi fel őt, hogy nyilvánvalóvá tegye igazi jellemét. A cselekmény nem más, mint a jellemek kifejlődése; a jellem a cselekmény mozgató ereje.

De jellem és cselekmény csak szekunder kifejezési eszközei a drámának. Szinte azt lehetne mondani, hogy egyáltalában csak közvetve van tudomásunk róluk. Közvetlenül csak dialógusokat látunk és hallunk. (Sohasem szabad elfelejteni, hogy ami egy szoros értelemben vett akcióban hat, az mindig az azt előkészítő és követő dialógus; hiszen ha pl. valaki a színpadon hirtelen összeesik és meghal, nincs semmi hatás.)

Minden a dialógusban játszódik le. A dialógus viszi előre a cselekményt; benne nyilvánul meg a jellem; ő kelti az élet misszióját, és általa fejeződik ki minden stilizáltság, rajta nyugszik az egész konstrukció; és benne egyesül szimbólum és élet.

Emberek beszélgetnek. És úgy kell éreznünk, hogy csak pillanatnyi hangulat inspirálja őket, hogy úgy beszélnek, ahogy eszükbe jut. A dráma pedig ezeknek a beszélgetéseknek sorozata (melyek egymáshoz kapcsolódását éppen ilyen magától értődőnek kell éreznünk). Ezek a véletlen beszélgetések tárják fel előttünk az egész múltat, ezekből ismerjük meg az embereket, ezek vetik a perspektívákat a jövőbe; ezek készítik elő mindent, ami történni fog, és magyaráznak meg minden megtörténtet.

De, ami szépsége van a drámának, az is csak a dialógusban él. A dialógus sorai közt reszket, vibrál a dráma atmoszférája (a modern dráma Cyrillum). Az emberek egymáshoz való viszonya; egymáshoz való közeledésük, egymástól való távolodásuk halk ritmusai belőle hangzanak ki. Még az izoláltság fenséges panaszait is csak a dialóguson át érezhetjük. És az embereket körülvevő természet, melynek csodálatos, megrázó hatását annyiszor éreztük, voltaképpen csak a dialógusban létezik. Mi a vihar a *Lear királyban*? A király szavai meg a bolondéi és Edgar beszédei; csak a dialógusban él a Wilde *Salomé*-jének keleti ragyogása, ott az Ibsen fjordjainak melankolikus szépsége. A legszebb scenária, ha nem él a dialógusban, rekvizitum, és csak nyomja a drámát, és íróasztalunknál ülve Böcklin-képeket látunk, ha a *Szentivánéji álmot* olvassuk.

Sokszor csodálkozom azon, hogy mért van olyan kevés jó dráma, de még többször azon, hogy egyáltalában van.

(Első megjelenés: *Szerda*, 1906. november 14. I. évf. 7. sz. 340–343. lap. Közlésünk alapja: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Tímár Árpád. Magvető Kiadó, Bp. 1977. 106–110.)