

A NEM-TRAGIKUS DRÁMA PROBLÉMÁJA¹

Mélyenszántó gondolkodók már gyakran fölvetették a kérdést: vajon a tragikus ember és a tragikus sors (a végiggondolt drámai forma szükségszerű posztulátumai) valóban az emberi lét csúcspontjai-e? Voltaképpen egyáltalán értékesek és jelentősek-e a homályos és zabolátlan ösztönökből teljesen tudatra ébredő emberek számára? Már Platón fölismerte, hogy a legmagasabbrendű, a bölcs ember nem tragikus, és egészen logikusan levonta belőle azt a következtetést, hogy a lélek legjobb részéhez a drámának nincs köze. Ma minden oldalról hallunk ilyen hangokat, és különös módon a költők nyilatkoznak leginkább ebben az értelemben. Maeterlinck, Shaw és Dehmel egymás után világosan és nyíltan kimondták ezt, ők azonban költők, akik vonzalmat éreznek a dráma iránt, s ezért nem akarnak lemondani róla. A tragikus életideál ellen vívott harcukban nem megsemmisíteni akarják a drámát, mint Platón, hanem inkább felemelni: azt akarják, hogy a tragikus sorstól megszabadult emberiség magaslatára emelkedjék; a tragikumot akarják megsemmisíteni, hogy a drámát megmentésük.

Maeterlinck szólt erről a legvilágosabban és a legszebben. Azt mondta: a bölcsesség még soha nem volt jelen a tragédiában; de ha egyszer egy bölcs ember telepedett volna azokra a lépcsőkre, amelyek Oidipusz vagy az *Oreszteia*-ban szereplő hősök vérengző, elvakult dühének tanúi voltak, akkor pusztán ottlétével elbátortalanította és távol tartotta volna az iszonyatos sorsot. Bernard Shaw komédiái mindig ilyen helyzetet teremtenek – ez persze a *Caesar és Cleopatra*-ban a legerőteljesebb –, ám pontosan nála mutatkozik meg egészen világosan, hogy milyen ideiglenes és mennyire művészi ez a szemlélet. Maeterlinck és Shaw úgy vélik, hogy adódhatnak ugyan látszólag tragikus élethelyzetek, de színre lép az új, a nem-tragikus ember, és megjelenése megváltoztatja az események színezetét, közvetlenül és mintegy csodaképpen visszajára fordítja a sorsot. Az életben a dolgok bizonyára így alakulnak; a drámai forma számára azonban a szituációnak ez a hirtelen fölborulása nem több, mint nyers élettapasztalat. És ha ez – mint Shaw esetében – feldolgozatlanul átkerül a költészetbe, akkor poénná, valami merőben vicces dologgá teszi az alaposan előkészített sorsfordulatot: a tragikus beállítottságú szereplőkből bolondot csinál, s pontosan ennek következtében azután olcsó, értéktelen dologgá válik a bölcs, és győzelme a sors fölött. Az életben a bölcs ember megteheti, hogy egy valóban tragikus sorsot eltérítsen a tragédiától; a drámának viszont az első szótól és az első mozdulattól tragikusnak vagy nem tragikusnak kell lennie. Minden egyes dráma atmoszférája pozitív és negatív értelemben egyaránt életeleme a dráma egész tartalmának: ami tragikus, nem válhat nem-tragikussá; nem-tragikus légkörben a tragikus hős azonnal elpusztulna, akár a víz alá nyomott ember vagy a szárazra vetett hal. Maeterlinck bölcse tehát, ha tényleg megjelenék az *Oreszteia*-ban, csupán bolond vagy lapos filiszter volna, éppúgy, ahogy Shaw-nál meg a tragikus beállítottságú emberek úgy viselkednek, mint a tébolyultak.

Mégis létezik nem-tragikus színpadi költemény, csak hogy az a tragikumot nem meghaladja a saját szféráján belül, hanem kiegészíti. Az indiaiak egész drámairodalma ehhez a műfajhoz tartozott, a görög dráma végső fejleménye erősen megközelítette, és ritkán ugyan, de a spanyolok nagy korszaka is átlépte a határát; legérdekesebb formáját azonban a késői Shakespeare és Shakespeare kora nyújtotta. Arról a korszakról van szó, amelyben *A vihar* íródott, amelyben Beaumont-Fletcher és Ford működött – a „románc” korszakáról. Ma a legjobbak közül sokan megint vágyakozva fordulnak ezen ideál felé.

A drámának és a mesének a közeledéséről van szó. A mesében minden jól végződik – egyelőre ebből a formából is csak a szükségszerű jó kimenetel van adva a számunkra –, a

¹ Lukács György – bár a tragikus dráma elkötelezettje – e rövid szövegében fölveti a modern dráma másik lehetséges útját: a „románc” világképe alapján állót. [\[V. A.\]](#)

„románc”-ban (a nem-tragikus drámát jelölöm itt ezzel a névvel) pedig a sors fölébe kerekednek. A mese az aranykor dekoratívává vált metafizikáját rejti magában: a legszentebb szférából – egy olyan szférából, mely magasan a művészet és a művészi kifejezési lehetőség fölött van – szállt alá a földre; megszenteltlenülült, világivá vált, hogy a szépséget elérje; az élet megformálásának legmélyebb (magasan a művészet fölött levő) rétegét hozta felszínre, és így – éppen mert forrásai a legmélyebbek – teljesen felszínre lett. A mese mint kiteljesedett forma par excellence² metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. A dráma és a mese összekapcsolódása – inkább tudatosan és filozofikusan, semmint vallásosan – újra visszavezeti a mesét a metafizikaiba: az élet tényállásából itt új szükségszerűség születik, a mesebeli sorsokból sorsélmény lesz, a mesebeli hatalmaktól életsorsok lesznek, a külső hatalmaknak akarattalanul kiszolgáltatott alakokból pedig megszületik a bölcs élet rezignáltan diadalmaskodó, legyőzhetetlen gesztusa. A mesében minden felületté és felszínre válik: alakjai nem emberek, pusztán dekoratív lehetőségek bizonyos marionettszerű mozdulatokra. A drámának formális szükségszerűsége, hogy lekerekített, már nem egysíkú embereket alkosson, s ezért – csaknem technikai következményként – létrejön az „elmélyülés”: ám a térbeli mélység, a harmadik dimenzió megalkotása szellemi elmélyülést feltételez. (Gondoljunk csak az egymást követő fokozatokra: keleti mese – *Pericles – A vihar*). A mese szép felszín maradhatott, hiszen alakjai csupán szerepeltek az eseményekben, de nem élték meg őket; a „románc” ezzel szemben embereket formál, tehát tartalmaznia kell pszichológiát és kozmológiát. A „románc”-beli világnak az a legfontosabb princípiuma, hogy az ént a többiektől és a világtól elválasztó határ elmosódó; a „románc” pszichológiája nem más, mint az én körvonalainak állandó áttörése. E helyütt nem áll módunkban taglalni, hogy vajon az indiai lélekvándorlás-gondolatnak van-e itt szerepe, vagy azok a különös, koboldszerű szenvedélyek űzik játékukat, melyeket Shakespeare alkalmazott előszeretettel, vagy pedig egészen másfajta lehetőségekről van szó. A fontos csupán annyi, hogy az emberekből mindenütt kivészett a tragédiabeli emberekre jellemző sziklaszilárdság és önmagába-zártság; a látható és láthatatlan indítatások hagyják, hogy tartalmaik egymásba folyjanak, és kiáramoljanak a környező világba. Ez már a meseszerű cselekményben adva van: a mesebeli sors vonala olyan éles és hirtelen kanyarokon át vezet, hogy e sors megélésének még a legelmosódottabbban megrajzolt középpontot is fel kell robbantania. Ha tehát mégis egységet akarunk a műben, úgy ezt a lehetetlenséget, a határok elmosódottságát kell principium stilisationisszá³ tennünk. Itt válik el a „románc” világképe a legélesebben a tragédia világképétől. Mindkettő átfogja az egész világot, és bevonja harcába az istenséget is mint legfelső instanciát.⁴ A tragédiabeli isten mégis megmarad tiszta transzcendenciának. Csak az emberek és az emberek sorsa látható, az isten csupán valamennyi esemény végső oka; a „románc” világa viszont panteisztikus: istenség és sors, ember és természet új, ragyogó, képlékeny masszává áll össze, s minden mozzanat e világ valamennyi princípiumát magába foglalja.

A dráma szempontjából a szenvedélyek eltérő felfogása és megformálása a fontos. Lehetőleg rövidre fogom a mondandómat: a tragikus ember szenvedélye olyan láng, mely felemészti életét, amelyben lelke megigazulva és minden salaktól megtisztulva önnön tiszta mivoltának ege felé szárnyalhat; a „románc”-beli szenvedély viszont valami fojtott, túlcsonduló indulat, melynek hullámai fenyegetően összecsapnak a hős feje fölött. Az egyik tehát belülről fakad, a másik pedig kívülről jön; a tragédiában önfeltárást jelent a hősnek az a

² (itt) a szó szoros értelmében [\[V. A.\]](#)

³ stilizációs alapelvvé [\[V. A.\]](#)

⁴ tekintélyt, bíróságot [\[V. A.\]](#)

törekvése, hogy megőrizze önmagát, a „románc”-ban csupán alkalom a próbatételre; a tragikus hős akarja, keresi sorsát, a „románc”-beli hős leküzdi, vagy vereséget szenved tőle; az egyik a sorssal harcol, a másik a sors ellen; a tragikus hős a szenvedélyben talál magára, a „románc” hőse a szenvedély ellenére; a tragédiában az én felfokozódása, a „románc”-ban viszont megosztottsága a döntő pszichológiai mozzanat (elegendő, ha Othellót és Leontest összehasonlítjuk). Ennélfogva a „románc”-ban nagyobb az életközelség, mint a tragédiában, ez azonban a nagyfokú szépségen kívül nagy veszélyt is rejt magában. A tragédia racionalizálta a szenvedélyeket, a szenvedély a tragédiában metafizikai értelmet kapott: ez az egyedül lehetséges út az én önnön mivoltához; a „románc”-ban viszont a szenvedélyeknek nincs önmagukon túlmutató értelmük, saját erőből vagy isteni kegyelem révén kell megoldódniuk s a menekvés formáját megtalálniuk. Az indiai drámában és Calderón katolikus drámáiban a gondviselés közvetlenül bekapcsolódott az életbe, és így valami önmagában tökéletes született meg azáltal, hogy a drámát visszavezették a misztériumjátékok allegorikus formájába. Shakespeare és az őt követő drámairodalom már elveszítette ezt a teológiai háttérrel, az emberben azonban semmiféle önmegváltó erőt nem tudott fölfedezni, ez a dráma tehát képtelen volt abszolút formává válni. Egyetlen lehetőséget találtak: a bölcs alakját; ez azonban nem az egyedüli és nem is a legmagasabbrendű megoldás. A nem-tragikus dráma demokratikus forma, nem teremt kasztokat az emberek között, mint a tragédia; legtisztább megoldását tehát csak olyan alakban nyerhetné el, melyben hősök, sőt bölcsek nélkül a közös emberi lényeg jelentené az élet kiteljesedéséhez, a tiszta formához vezető utat. Ez a feladat azonban – mondhatnók: misztérium teológia nélkül – mindeddig még probléma és feladat maradt.

(Első megjelenés: „Das Problem des untragischen Dramas”, *Die Schaubühne* (Berlin), 1911. márc. 2. 7. évf. 231–234. Közlésünk alapja: *A nem-tragikus dráma problémája* (Erdélyi Ágnes fordítása), in Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Tímár Árpád. Magvető Kiadó, Bp. 1977. 519–523.)