

PETRÁNYI ILONA

A DRÁMAÍRÓ PAP KÁROLY

Pap Károlyt egész pályája során voltaképpen ugyanaz a három egymással összefüggő probléma foglalkoztatta és tartotta vonzásában: a művészi önkifejezés és önmegvalósítás teljességének, a művészet társadalmi „cselekvésének”, a művész és közössége kapcsolatának a kérdései. Egyes alkotói periódusaiban belső fejlődésének és a külső — társadalmi, politikai, irodalmi — viszonyok változásának a következményeképp e problémakör más-más elemei kerültek érdeklődésének középpontjába. Érzékeny, nyugtalan, egyre a tökéleteset, a teljességet hajszóoló lelki-írói alkatát a szüntelen kutatás jellemezte: nemcsak a társadalmi, művészi, egyéni lét alapkérdései izgatták, s a rájuk adandó válaszokat kereste, hanem azt a kifejezési formát, műfajt is, mellyel önmagát, gondolatait legteljesebben, legérzékletesebben kifejezhette. Ez a törekvése nem csupán ösztönös és „öncélú” volt, de a műalkotás hatását is szolgálta, mert Pap Károly mint az expresszionizmus „korszellemétől” áthatott alkotó, majd minden fontosabb művével valamilyen elméletet, eszmei lényegyet, tanulságot is közölni szándékozott. Többek között ezért fordult oly sokszor a példázat, a parabola kifejezési formájához, s ezért írt — jóllehet az irodalomtörténet máig is par excellence novellistaként tartja számon — a novellák mellett regényeket, színműveket, cikkeket, filozófiai és vitairatot, sőt utolsó éveiben, a háború alatt kiáltványokat is.

A továbbiakban drámaírói pályáját követjük nyomon és színműveit vizsgáljuk meg abból a szempontból, milyen eszmei lényegyet, „tanulságot” hordoznak, s ezt Pap Károly

milyen hatásosan tudta a választott téma és műfaj (a dráma) keretein belül, annak lehetőségeit felhasználva kifejezni.

A színház, a színpad világa Pap Károlyt kamaszkorától foglalkoztatta és vonzotta. Később, már a bécsi emigrációból hazatérve, néhány megjelent novellával a háta mögött, levélben arra kérte Mikes Lajost, hogy támogassa színészi ambícióit, s nyisson utat számára valamelyik pesti színpadhoz.¹ Ez a vágya ugyan nem valósult meg, de Mikes segítségével 1925 őszén egy vándorszínész-társulathoz került, s majdnem két évig mint színész járta az országot. Hogy mi vitte erre a pályára — a romantikus lelkesedés, a hit az igazi színház kultúrárt terjesztő, emberformáló erejében, a „szereplés”, az önkifejezés vágya vagy a bohém, kötetlenebb életforma, a megélhetés szabadabb lehetősége —, ma már nehéz lenne eldönteni. Lényegesebb azonban, hogy ez idő alatt ismerte meg igazán a magyar falu és kisváros életét: nyomorát, elmaradottságát, szellemi sivárságát, jellegzetes figuráit. És nem utolsósorban a színpadot, amelynek ismerete a drámaíráshoz elengedhetetlen. S mire a színészeket megbénító közöny, üzleti szellem és nélkülözések miatt — amelyekről Mikes Lajosnak küldött levelei vallanak oly keserűen — csalódottan búcsút mond a vándorszínész életnek, már jó néhány novellához és színműhöz gyűjtött élményanyagot, elsősorban a — feltehetően 1925 őszén vagy 1926 tavaszán keletkezett — *Szent színpad*hoz.

A darab előadásra nem került, s hosszas kallódás után csak az író drámáinak gyűjteményes kötetében² látott először napvilágot. Témája — a vándorszínész élet furcsa epizódja — és mélyebb mondanivalója ugyanabból az alapélményből — a kisvárosi, a „falusi Magyarország” talajából — nőtt ki. Legközelebbi rokonai a Pap Károly-i életműben a vidéki színészet, kóborlások élményeit megörökítő novellák. A *Súgó kellene* nyomorult, úzött vándorszínészei

¹ PAP KÁROLY—MIKES LAJOSNAK, 1924. dec. 11. Közölve: DERSI TAMÁS: *A rejtélyes doktor*. Bp. 1965. 511. l.

² PAP KÁROLY színművei: *Batséba, Mózes, Szent színpad*. Bp. Magvető, [1973] 183 l.

az új faluba érkezve már az első éjszaka sejtik, hogy a „játékozásra” kiszemelt csizmadiaszínben „vásár lesz . . . minden pillanatban vásár lehet, és akkor nekik . . . menni kell, menni tovább”. A *Halott a színenben* a közönség nem a Shakespeare-dráma nemes gondolataira és a színészek lelkes játékára figyel, hanem azzal szórakozik, hogy a színpadi halottat lesi, rebben-e a szeme, sóhajt-e, meddig bírja a mozdulatlanságot. A *kószá piktor szentképe* vándorfestője hiába igyekszik legjobb akarata és tehetsége szerint kipingálni, fényessé varázsolni egy öreg, sötét odut, a szomjas falak mohón elnyelik a festéket. Ezekből a szimbolikus írásokból egy olyan világ képe bontakozik ki, ahol a művészt nemcsak a nyomor és elmaradottság béklyőzza, mint Adyt és kortársait, hanem a pénz és érdekek szövetségéből épült látszatvilág is, melyben a „játékot” kiszorítja a „vásár”, és amely az embert önmagára eszméltető művészetet szórakoztató árucikké alacsonyítja.

„Világos és bután egyszerű kell lennem: mint egy kakasülő, érdekes: mint egy buta kokott arca, gyors, mint a forgótőke. Mert ez a mai színpad hármassága. Ez az új háromszög, közepén a kis ponttá lett emberi lelkiösmérettel”³

— írja Pap Károly 1926 tavaszán Mikes Lajosnak. A húszas években megjelent novellák tanúsága szerint nemcsak ezeknek a törvényeknek az elfogadása bűn, de az előlük való menekülés is. A művész egyetlen lehetősége Pap Károly szerint leleplezni, feltépni a „fátylakat” — ahogy szimbolikus novellájában, a *Szüziesség fátylaiban* megfogalmazta —, még ha lehetetlennek látszik is. A *Szent színpaddal* is valószínűleg ez volt a célja, ezért sürgette előadását:

„Megkérném a kedves szerkesztő urat — fordul 1926 márciusában Mikeshez —, hogy nyújtassa be színdarabom, a „*Szent Színpadot*” . . . a Nemzeti Színháznak. Ma olvastam Hevesitől⁴ egy cikket, és azt

³PAP KÁROLY—MIKES LAJOSnak, Gyöngyös [1926. márc. vége vagy ápr. eleje] — PIM Kézirattár, Mikes-hagyaték.

⁴HEVESI SÁNDOR (1873—1939) rendező, dramaturg, író — 1923-tól a Nemzeti Színház igazgatója és főrendezője.

hiszem, hogy jó koponya és talán nem is olyan gyáva és mer szomorítani.”⁵

Műve mégsem jutott el a színpadig; lehet, hogy kiforratlansága, dramaturgiai hibái miatt, de valószínűbb, hogy azért, mert nem keltett érdeklődést. Pedig ez a korai dráma mutáló hangja, érzelmessége ellenére is érdekes kísérlet volt. A kezdő író alighanem legnagyobb igényű vállalkozása, s tulajdonképpen az 1930-ig tartó első pályaszakasz eszmei összegzője is.

A darab röviden arról szól, hogy egy vándorszínész-társulat igazgatóját a *Rómeó és Júlia* előadása közben otthagyják vezető színészei, mert nem hajlandó még Szilveszter-este sem szórakoztató, könnyed darabot bemutatni, és megint kevés a gázsijuk. Az igazgató, akinek „szívügye” Shakespeare, folytatni akarja az előadást, de mivel más lehetősége nincs, hetedik hónapjában lévő várandos feleségét kényszeríti, hogy vegye át Júlia szerepét. Az asszonyt a „kripta-jelenet” előtt hisztériás, babonás félelem fogja el, nem akar belefeküdni a koporsóba, s amikor mégis megteszi, rosszul lesz, váratlanul világra hozza gyermekét, majd röviddel azután belehal a szülésbe.

A *Szent színpadot* vizsgálva arra kellett elsősorban felfigyelnünk, hogy a jelentéktelen, látszólag szűk érvényességű témából és konfliktusból, az időként romantikus látásmód és hangvétel mögül fokozatosan egy modern, általános érvényű paraboladráma körvonalai bontakoznak ki. Már első olvasásra szembeötlő, hogy a szereplők jelleme redukált, egyoldalú, a főalakok valójában személytelenek, s hogy tulajdonképpen nincs valódi kapcsolat, tehát konfliktus sem közöttük. Már néhány korai novellában is megfigyelhető, hogy az író ambivalens énjének „összetevői” vitázni kezdenek egymással, és ettől az elbeszélés drámai lüktetésűvé és parabolikussá válik (*B. vdrosában történt, Szerencse*). A *Szent színpad* három főhő-

⁵ PAP KÁROLY—MIKES LAJOSnak, Gyöngyös 1926. márc. 19. Közölve a *Mikes Lajos levelesládájából* c. kötetben Bp. 1968. 80. l. Sajtó alá rendezte ILLÉS ILONA (Irodalmi Múzeum II.).

sében is mintha Pap Károly diszharmonikus lelkének vagy énjének három lehetősége — a művészi megszállottság, az életvágy és az irgalom — ölténének testet, s vitáznának egymással, monologizálnának egymástól függetlenül. Iglós színigazgató a hivatás, a „szent művészet” megszállottja, s nem hajlandó tudomást venni a más törvényeket diktáló valóság-ról. Erzsébetet, a feleségét, hivatása és férje iránti szerelme a színpadhoz, jövőendő anyasága az élethez köti: ahhoz a valósághoz, ahol mindkettőt egyformán szolgálnia lehetetlen. Együd, fiatal színész — beszédes név: együgyű — a szelíd jóság, a részvét, az önzetlen szeretet képviselője, aki megérti és enyhíteni próbálja a többiek szenvedését. A későbbi Pap Károly művekben — a Jézus-történetekben, a *Mikéél*–novellaciklusban, *A nyolcadik stációban* — oly sokszor visszatérő dosztojevszkiji, krisztusi figura első változata.

A darab drámai magva a szűkös lehetőségek, a kicsinyes gondolkodás és az idealista-romantikus művészi elhivatottság, a nagyotakarás konfliktusa. De ez a konfliktus a korszak novelláival ellentétben nem válik egyértelműen groteszkké, tragikomikussá, s nem hajlik el a komikum felé sem, amint a téma egy későbbi novella — változatában (*Shakespeare, a rettenetes*) [1938.], jóllehet e megoldások lehetsége is benne rejlik a műben. Pap Károlyhoz még túlságosan közel állnak hősei, hiszen mint vándorszínész és színműíró személyesen is átélte nehéz sorsukat, problémáikat. Másrészt eredendően lírikus alkat, akinél szinte mindvégig hiányzik az igazi „távol-ságtartás”, még az olyan nosztalgiával átszőtt ironikus, öniro-nikus látásmód is, amely például Szép Ernő írásait jellemzi. Ezért válik a dráma időnként érzelmessé, az utolsó jelenetekben melodramatikussá. A problémát Pap Károly maga is érezte: a *Szent színpad* keletkezésével majdnem egyidőben Mikes Lajosnak írott leveléből az tűnik ki, hogy sikertelenül bár, de törekedett a humoros ábrázolásra, s már idealizmusá-nak groteszk voltát is megérezte:

„Sajnos ebben a színdarabban sem tudom kellőleg eltagadni keserű szabad életemet és kínos vágyamat egy más földi élet után. Ugyanak-

kor, amidőn mindennapi szomorúságom már komikus orcát ölt egyféle grimaszával, az, amit írok még mindig nem tud nevetséges lenni.”⁶

De igénye is nagyobb, célja is egyetemesebb annál, hogy megelégedjen csupán a korabeli magyar vándorszínész élet vagy egyfajta művészi magatartás ironikus rajzával. Mert nemcsak a romantika és Shakespeare hatása érezhető e korai színmű stílusában, szellemében, hanem az expresszionizmusé is. Pap Károly az „Emberről” kíván szólni, és korában az emberi létnek és — ami nála ezzel legszorosabban összefügg — a művészetnek tragikus determináltságáról. Ezért redukálja a főszereplők jellemét néhány „alapszenvedélyre”, s nagyítja fel, élezi a végletekig köznapi és meglehetősen jelentéktelen konfliktusukat. A *Szent színpad* lényegében azt példázza, hogy ha a kor embere, művésze nem hajlandó elfogadni, „eljátszani” azt a „szerepet”, amit tőle a társadalom, a közizlés kíván, és kitart magasztos céljai, elhivatása: „a tiszta, a becsületes, a szent színpad” mellett, akkor vagy elpusztítja a világ, vagy magányossá válik, eltorzul és végül önmagát, környezetét pusztítja el. De abban, hogy a darab főhősének, Iglós színigazgatónak magasztos célja végül is megghiúsul, sőt visszájára fordul, nemcsak a világ rendje, a lét végessége, egyszóval a körülmények a vétkesek, hanem önmaga is. Számára színház és élet egyet jelent, pontosabban: a színpad az élet, nem akar tudni arról, hogy élet és művészet között mély szakadék tátong. S jóllehet a közizlés kínálta szerepet elutasítja, de azért, hogy nem vesz tudomást a valóságról — a tiszta művészet illúziójába menekül —, öntudatlanul egy másik szerepet vállal: a társadalom fölötti, társadalmon kívüli romantikus „művész-szerepet”. E szerephez való ragaszkodása pedig az élet ellenállásába, „törvényeibe” ütközve nemcsak személyiségét torzítja el — „mindenem a színpadé volt és mégis szörnyeteggé tett” — állapítja meg önmagáról —,

⁶ Uo.

hanem végső soron egész művészetét teszi kérdéssé, hazuggá, korszerűtlenné.

Ez utóbbi problémát Pap Károly még inkább csak jelzi, illetve az ábrázolásmóddal érzékelteti — például az ellenpontozással, a kontraszthatással —, mint konkrétan megfogalmazza. A dráma ugyanis a „színház a színházban” pirandellói receptjét követve egy másik darab, a — szintársulat által előadott — *Rómeó és Júlia* keretén belül bontakozik ki, melynek utolsó jelenetei hamissá, üressé válnak, háttérben a valódi tragédiával. Ugyanerről árulkodik az is, hogy a szerzőt látnivalóan jobban érdekelte Iglós színigazgató eltorzulásának folyamata, mint annak kiváltó okai. A darab végső summázásában mégis felmenti őt: a lét végessége, a szűkös lehetőségek okozták a tragédiát, felesége halálát, s akadályozzák meg a művészt abban, hogy a vágyott tökéletességet, a teljességet elérje. „Kevés eszközzel akartam a nagyot, rosszul a jót, kevés idővel csak azt, ami halhatatlan . . . A lelkiösmeretem tiszta. Itt túl sok volt a munka, rövid a nap, hosszú az előadás.” És amikor a főhős végső megoldásul az öngyilkosságot választja, azt sem lelkiismeret-furdalásból teszi, hanem mert annyira szeretete az asszonyát, hogy nélküle tovább élni nem tud.

Mindezek ellenére Pap Károly ebben a színművében, a századforduló idején oly gyakran felvetett problémának, az élet és a művészet kettősségének bonyolultabb, modernebb változatára érzett rá. Nemcsak az életnek a művészet, hanem a „tiszta, eszményi” művészetnek az élet ellen fordulására és értelmetlenné válására is. A *Szent színpad*ban — bár tudatosan csak a 30-as évek közepén távoldott el az Iglós színigazgató képviselte művész- és művészeteszménytől — az alkotás öntörvényűségének érvényesülése folytán már e magatartás, e „lázadás” útvesztőit is érezte. Ezért ingadozik a dráma az utolsó felvonásig a tragédia és a tragikomédia között.

A *Szent színpad* fő hibája tehát a tudatosság hiánya és a hangvételben, látásmódban megmutatkozó következetlenség. Mintha a kezdő színműíró még nem döntötte volna el kellő határozottsággal, hogy az emberi létnek és kora művészetének

tragikus voltát, élet és művészet végzetes konfliktusát kívánja-e bemutatni parabolikus drámában, vagy pedig a romantikus idealizmus tragikomédiáját. Maga az életanyag inkább az utóbbi lehetőségét kínálta, de — amint már utaltunk rá — ennek megvalósítását akadályozták a fiatal Pap Károly romantikus szemlélete, érzelmessége és „magasrendű” művészi céljai. A darab és főhőse így hol groteszkké, hol emelkedetten líraivá, heroikussá válik, aszerint, hogy valódi konfliktusba kerül-e a környező valósággal, vagy sem. A groteszk lehetősége nemcsak a színigazgató megszállottsága és környezete „prózaisága” közötti ellentétben van jelen, hanem magukban a figurákban is, abban, hogy a szerzői utasítás értelmében vidéki hivatalnokhoz és egyszerű polgárasszonyhoz hasonlító Iglós és felesége, akár a keretjátékban, az életben is úgy viselkednek, úgy fogják fel és élik át problémáikat, mint egy Shakespeare-tragédia hősei. Az első felvonás pergő ritmusú dráma, valóságos erők állnak egymással szemközt, még van igazi konfliktus. A második felvonástól ez fokozatosan elvonttá — élet és művészet ellentétévé — válik, és a mű egyre inkább parabolikussá lesz, a felvonás végén azonban valódi tragédiába torkollik. A befejező részben már egy szinte kizárólag magánérvényű, érzelmes, melodramatikus szerelmi dráma játszódik le, mely a darab mondanivalójának didaktikus összegzésével zárul. Egyedüli érdekessége, hogy az író Együdre bízta a jövőt — Iglós és Erzsébet gyermekét —, mintegy szimbolikusan előre jelezve, hogy a továbbiakban az ő magatartását; emberségét, szelíd szeretetét érzi követésre méltónak, s fogja művei középpontjába állítani.

Mikes Lajoshoz és Kőrös Andorhoz írott leveleiből kitűnik, hogy a *Szent színpad* keletkezését követően, 1927 elején Pap Károly már újabb drámák terveivel foglalkozott, újabb színművek megírásába kezdett.⁷ Ezek a kezdemények azonban az író nehéz körülményei: nyomora, létbizonytalansága és

⁷ L. PIM Kézirattár, Mikes-hagyaték.

nem utolsósorban a figyelem és értő irányítás hiányában nem jutottak el a megvalósulásig.

„A színdarabomból nagyon keserű dráma lett, s ezért féltettem egyelőre . . . Különben is betegségem és jövőm rettenetes bizonytalansága, ez az irtózatoss homály, nem engedik fölszabadulni erőmet és gyakran zuhanok oly kétségbeesésbe, amitől hideg lesz a hátam és a szívem”⁸

— panaszolja 1927 tavaszán Mikes Lajosnak. A dráma műfaja azonban továbbra is vonzásában tartotta, és az 1930-as évek elején már azzal a kéréssel fordult Heltai Jenőhöz — a Magyar Színház akkori igazgatójához —, hogy támogassa egy színdarabja előadásának ügyét. Lehet, hogy az előadásra szánt darab még a *Szent színpad* volt, de éppúgy lehetett egy újabb színmű, esetleg töredékben maradt — Osztrovszkij, Gorkij, Móricz Zsigmond hatását és világát idéző, a pénz lelket nyomorító hatalmát példázó, szociális indulatokkal telített — parasztdrámája is. Ugyanakkor 1933 végén Heltai Jenőhöz intézett leveléből kitűnik, hogy emberi-írói helyzete ismét katasztrofális, pedig az időben már elismert írónak számít:

„. . . ne tekintse ügyemet pusztán egyetlen színdarab ügyének. Nem, ez nem egy színdarab. Mögötte sok más darab, könyv van még, ami ha nem is fog talán áldozatul esni mind a borzalmas kenyérhajszának, de nagy része kétségtelenül el fog veszni, s ami megmarad, az is meg fog csorbulni, ha Ön nem lesz segítségemre atyai pártfogásával . . . Nekem a napi betevő falatot is keservesen nehéz megkeresnem a magam lehetetlen, ügyefogyott természetével és művészi aggályaimmal, mégis darabommal nem pénzt akarok keresni, csupán az élet- és írói kedvemet szeretném megőrizni többi művem számára.”⁹

Ebben a levelében Pap Károly egy „zsidó témájú” színművéről is említést tesz, mely minden valószínűség szerint azonos a 20-as évek végén keletkezett — sokáig elveszettnek vélt — *Leviát Györggyel*. A mű kéziratban maradt ránk,¹⁰ s ezért

⁸ PAP KÁROLY—MIKES LAJOSnak, Nagykovács [1927. ápr.?] Közlve: *Mikes Lajos levelesládájából* 107. l.

⁹ PAP KÁROLY—HELTAI JENŐnek, 1933. dec. 28. — PIM Kézirattár, Heltai-hagyaték

¹⁰ L. OSZK Kézirattár.

különösképp érdekes és fontos az a korabeli sorsáról, fogadtatásáról hírt adó és egyben problematikus voltát megvilágító levél, amelyet a Hungarian Plays irodalmi és színházi ügynökség egyik képviselője 1931 nyarán Pap Károlyhoz intézett:

„Igen tisztelt Uram, tegnap kaptam levelet Dr. Paukertől¹¹ New Yorkból, melyben azt írja, hogy a Theatre Guild végképp elállt a Leviát György színrehozatalától. Bármennyire tetszik is nekik a darab, úgy vélik, nem adhatnak elő olyan darabot, melynek egyes kritikusok esetleg antiszemita tendenciákat vethetnének szemére (!).”¹²

Nem a darab művészi fogyatékoságai miatt merült fel tehát színre hozatala ellen kifogás — az író addigi legsikerültebb színpadi művéről van szó —, hanem szelleme, tendenciája miatt. Ezért kell részletesen szólnunk róla, noha — félreérthetősége folytán — érzésünk szerint is joggal maradt ki Pap Károly drámáinak 1973-ban megjelent gyűjteményes kötetéből.

A *Leviát György* külön érdekessége, hogy átélt, az író későbbi gondolkodásmódját, magatartását is befolyásoló, valóságos élményen alapul, és Pap Károly életének oly szakaszáról tudósít, melyet biográfia hiányában szinte alig ismerünk. Az első világháború idején, az olasz fronton játszódik, ahová Pap Károly 1915-ben önkéntesként került, szinte közvetlenül a gimnázium padjaiból. Főhőse — tulajdonképpen az író alteregója — fiatal, lelkes, idealista katona, a tiszték, az antiszemita őrnagy és a századparancsnok kedvence. Mindaddig, amíg egy felháborító esemény következtében — mely nyílt vallomásra készíti — ki nem derül, hogy a „nagyszerű öcskös”, a kitűnő bajtárs zsidó származású. Ettől kezdve minden megváltozik körülötte: a gyanakvás légköre veszi körül, tisztársai, sőt a közlegények is eltávolodnak tőle, majd igazságtalan vádak sorát zúdítják rá. Ebből a frappáns indításból,

¹¹ PAUKER ÖDÖN a magyarországi drámaírók társaságának New York-i képviselője, HELTAI JENŐ barátja. PAP KÁROLY valószínűleg az ő segítségével került kapcsolatba vele. — Vö: PAUKER Ö. HELTAINAK írott leveleivel — PIM Kézirattár, Heltai-hagyaték.

¹² PONGRÁCZ JÁNOSNÉ—PAP KÁROLYNAK, 1931. jún. 9. — OSZK Kézirattár.

groteszk szituációból azonban nem a K. u. K. hadsereg korlátolt tisztjeinek, szellemének a leleplezése, bírálata bontakozik ki, hanem a zsidóság, a zsidónak lenni problémájával szembekeverülő Leviát György belső, lelkiismereti drámája, akinek a számára elviselhetetlen az a tudat, hogy ott, azok között, ahol egyszer már otthonra talált, indokolatlan előítéletek miatt idegenné és megvetetté váljon. Elhatározza, hogy tisztársai és a közlegények gyanakvásával, vádaskodásaival szembenézve — önmagát, egyéni érzelmeit legyőzve és ha kell, élete feláldozása árán is — bebizonyítja, hogy mint katona egyenértékű velük és érdemes barátságukra, becsülésükre. Ennyi a primér élmény, de ha a darab csak ezt adná vissza, fogalmazná meg, akkor nem volna több egy szeretetre, befogadásra, elismerésre vágyó érzékeny kamasz emberközösségért folytatott harcának és romantikus, háborús lelkesedésének a hiteles bemutatásánál. Szó szerint vehető-e azonban a *Leviát György*ből kicsendülő katonai lelkesedés, és kell-e nagyobb jelentőséget tulajdonítani neki 1928–30 tájt, a háborút elítélő novellák: a *Csuromné istenkáromlása*, a *Levelek egy asszonyhoz*, a Jézus-történetek és a *Mikáél*-ciklus írójánál? Nyilvánvalóan nem. Maga Pap Károly is így érezhette, mert azután, hogy — feltehetően 1936 és 1940 között — újból elővette és némiképp átdolgozta a darabot, e vonása változatlanul megmaradt. Azért hangsúlyozzuk ezt, mert itt is, mint a legtöbb Pap Károly mű esetében, az író a közvetlen életanyagnál fontosabbnak tartotta az általa kifejezésre jutó vagy mögötte meghúzódó eszmei mondanót. De az élmény elsődlegessége, személyes érdekeltisége és tragikus volta folytán a *Leviát György* nem lett didaktikus, vértelen tannese, hanem modern etikai-filozófiai paraboladráma, melyben jelen vannak és kifejeződnek azok az elméletek, gondolatok és problémák, amelyek Pap Károlyt a 30-as évek elejétől foglalkoztatták, s melyek később cikkeiben, kritikáiban, vitairatában bukkannak fel. Így az asszimiláció, a „beolvadás”, a magyarság és zsidóság együttműködésének kérdései: lehetőségei és korlátai. A darab három főszereplője Leviát György,

Fekete doktor, a tábori orvos, és Breuer közlegény háromféle lehetséges mentalitást és magatartást képvisel. Leviát nyíltan vállalja származását, annak minden belső és külső nyűgével együtt, és önfeláldozó hősiességével bizonyítja, hogy így is hasznára lehet a hazának. Fekete doktor szabadulni próbál legalább a vallás kötöttségeitől, kikeresztelkedett, de lelke mélyén továbbra is gyötrődnie kell, mert érzi, hogy így sem ismerik el egyenrangúnak, és maga is megmaradt másnak, idegennek. Breuer egyszerű, szolgálai lélek, nem is törekszik arra, hogy társai megbecsüljék, magukkal egyenrangúnak tartásuk, csak meghúzódni szeretne. De mivel állandóan retteg a harctól, hogy néha kibújhasson a szolgálat alól, megvesztegetéshez folyamodik. Ösztönösen elfogadja a hallgatólagos kompromisszumot, hogy csak a pénz az, amiért a zsidót megtűrik, befogadják, és amiért baráti segítséget remélhet.

Fekete doktor és Breuer közlegény helyzetével, sorsával Pap Károly a magyarországi asszimiláció hazug, felemás voltát kívánta példázni. Eszménye az őszintébb, becsületesebb együttműködés és befogadás lehetőségét kereső leviáti magatartás, mely önmaga gyengeségeivel és környezete előítéleteivel szembenézve és azokat legyőzve vívja ki a befogadó közönség becsülését. Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy a hadsereg, Leviát százada ilyen értelemben a magyarság szimbóluma, sőt — arisztokrata, földbirtokos, értelmiségi tisztjeivel, paraszt közkatonáival, akikben más-más gondolatok, sérelmek, indulatok, előítéletek munkálnak — a magyar társadalom modellje. És egy kissé azé a „Közösségé” is, ahová a rabbinus család zárt világában felnőtt, magányos kisgyermek vágyott — ahol a gyerekek „vért ihatnak”, tépett ruhában járhatnak, bátor és vad játékokat játszhatnak —, és amely vágy a kamasz fiút a háború kalandjába sodorta.

A 30-as évek végén, három jelentős regény — a *Megszabadítottól a haláltól* (1932), *A nyolcadik stáció* (1934), az *Azarel* (1937) — és az *Irgalom* (1936) című kötetbe összegyűjtött kitűnő novellák megalkotása után a történelmi, politikai ese-

mények Pap Károly figyelmét ismét a dráma műfaja felé irányították, mert úgy érezte, ebben tudja leghatásosabban kifejezni aktuális közösségi mondanivalóit. A német fasizmus uralomra jutása, mohó és erőszakos terjeszkedése és egy újabb világháború veszedelme ez időben jó néhány európai író t ébresztett felelősségének tudatára, s késztetett ítélezésre vagy tiltakozásra. Ismét tartalmat kapott a romantikus „próféta-szerep” és sokan fordultak a Biblia világa és bibliai témák felé is, aktualizálva azokat, kifejtve belőlük és kifejezve általuk a koruknak szóló példázatot. Elég, ha Thomas Mannra, Werfelre, a magyar irodalomban Babits Mihályra, Sárközi Györgyre, Radnóti Miklóstra vagy Rónay Györgyre hivatkozunk. E korszakban üldözöttek, kétségbeesettek és csodavárón Pap Károly önmaga írói feladatát két biblikus drámában, a *Batséba*-ban (1939–40) és a *Mózesben* (1942–43), majd ennek bemutatóját követő nyilatkozatában fogalmazta meg.¹³ Ez utóbbiban így vall az írói magatartás lehetőségéről:

„Minden írói munka hibáztatandó szerintem, mert eltereli az emberek figyelmét a bűnről, amit cselekszenek . . . Minden írás tehát, amely ilyen időkben mégis napvilágot lát, nem lehet más, mint a legszigorúbb ítélet a mai ember ellen.”

A *Batséba* is ennek az ítéletmondásnak a jegyében íródott. Önként adódik tehát az összehasonlítás a kor egyik legjelentősebb biblikus témájú parabola-költeményével, a *Jónás könyvével* (1938). Jónás próféta története is az ítéletmondásról szól, de a hangsúly annak vállalásán van, és nem Ninive bűnein. Babits már azzal sem áltatja magát, hogy Jónás prédikációi nyomán mindenki szívében kihajt a bűnbánat virága, de a költő tudja, hogy ha csak néhányan szállnak is magukba, akkor is szólnia kell. Pap Károly hiszi, hogy nem késő, s még eredményes lehet a vezető osztály, a másokat elnyomók és kizsákmányolók bűneit ostorozni és arra figyelmeztetni, hogy ha nem változnak meg, kegyetlen büntetés vár rájuk.

A *Batséba* a szerző műfaji meghatározása szerint „drámai játék”, mi inkább drámai példázatnak neveznénk, melyben a

¹³ Újság, 1944. márc. 11. 6. 1.

bibliai történeten keresztül saját korának és szűkebb közösgének, a zsidóságnak is üzen. Abból a gondolatkörből fogant, melyből korábban *Zsidó sebek és bűnök* című vitairata és részben *Azarel* című „önéletrajzi” regénye is. Tárgya egy bibliai epizód — lényegében a Királyok II. könyve 11—12. fejezete —, mely Dávid király bűnbeesését (Uriás meggyilkoltatása és felesége, Bethsábé elcsábítása), isten büntetését, majd a bűn bocsánatát adja elő. Aktuális tanulsága az író szerint — az, hogy a zsidóságot, de az egész magyar vezető réteget is, miként Dávid király nemzetségét, a kipusztulás veszélye fenyegeti, ha nem vet számot „bűneivel”, ha nem igyekszik a mások kizsákmányolásának vétkeiktől önvizsgálattal, igazi bűnbánattal és szenvedéssel megtisztulni. Akkor még, mint Dávid királynak utódjában, van reménye az újjászületésre, és egy erkölcsösebb rend megalkotására, melyet a darab végén a próféta által megjövendölt örökös, Selomo (Salamon) — a későbbi bölcs és igazságos uralkodó — neve szimbolizál. A *Batséba* két főhőse, Dávid király és Náthán személyében kétféle erkölcsiség és mentalitás ölt testet, áll egymással szemközt. Dávid úgy hiszi, lehet alkudozni, ki lehet bújni a büntetés alól, hisz annyi érdeme mellett eltörpül egyetlen bűne. A zord és kérlelhetetlen próféta, Náthán, az Ószövetség szigorú istenének parancsait hirdeti, azét, akinek mérlegén számos erény sem tud egyetlen bűnt is ellensúlyozni. Kettejük párbeszédében Pap Károly ars poeticája, közösségével kapcsolatos magatartása fogalmazódik meg: „Emlegetted te csak egy szóval is az én érdemeimet? Nemde, csak a bűnömet emlegetted?” — kérdezi Dávid, és Náthán így válaszol: „Engem erre szólított az Úr!”

A *Batséba* kompozícióját, művészi megformáltságát tekintve alighanem a legegységesebb Pap Károly darab. A parabolikus színmű külön érdekessége, hogy benne egy önálló és jóformán érintetlen, ősi bibliai parabola is jelen van. A Náthán próféta által elmondott, népmeséinkben is felbukkanó szegény ember bárányának a példázata, mely szociális színezetet

is ad a műnek. Dávid király bűne a darabban ugyanis nemcsak az, hogy vágyai miatt áthágta az erkölcsi törvényeket, hanem az is, hogy gőgös zsarnokként visszaélt a rábízott hatalommal. Mivel azonban egyfelvonásos darabról van szó, melyben bonyolultabb eszmék ütköztetésére, erősebb lelki konfliktusra vagy mélyebb történelmi-társadalmi analízisre nem kerül sor, de nem is igen van lehetőség, a *Batséba* közelebb áll a dramatizált tanmeséhez, mint a kérdezve, gondolkodtatva tanító modern paraboladrámához. Másfelől viszont Pap Károly sokkal inkább lírikus alkat, mint sem hogy következetesen alkalmazkodni tudna a példázat intellektualizáló „műfajának” a szabályaihoz. A *Batséba* igazi értékének épp ezért ma már inkább nyelvi szépségeit és az öregedő, férfiként valójában magányos Dávid király utolsó szerelméből felizzó, néhol az *Énekek éneke* hangját, motívumait idéző líraiságot tartjuk.

A hozzá témájában oly közel álló Szomorý-darabbal, a húszas évek végén keletkezett *Sába királynőjével* — mely bár kiadásra és előadásra nem került, de szerzője több ízben is, például az 1940-es Ararát évkönyvben nyilatkozott róla¹⁴ — összehasonlítva, mégis úgy érezzük, hogy az, bár nem követi oly hűen a Bibliát, mint Pap Károly színműve, erőteljesebben tudja felidézni az ótestamentumi világ atmoszféráját. Az összevetést a témák rokonságán túl egy másik körülmény is indokolja, mégpedig a mindkét drámában főszerepet játszó uralkodó és próféta, Dávid és Salamon, illetve Náthán és Jossué, jellemének, konfliktusának bizonyos mértékű hasonlósága. S jóllehet Szomorýnál a mű mélyebb jelentése, „tanulása” burkoltabb, homályosabb, mint Pap Károlynál, azért Jossué, „a vásári bárd” monológjaiból kiolvasható a — *Batsébában* is megcsendülő — közelgő végzet előérzete és egy újfajta szellemiség és vezető-típus (a messiási) eljövételének hite és kívánalma.¹⁵

¹⁴ RÉZ PÁL: *Szomorý Dezső* Bp. Szépirodalmi, 1971. 267. l. (Arcok és vallomások)

¹⁵ I. m. 271 — 272. l.

Pap Károly a *Batséba* keletkezése idején egy kissé „az időtől függetlenül dolgozott” — ahogy a darab 1940-es első kiadásának bevezetőjében Ribáry Géza találóan megfogalmazta. Csak néhány évvel később, az egyre sűrűsödő és mind kegyetlenebb történelmi események döbrentették rá, hogy immár nem a társadalmi-nemzeti önvizsgálatra: a „bűnök” vállalására és a bűnbánat szükségességére kell figyelmeztetnie, hanem — közösséget vállalva a szenvedőkkel — a közös gyötrelmekről való szabadulás vágyát és egy új világ lehetőségének a hitét kell ébren tartania. Ennek az elkötelezettségnek, ezeknek a vágyaknak a jegyében született meg Pap Károly utolsó színpadi műve, a *Mózes*. 1944 elején, amikor — az állami színpadokról száműzött művészek színházában, a Goldmark Teremben — bemutatták, még csak kevesen értették valódi célját, érezték történelmi jelentőségét. Mégis voltak néhányan, így pl. Kunszery Gyula, aki kritikájában Pap Károly darabjának a zsidóság problémáin túlmutató, egyetemesebb szándékát és mondanivalóját is felismerte.¹⁶ Egy korabeli kritikus pedig találóan állapította meg, hogy „nem a törvényalkotó . . . Mózes áll előttünk, hanem az istenkereső és szabadságra szomjazó . . . Röviden: Mózes, az ember.”¹⁷ Pap Károly Mózese valóban líraibb, tétovább, „emberibb”, egyszóval modernebb figura, mint ószövetségi mintája. Hamleti vagy még inkább Bánk bán-szerű jellem, aki gyötrő lelki küzdelem során — a fiúi szeretet, a házastársi szerelem és a vérségi kötelék szép és nehéz parancsai között választva — jut el a szenvedőkkel való együttérzéstől a hatalomról való lemondásig, majd az azzal való szembefordulásig. De hős is, aki vállalt feladatát —, hogy megkeresi az elrejtett, haragvó istent és kiszabadítja népét a rabságból — és a rábízott küldetést —, hogy tudatja a fáraóval a fenyegető isteni üzenetet — kész égi és földi hatalmakkal szembeszállva, akár élete feláldozása

¹⁶ KUNSZERY GYULA: *Mózes*. Pap Károly színműve a Goldmark Teremben. A mai nap, 1944. jan. 26. 4. 1.

¹⁷ A magyar zsidók lapja, 1944. jan. 13. 9. 1.

arán is teljesíteni. Míg Babits Jónás prófétája oly esendő, mint bármely földönjáró ember, Pap Károly Náthánját és Mózesét, bár az író vallotta erkölcsiség és magatartás példázatai is, varázserő övezi, hitük, bátorságuk, morális szilárdságuk természetfeletti, egy kissé mindig a mítosz szférájában léteznek, ezért is nem válnak sohasem groteszkké. Tulajdonképpen nem csupán egy lehetséges ember-eszménynek, de egy szinte vallásos hittel áhított isten-embernek a megtestesítői is.

A dráma igazi jelentősége ezúttal nem ennek a hőstípusnak szuggesztív: költői és jórészt lélektanilag is hiteles megjelenítésében, hanem az írónak a kor valódi ellentétével és a fasiszta diktatúrák lényegi vonásaival kapcsolatos felismeréseiben, illetve ezeknek — példázat formájában való — bemutatásában rejlik.

Pap Károly egyéni tragédiája, hogy mire eljut idáig, már egyre elszigeteltebb, egyre kevesebbekhez szólhat, és a környező világ is egyre kevésbé látszik alkalmasnak felismerési befogadására. Légüres térben fuldoklik, s ezért siklik át az irracionális, a romantika síkjára és emelkedik egyben a poézis szintjére műve. A *Mózes* befejező sorai a szabadulás és az elnyomottak közös erejével felépítendő jobb, igazságosabb világ képét villantják fel, ahol nem lesz „sem úr, sem szolga, sem gazdag, sem szegény. Csak egyetlenegy törvény és egyetlenegy templom: az egyenlőség, a szabadság parancsolata.”

A dramaturgiai elvek szerint a *Mózes* nem hibátlan mű. Erre már a kortárs kritikusok közül azok is rámutattak, akik felismerték jelentőségét és méltányolták költői szépségeit. A darab egy epikus jellegű, szimbolikus-parabolikus előjátékkal kezdődik, amely lényegében Mózes születésének a *Bibliából* ismert történetét adja elő dramatizálva és aktualizálva. Az előjáték azzal végződik, hogy hírül hozzák, a vízre kitett csecsemőt a fáraó meddő felesége fürdőzés közben megtalálta, és mint gyermekét magához vette. Az első felvonás kezdetén Mózes már több mint harmincéves, a fáraó leendő örököse. A héber rabszolgáknak a palotáig felhangzó jajgatása, majd egy véletlen találkozás igazi anyjával azonban felkavarják lelki

nyugalmát. S attól kezdve, hogy feltárul származásának titka, a felvonás vége és a második felvonás eleje az ő vívódásainak, lelki küzdelmének a drámája, melyben az író ars poeticája is kifejeződik. A harmadik rész kezdetén már száműzöttként a nomád midiániták földjén, új családja körében él pásztori boldogságban és szabadságban. De kiszakítja magát közülük is, mint korábban a fáraó udvarából, hogy testvéreinek és népének tett ígéretét beváltsa: megkeresse őseik istenét és elhozza számukra a szabadulás ígéretét. A félelmes és haragvó istennel folytatott expresszív párbeszéde és viaskodása azonban a mítosz, az irracionalitás síkjára tereli az író által meglehetősen szabadon kezelt, addig jórészt a realitás közelében tartott bibliai történetet, és nehezen illeszkedik az egész mű parabolikus-szimbolikus, de épp ezért jobbára földközeli világához. Pap Károly a — *Batséba* példázatában társadalmi-szociális érvénnyel kifejezésre jutó — bűn és büntetés problémáját itt a reformkor költőinek romantikus-vallásos nemzeti történelemszemléletét és frazeológiáját idézve — (Vörösmarty: *Szózat*; Kölcsey: *Himnusz, Zrínyi második éneke*) — szólaltatja meg.

A darab e részletének vizsgálata kapcsán említést kell tennünk a Mózes-dráma egy eddig ismeretlen, az író kéziratos hagyatékából előkerült változatáról.¹⁸ Azt, hogy önálló műről van szó, teljes bizonyossággal csak két ízben kiadott dráma — Pap Károlyné közlése szerint elveszett — autográf kéziratával való összehasonlítás után állíthatnánk. Az általunk ismert kézirat egyes részei ugyanis szinte szó szerint megegyeznek a kiadott darab harmadik felvonásával, más részei viszont lényegesen eltérnek attól. Így feltehető az is, hogy csupán annak egy korábbi megfogalmazása, melyet azután — a színpadi hatás fokozása érdekében — esetleg maga a szerző vagy az előadás rendezője megrövidítettek.

Ebben a változatban nagyobb szerepet kap a teremtő és a világ teremtésének ősi mítosza, másrészt Pap Károly kevésbé tér el a bibliai Mózes történetétől, s jóllehet monológok, jósla-

¹⁸ PAP KÁROLY *Mózes-drámája* [1943] — OSzK Kézirattár

tok, látomások formájában, de útjának hosszabb szakaszát is vetíti elénk. A variáns ugyanúgy kezdődik, mint a kiadott darab harmadik felvonása. De a midiániták körében érzett pásztori boldogság leírása itt már részletezőbb, hisz az egy olyan, szinte ősközösségi — szabad, békés, kizsákmányolásmentes — életmódból következik, melyhez Pap Károly szerint — ahogy ezt tanulmányában kifejtette¹⁹ —, a zsidóságnak és az emberiségnek is vissza kellene térnie. A valóban lényeges eltérés azonban Mózes és isten párbeszédétől kezdődik. Az 1973-as kiadásban szereplő változat szerint isten megkegyelmez a kizsákmányolás és harácsolás bűnei miatt örök rabságra és pusztulásra kárhoztatott népnek, majd vezetését Mózesre bízta. A kéziratban fennmaradt műben már a jövőről is beszél, arról, ami az exodus, az Egyiptomból való kivonulás után fog történni; a csodás menekülésről a Vörös-tengeren át, a szövetség megújításáról a Sinai hegyén, a törvényekről, majd a Mózes halála utáni időkben népe külön hivatásáról. A történet ettől kezdve költői-filozófiai parabolába hajlik át. Pap Károly ugyanis ezekben az isteni jövendölésekben vall az áhított új világról és társadalomról:

„Kinyilatkoztatom az én törvényeimet . . . Én bűnné teszem . . . az erőszakot, a hatalmaskodást, bűnné a föld és drágaságok harácsolását — még nagyobb bűnné a rabtartást, az elesettek kizsárolását, a jövevények és bujdosók, az idegenek kifosztását. És legfőbb bűnné a meghajlást a hatalmasok, a bálványok és a gazdagok előtt . . . Ezért is eltörlök minden különbséget és egyenlővé teszem szímem és törvényeim előtt mind az embereket; birtokban és tisztességben, életben és halálban egyformán egyenlővé mindörökre.” Itt fejt ki sajátos, egyéni elképzeléseit is a zsidóság történelmi hivatásáról: „hirdetniök kell az én törvényeimet. De ha csak hirdetik és nem cselekszik is, én újra és újra kitepem őket a földből, amelyet adok nekik: és haragomban széjjelkorbácsolom őket a világ minden tájékára. És gyűlöletessé lesznek a népek között, még a jó miatt is, amit cselekszenek — hát még a rossz miatt. És nyögni fognak a népek között, míg meg nem törik az ő kemény szívük és meg nem emlékeznek rólam és az én törvényeimről: Hogy ne csak hirdessék, hanem cselekedjék is azokat, minden népek között előljárva az én utamon: halálra is kész tusakodással . . . Óh

¹⁹ PAP KÁROLY: *Zsidó sebek és bűnök*. Vitairat. Bp. Kosmos, 1935.

uram, meddig tartson az ő tusakodásuk teveled, önmagukkal és az egész világgal? — kérdezi Mózes —, míg nem betelik rajtuk minden irgalmam és minden haragom egyaránt, és rajtuk keresztül minden népeken az egész földön. Mert rajtuk keresztül bocsátom ki minden nép bűneire az én haragomat, és . . . minden nép bűnbánatára az én irgalmamat . . . mígcsak el nem múlik bennök minden haragom és mígcsak meg nem marad bennük minden irgalmam, hogy áldássá legyen minden népeken egyaránt. Akkor feloldom velük az én szövetségemet, mert a szövetség, amit velük kötöttem, az egész világ szövetségévé leszen. És a törvény, amit nekik adtam, az egész törvényévé.”

Pap Károly ez időben már nem egy nép, osztály vagy felekezet, hanem az emberiség írójának, képviselőjének érezte magát, és annak jobb jövőjét, boldogulását kívánta elősegíteni. Bűnös a kor, a világ, de nincs külön zsidó bűn, „saját bűneink mindig egyenlők a világ bűneivel” — vallotta már 1935-ben megjelent tanulmányában is.²⁰ A 40-es évek elejétől pedig számára a zsidóság már az emberiség szimbóluma, melynek történelme, sorsa és elképzelt jövője az emberiség múltját és lehetőségeit példázza. A *Mózes*-dráma eddig ismeretlen változatában Pap Károly, a költő szólal meg elsősorban; s ezért jóslatait, látomását egy új, kizsákmányolásmentes világról a költészet oldaláról, saját nyelvén kell megközelítenünk és értelmeznünk.

Visszatérve az eredeti darabhoz; utolsó felvonásával az író ismét a valóság világához közelít. A bibliai történetben szereplő csodás eseményeket is úgy szövi bele itt a dráma szövetébe, hogy azok már-már realitásként hatnak. De ami lényegesebb, ebben a részben — az „áltörténeti parabola” analógiás lehetőségével élve — az új fáraó uralmának bemutatásával meglehetősen pontos analízisét adja egy fasiszta típusú diktatúrának. Az Egyiptomba visszatérő Mózes sem a csapásokkal fenyegető isten küldötte itt elsősorban, hanem meggyőződésétől, megbízatásának teljesítésétől el nem tántorítható hős. A fáraó testőreinek kínzását csodával határos módon elviselő bátorsága ijedelmet, zavart kelt, majd forrongást támaszt az egyiptomi szolgák, elnyomottak körében és eköz-

²⁰ Uo. 86. 1.

ben a hatalmat gyakorlók diktatúrájának belső gyengeségei is feltárulnak, hazug ideológiai alapja is lelepleződik.

Az eddig elmondottakból is kitűnik, hogy akár a *Batséba*, a *Mózes* sem szabályos dráma. Egyértelműen parabola-drámának sem tarthatjuk, mert az író a darabban sem a témában rejelő erkölcsi-filozófiai példázatot, sem a történelmi-társadalmi analógiákat nem bontja ki, illetve nem viszi végig következetesen. Inkább — ahogy korabeli kritikusan látták — „különálló dramatizált képek sora, drámai lüktetésű éposz, lírai betétekkel”. Részben a bibliai történet epikus jellegéből, de még inkább Pap Károly alkatából következően. Mint legtöbb műve, a *Mózes* is át van szöve filozofikus és szubjektív motívumokkal: emberi-írói hitvallással, vágyakkal, reményekkel, melyek jellegzetes „műfaját”, a parabolát, pontosabban a parabolaformát is fellazítják, vagy teljesen kizárják, megszüntetik. S bár Pap Károlynak a *Mózes*ben nem sikerült az epikus-szimbolikus előjátékot, a művészi elkötelezettség lírai példázatát, a vallásos-utópisztikus eszmei mondanivalót és a történelmi parabolát egységes, szigorú kompozíciójú drámává ötvöznie, a mű részletzsépségei, költőisége, mondanivalójának jelentősége és nemessége kárpótolnak ezért. Németh László ez utóbbi vonásai miatt nevezte a *Mózes*t — egyik Pap Károlynéhoz intézett levelében — remekműnek.

„Bizonyára az utolsó évek termése már — írja —, hangjában, fájaldalmában és reményeiben azoknak a vívódásait érezni. Egyszer vagy kétszer találkoztam vele abban az időben s ráismerek, de itt költészetté nemesedve, kristályosan szól, ami beszélgetés közben zilálnak, majdnem rögeszmeként hatott.”²¹

E tanulmányt némiképp vitának is szántuk azokkal a kritikusokkal, akik — a színművek gyűjteményes kötetének megjelenése kapcsán — Pap Károly drámáit a romantika tájaira „számúzták”. S azt is dokumentálni kívántuk, hogy ezek a parabolikus-szimbolikus és ugyanakkor expresszív

²¹ NÉMETH LÁSZLÓ—PAP KÁROLYNÉNAK, 1953. XII. 7. Közölve: *Magvető Almanach* 1966. 3. sz. 164. 1.

darabok átmenetet képeznek a romantikus, a realista és az expresszionista dráma között. S ez utóbbinak célja, mondani-valójának jellege, tendenciája, szubjektív líraisága, gyakori példázatossága és néhány formai jegye — elvont, személytelen figurái, a valódi konfliktus hiánya, illetve a formális, teátrális konfliktus — többé-kevésbé a Pap Károly-színművek majd mindegyikében felfedezhetők.

A valódi konfliktus hiányánál még jellegzetesebb sajátossága e daraboknak, hogy az író a választott témákban rejlő igazi konfliktusok lehetőségét kihagyja, a problémákat erkölcsi síkra tereli, vagy a megoldásban oldja fel, illetve kerüli meg a konfliktust. A drámaíró Pap Károlyt nem az ember és a világ küzdelme foglalkoztatta elsősorban, hanem az ember megváltoztatásának, „megváltásának” a kérdése. A *Szent színpad* végső tanulsága, hogy a világ változtathatatlan, *A Batsébáé* és a *Mózesé* pedig az, hogy ahhoz, hogy megváltozzék, előbb az embernek kell átalakulnia. A nyílt konfliktus elkerülésének Pap Károlynál mély, világszemléleti okai vannak. Az I. világháború és a proletárforradalmak bukása után egy egész nemzedék éli át a lázadás hiábavalóságának, értelmetlenségének és a feleslegesen kiontott vér miatti büntudatnak az élményét. Ez időszak expresszionista drámaírói az ember erkölcsi megújulását sürgetik és az emberiség jelszavát tűzik zászlajukra. Pap Károlynál az egyetemes büntudat „zsidó büntudattá” mélyül és konkretizálódik, részben annak a hazug ideológiának a hatásaként, amely az 1918–19-es magyar forradalmak és bukásuk következményeiért jórészt a zsidóságot tette felelőssé. Aki pedig bűnösnek érzi magát, annak általában le kell mondania a harcról és a lázadásról — „az ember csak önmagát válthatja meg”, ez a 20-as, 30-as évek expresszionista drámájának konklúziója —, ezért tereli az író erkölcsi síkra a konfliktust. De Pap Károly nemcsak mások bűnösségéről, vezeklésének szükségességéről prédikál, nála a problémának személyes érvénye is van. Ezért oly lírával telítettek, s belső küzdelemről árulkodók a darabjai. S mint láttuk ez a líraiság tölti meg

élettel vagy lazítja fel némelykor a parabolaforma kereteit is. A személyes érdekeltségnek másik következménye, hogy akit bűntudat gyötör, nem ítélezhet mások felett sem teljes biztonsággal és következetességgel. Ez a forrása a Pap Károly-i „irgalomnak”, melyről egyik legszebb novellája vall megrendítően. Ezért nem viszi végig sokszor a konfliktust, vagy kerül meg a megoldással, nemcsak a drámákban, de pl. regényeiben is. A konfliktus feloldásának oka viszont a színművek befejező részében többnyire az, hogy az író nem elpusztítani, hanem „megváltani” akarja az embert, s ez nem lehetséges megbocsátás nélkül.

•