

Mindennapiság és szenvedély

(Balázs Béla három drámájáról)

A XX. század első két évtizedében sorra jelentkeztek új drámaírók. Ferenczy Ferenc *Rab lélek* címmel írt 1901-ben ún. pszichológizáló művet egy pszichopata lány megőrüléséről. Azonnal meg kell jegyezni, hogy a lélektani tárgykört művé formáló drámáknak Magyarországon nincs nagy jelentőségük. Annál inkább a naturalizmus sajátos változatának, amelynek Bródy Sándor *Dada* című műve az egyik első példája, 1902-ben, és Jakab Ödön *A jövővények* című munkája. Ugyan- ebben az évben íródott Molnár Ferenc *Doktor úr* című vígjátéka. Herczeg Ferenc még a XIX. században kezdett drámákat írni; de 1904-ben jelent meg a *Bizánc*. 1905 Rákosi Viktor–Malonyai Dezső sematikus nacionalisztikus drámájának – előzetesen sikeres regény – az *Elnémult harangok*nak a keletkezési éve. A feudális és a bankvilág magatartása találkozik Csergő Húgó *A lovag úrjában* (1906), amely egy kissé szatírája a feudális attitűdnek. Nemcsak a „jól megcsinált” darabok, hanem a francia iránydrámák nézőpontja is érvényesült nálunk. Az tudniillik, hogy dramaturgiai ügyeskedéssel társadalmi problémákat írtak meg. Például Bíró Lajos a *Sárga liliomban* (1910), továbbá Földes Imre *A császár katonáiban* és a *Hivatalnok urakban* (mindkettő 1908-ban). Arról is születtek drámák, ugyancsak a francia iránydrámák ismerveivel, hogy miként lehet karriert csinálni: Drégely Gábor *A szerencse fia* (1908) és Lenkei Henrik–Szilágyi Géza: *Májusi fagy* (1911) című drámái jelzik ezt. Az európai, másod-harmadrendű drámák híres nőalakja, a „végzet asszonya” is feltűnt Lengyel Menyhért *Tájfújában*, 1909-ben és Garvai Andor *Bent az erdőben* című munkájában, 1913-ban. Másfajta nők is főalakokká váltak, a női „karrier” lehetőségeinek megformálásával Szomory Dezső drámáiban, a *Györgyike drága gyermekben* (1912) és a *Bellában* (1913).

Ezen drámák zömének egyik feltűnő alapismérve a meglehetősen laza szerkesztés. *A jövővények* két első felvonásának lényegében semmi köze a főalak azon lelki zavaraihoz, ami a II. felvonás legvégén derül ki: apját felakasztották. Ferenczy Ferenc *Rab lélekjében* éppúgy vannak teljesen felesleges alakok, mint Földes Imre, Bíró Lajos drámáiban; vagy a sok japán a *Tájfújban*, a társaság és a család tagjai *A szerencse fiában* és a *Májusi fagyban*. A dráma világ lényegéhez nem tartozó alakok a „társadalmi rajz” vagy az életképszerűség érdekében jelentek meg. Gyakoriak a tablók, akár történelmi értelemben (*Bizánc*), akár a vidéki társaság festése érdekében (*Sárga liliom*). Az alakok csak egy-egy esetben indulatosak, kisebb mértékben (*Elnémult harangok*) vagy nagyobb mértékben

(*Bent az erdőben*). A helyzeteket rendszerint az író teremtette meg, nem alakjainak jelleme. Így persze könnyen alakultak ki a „nagyjelenetek”; gyakran egészen mesterségesen (*Elnémult harangok*). Máskor valódi drámai atmoszféra helyett „hangulat” uralkodik (*Sárga liliom, Tájfűn*).

Ebből következett ezen drámák másik jellemző ismérve: a dialógusok, révükön az alakok és a közöttük felvázolt viszonyok a mindennapok életszintjét formálták meg. Csak Garvai Andor egyik nőalakja, a román asszony, Florea szakad ki a köznapi élet hálózatából és jut el annak az asszonynak a meggyilkolásáig, aki szomorúságot okozott az ő „emberének”. De ő is csak erős indulatból öl.

Vagyis: ezen drámák alakjai nem a szellemi-spirituális létszinten érvényesülő intellektualitással és nem az erre a magasabb életszintre felvivő szenvedéllyel léteznek.

Nyilvánvaló, hogy egy kor drámaelmélete sohasem befolyásolja az írókat drámájuk megformálásában. Mégis megesis, hogy egy-egy kor drámaelméletei drámáihoz hasonló jellegűek. Ez evidencia olyan esetben, amikor az adott nép drámairodalma is, elméletei is magas színvonalúak. Az elméleti művek és a drámák egyaránt az adott időszak eszme- és mentalitástörténeti trendjeire válaszolnak; de úgy, hogy azt is magukban foglalják, amire válaszolnak. A nyugat-európai országokban mindig is sokkal nagyobb volt az elmélet iránti igény, mint nálunk. A hazai elméleti irodalom vagy utóérzése volt valamely nyugat-európai elméletnek, mint például Gyulai Pál, illetve Silberstein Ötvös Adolf drámaszemlélete, noha különböző elméletek utánérzéseiből alakultak ki. Más honi elméletek a külföldiektől megtanultaknak magyar nyelvű változatai; például Szigligeti Ede, Salamon Ferenc elméleti írásai. Vannak okos, de túlhaladott nézőpontból megszülető olyan elméletek, amelyek az új műveket, ezek szemléletmódját utasították el; Greguss Ágost, Rákosi Jenő munkái. Csak egy-egy olyan elméleti írás akadt, amely önálló (Kemény Zsigmond) vagy részben önálló (Péterfy Jenő) elméleti megnyilatkozást tartalmaz. Ezen ismérvek persze a XX. századra, ennek egészére is érvényesek.

A század elején két elméleti mű is született, amelyek az előzőekben jellemzett trendek egyikéhez-másikához csatlakoztak. Rakodczay Pál 1902-ben jelentette meg *Dramaturgia* című munkáját. Aristotelés gondolatait vegyíti Gustav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1863) és Francisque Sarcey (*Essai d'esthétique de théâtre*, 1876) nézeteivel. Madarász Flóris cisztercita tanár *A modern dráma* című tanulmánya 1905-ben jelent meg. Aristotelést és F. Brunetière-t is említi, de nem sokat hasznosított elméleteikből. Meglehetősen nagy indulattal támadja a naturalizmust, elsősorban Georg Hauptmannt, főként *A takácsokat*. Nézőpontja, melyből írókat és műveket minősít „Az a kérdés, hogy mi érdekli jobban [tudniillik az író, B. T.]: vajjon az emberi lélek-e a társadalmi viszonyok keretében, azok hatásának kitéve, avagy inkább maguk a viszonyok? A két irányzat közül az

első a költőibb.”¹ Ezért értékeli magasra a századfordulótól a húszas évek elejéig Magyarországon is gyakran játszott H. Echegaray drámáit. (Az egyébként Nobel-díjas spanyol író munkái olyanok, amelyekre pontosan ráillik a „színfal hasogató” jelző). A második irányzathoz sorolta Ibsent, Brieux-t, Sudermann-t. Ha – miként az elméletírókkal egyszer-számra megessék – elvét is az írók jelentőségét, mégis lényeges, hogy sokkal fontosabbnak tartja azokat a drámákat, amelyeknek tárgyköre az emberi lélek, és nem a társadalmi viszonyok. Rakodczay Pál is azt írta, hogy „A tárgy megválasztása talán még a kidolgozásnál is döntőbb a dráma sorsára nézve.”²

Jelentéktelenebb módon az eddig említettek, lényegesebben a Thália Társaság megalakulása jelzi, hogy a magyar drámairodalomban szükség volt lényeges változásokra. Még inkább szembetűnő lenne ez, ha a színházak bemutatóit és a bemutatott darabok előadásszámát is hozzászámítanák a helyzet minéműségének megítéléséhez. Ezt az időszakot nemcsak a „jól megcsinált” vígjátékok dömpingje jellemezte, hanem a bécsi és pesti operett kialakulása is olyannyira, hogy a színpadokat ezek uralták. A Duval és Hennequin, a Flers és Caivallet, a Barré és Kérual szerzőpárosok darabjai, valamint Feydeau és Sardou munkái; illetve Lehár Ferenc, Jakobi (Jacobi) Viktor, Kálmán Imre, Huszka Jenő operettjei.

Mindezek éppen csak nagy vonalakban, utalásokkal jelzik, milyen volt az a magyar drámairodalomban, az elméleti írásokban és a színpadokon meglévő környezet, amelyben Balázs Béla drámákat kezdett írni. (Az ő és Lukács György kapcsolatára dolgozatunk végén utalunk.) Három művét vizsgáljuk meg, hogy erőfeszítéseit és eredményeit rögzíthessük.

* * *

Valószínűleg 1906-ban kezdte írni az 1909-ben bemutatott *Doktor Szélpál Margit* című drámáját.³ A művé formált tárgykör magja a századforduló tájékán kibontakozott valós dilemma: a tudományos pályán járjon valaki, kizárva életlehetőségei közül az egyéb utakat, vagy az életet élje, elhagyva a tudományos munkásságot.

Számtalan filozófiai értekezés, történelmi és szociológiai, valamint szépirodalmi mű szól arról, hogy a magasabb rendű lét helyett a mindennapok egzisztenciális élete vált meghatározóvá minden viszonylatban. A magasabb rendű lét elfoszlott az Isten halálával, a mítoszok életet, életmozzanatokot is minősítő erejének megszűntével; azzal, hogy a transzcendencia a semmivé változott. Ezért a benső világok erővonalai a társadalmi, a szociális, anyagin kívül lévőre, az ezeket hordozó-tartalmazó viszonyokra irányulókká változtak. Ezek az alapvető törekvések a szakszerűséget hívták életre minden tevékenységben; még abban is, ha valaki az életet akarta élni.

Bármely lényeges benső, valamint kívül is megvalósítani akaró dinamizmus csak akkor képes célját elérni, ha minden más életlehetőséget elutasít magától.

Szépál Margit Berlinben tudományos kutatást folytat Fábri Endrével, egy jelentős tudóssal. Margit felvidéki, dzsentrí családból származik. Berlinben őt felkereső nagybátyja révén eléri az élet hívása; élje az asszonyoknak rendelt életet, szerelemmel, házassággal, gyermekkel. Enged is a hívásnak, hazamegy, majd egy idő múlva férjhez megy egy földbirtokoshoz, Beleznay Györgyhez. Ettől kezdve a földbirtokosnék életét éli, kislánya is születik. Egyszer csak felkeresik Berlinben volt munkatársai, s olyan expedícióra hívják, amely már annak idején is kilátásban volt, s amelyre Margit föltétlenül menni akart. A vidéki élet során felgyülemlett benne, hogy élete reménytelen, kiúttalan, mert a tudományos pályára éppúgy nem képes visszatérni, mint ahogy képtelen tovább élni az „asszonyi életet”. Elbúcsúzik mindkét lehetőségtől és öngyilkos lesz.

Szépál Margitot a dráma világán belül csak olyanok veszik körül, akik benső világának egésze csak egyetlen irányba ható egyetlen vektorra szűkült. A korszak egyik igen jelentős tárgyköre formálódik tehát meg.

Ez a két erő Margit benső világának két terrénumára gyakorol igen erős húzóhatást, a „melyiket válasszam?” kérdés formájában.

Fábri Endre teljes valóját csak a tudományra koncentrálna. „Két esztendő óta alszunk itten jóformán ugyanabban a lakásban”, mondja Margit, de a férfinak eszébe se jutott a szerelem. Endre így fogalmazza meg életútját: „...mi nem vagyunk szabadok! Érted, Margit? Mi már nem vagyunk szabadok: ellőtt nyilak vagyunk. Innen nincs visszatérés.” Közösen írt munkájuknak Margit által írott részét anélkül dolgozza át, hogy előzőleg szólt volna. Ha az átdolgozás szükséges volt is – hiszen Margit voltaképp kezdő – a mellette két év óta dolgozó nő érzékenységét egyáltalán észre se vette. Beleznay György bensőből való „kinyúlásai” és cselekvései csak a földbirtokosok mindennapi életmózanataira vonatkoznak. Birtokán dolgozik, vadászik, mulat.

A két férfi a mindennapok szintjén él, noha ezen belül persze nem ugyanazon. Fábri Endre kemény és aszketikus, a XX. századi szakember szívósságával. Ez életét még nem emeli a köznapi élet szintje fölé; valami magasabb, szellemi-spirituális létszintre. A század elején – lehet, hogy már hamarabb – bármely foglalkozás már csak az arra való maradéktalan koncentrálttsággal volt művelhető, s ez igényelt aszketikusságot. A munka megszállottjai éppen úgy bele vannak szöve az élet szociológiai, társadalmi hálózatába, mint az élet megszállottjai, mint Beleznay György. Ha ezek csak attitűdök – mint itt – nem szakíthatják el az őket körülfogó szociális hálózatot. A tudományos pályához szervesen, mondhatni létezéséhez tartozik hozzá a siker és a karrier; ezekért pedig a szociális-társadalmi hálózatban kell megdolgozni. Az „élet emberei” pedig amúgy is a mindennapok sűrűjéhez szövik magukat, és ezért még akkor is az „élet emberei” maradnak, ha foglalkozásukban érnek el jelentős sikereket. Mind-

azonáltal Beleznayban több az empátia és a megértés, noha a „szerencsétlen” megértés. Könyveket akar olvasni, hogy közelítsen felesége egykori életmódjához. Ám saját mindennapjaiból is „kinyúl” Margit iránti empátiával: „Ha el akar veletek menni – mondja a mű vége felé Fábrinak –, hát menjen. Én nem tartom többé.” Fábri Endre pedig még csak keserőséget sem érez, amikor Margit lemond az expedícióban való részvételről.

A dráma II. és III. felvonásának jellemző ismérve, hogy életképek; ami a magyar drámairodalomban oly gyakori jelenség. Persze a népszínművek és például Gárdonyi Géza életképeihez képest jobban megírva. A II.-ban egy kiránduló társaság ún. zsáneralakokkal teli rajzát kapjuk, illetve Beleznayban a Margit iránti szerelem kibontakozásának festését. Beleznayból kitör a „magyar szerelmes” férfi keserve, mert Margit nem szereti. „Nézd – mondja barátjának –, milyen vörös az ég. Az az én vérem! A vérem patakszik a mellemből, elönti a völgyet, átszap a Tátrán, megfesti az eget, elborítja az egész világot, mindent, csak őt nem! Csak mind kifolyt volna már! Csak vége volna, vége!” A felvonás végén persze összeborulnak.

A III. felvonás a vidéki magyar köznapiasság életképe a kártyázó asszonyok mindennapos szövegével. A lapos élet közhelyeit is lehet művészileg úgy megformálni, hogy ne csak „jellegzetes” legyen, hanem a felszínesség mélysége álljon elénk. Itt sajnos nem ez látható.

A felvonás kétharmadának van azonban ezen túlmutató ismérve, ami a csehovi modernséget villantja fel. A kártyázás, az asszonyi böicességek („Egy lánynak élethivatása, hogy férjhez menjen.”), a cselédek eligazítása, a töpörtös pogácsa emlegetése („De híres ám a Margitka töpörtös pogácsája!”), majd Margit „Édes uram! hiszen én nagyon jól érzem magam”-jai mélyén, a dialógusok alatt egyre fokozódik Margit nyugtalansága, elégedetlensége, míg Fábriék megérkezése az expedícióra hívó szavakkal már a teljes reménytelenséggel és kétségbeeséssel tölti el. Férje megkérdi, „Miért nem mentél velük?”, s Margit válasza: „Mert nekik se kellek! Mert ők se tartanak engem. Mert ők se érezték, hogy joguk van rám!” És elbúcsúzik Beleznay Györgytől is, és így megy az öngyilkosságba.

Azonban ezt csak hangulatból teszi, és nem a dráma világban megrajzolt sorának következtében. Igaz ugyan, hogy körülötte megjelenik a két életút, a két életheletőség öhozzá való viszonya, amelyeknek dinamizmusai között halad az ő élete. Mivel a két életutat elé állító két alak az élet mindennapjaiba szociológiailag beágyazott, a köznapi élet menetrendjét, ennek értékeit követik, Margit is a társadalmi viszonyok mindennapjainak foglya marad. Ez teszi valószínűtlené, kissé hihetetlené, hogy kialakulhat benne az öngyilkosságba vivő benső állapot. Sors-e így, amit Szélpál Margit megélt?

A XVIII. század második felétől létrejött úgynevezett polgári drámák csak egy-egy, de nem jellemző esetben voltak képesek a szervesen hozzájuk tapadó

ellentmondáson túllépni. Közhely már ma, hogy a polgári dráma nem azért polgári, mert polgárok az alakjai. Hanem a mindennapokból kiinduló és ott is maradó szemléletük miatt, illetve azok miatt, amik a polgári szemlélet szerves velejárói. Drámákban a mindennapi életet elsősorban és alapjaiban a dialógusoknak a mindennapokban elmondható minősége jelölheti. Ezek a dialógusok pedig akkor felelnek a köznapi életben érvényes fogalmuknak, ha magukban hordozzák a mindennapoknak az értékrendjét, az emberek közötti viszonyoknak a közvetlenségét, a konvencionális viselkedésmódot, a köznapok intellektualitását.

Drámákban azonban általában sors formálódik meg, amihez szenvedély szükséges.

A mítosztalan, Isten nélküli, a társadalmi és a privát szférában érvényesülő munkamegosztás, a társadalmi életet át- meg átszövő organizációk világában a sors általában lassan, apró mozzanatok sorozatával érlelődik, s így éri utol az embert. A jelen összefüggésben ezt nem sorsnak, hanem osztályrésznek nevezük; vagyis annak, amiben valakinek az életben része van, amiben részesül, amit az élettől kap. Ahhoz, hogy osztályrésze legyen az embernek, nincs szükség sem szenvedélyre, sem indulatra.

A polgári drámák rendszerint azért nem formálnak meg szenvedélyt – és az ezen a réven bekövetkező sorsot –, mert a szenvedély szükségszerűen kiemel-felel azokból a mindennapokból, amelyekben a látásmód benne tartja a mű világát. Az osztályrészt pedig leginkább a XIX. századi regények formálják meg.

A polgári életet az emberek közötti viszonyokban a kompromisszumok, értékrendjében az anyagi érdekek, az érzelmi intenzitást tekintve a középerősek, viselkedésmódjában a visszafogottság, intellektualitásában – ez például a leggyakoribb hazai jelenség – az első pillanatban feltámadt, improvizált válasz jellemzi.

Ezek teszik lehetetlenné, hogy a polgári drámákban általánosságban, de szükségszerűséggel értve tragédia formálódhassék meg. A *Doktor Szélpál Margitot* Balázs Béla tragédiának minősítette. Sajnos nem az, és osztályrész az, ami Margitot utoléri.

Fábri Endre a tudományra érzelm és indulat nélküli erős rákoncentrálttsággal létező. Beleznay Györgyöt az ugyan keservekkel megszerezhető, de egyszerű értékek elérése vezérli, intellektualitását az általában elfogadott és elismert gondolatok ismétlése jellemzi. A két életút és a Margitban élő tartalmuk ezért sem lehetnek a tragédiához megfelelőek. De csak a tragédia létrejöttéhez nem felelnek meg. A két férfialakban, de a Margitban élő tartalmak sem eléggé erősek, intenzívek olyannyira, hogy ne csak indulat lobogjon bennük (Fábriiban még ez sincs), hanem hogy szenvedéllé fokozódjanak. Margitban csak fájdalmas-keserves-kínos indulatként létezőek azok a húzóerők, amelyek vagy a tudomány vagy az élet útjára vinnék. Ezért kínlódása hihető, öngyilkossága alig. Fábri

Endre által képviselt útra inkább sértettségből nem lép rá. Felgyülemlik benne olyan érzés is, amely a szokásosan improvizált első válasza készíti: „...én is ember vagyok”, s mivel úgy éli meg, hogy Fábri nem hisz benne, „nekem magamnak is elvette a hitemet”. Az is az improvizált, első válasz – vagyis a meg nem gondolt gondolat –, miszerint tudományos munkájában tehetségtelennek érzi magát, de csak azért, mert Fábri belejavított kéziratába. Vagyis nem önmaga produktuma, teljesítménye számít neki, hanem egy külső tényező, Fábri-*rinak* az általa elgondolt, de objektívnek hitt véleménye. Ez persze azt is jelöli, hogy a tudományhoz Fábri-*n keresztül és nem önmaga benső dinamizmusai révén viszonyul. Amikor hazamegy, az egyszerű öröm és a könnyed jóézés tölti el a felvidéki hegyek, az erdők és virágok között. A II. felvonás végén voltaképp pillanatnyi hangulatból, amelyet Beleznay keserves kitörése vált ki belőle, egyezik bele a házasságba.*

A tárgykor drámává szervezése, a dráma-világ szerkezeti ismérveinek a megformálása viszont kitűnő. A két külső erővonal Margitot teszi a szerkezet középpontjává, de úgy, hogy ezek benne is erővonalakká válnak; ezzel középpontos műfaj valósul meg. A két életútra adott nem-válasza lélektani és nem drámai akció. Drámai akciót Fábri hajt végre a kézirat korrigálásával, és Beleznay a maga kissé erőszakos szerelmével. Fábri akciójára Margit az életút egészére válaszol egy nemmel; a másokra adott igenjével rálép arra az életútra, amelyen járva mindkét életút számára való lehetetlensége derül ki. Ezért lesz egyetlen, igaz: heroikusan aktív tette, az öngyilkosság. Azonban az öngyilkosság is a nem-válaszokat hordozó-kinyilvánító indulatból, sértettségből, elkeseredettségből fakad, és nem abból a szenvedéllyel megélt csödből, miszerint csak az egyik úton lenne képes járni, de mind a kettőre vinné szenvedélye.

Mindezek azonban azt is jelzik, hogy a tárgykor drámává formálásának egyik aspektusa, a középpontos műfajjá szervezetség kiválóan elgondolt, nagyszerűen felépített. A XIX. század második felétől kialakuló életutak közötti szükségszerű választás problematikája adja a megformálandó tárgykort. Itt, a *Doktor Szélpál Margitban* azonban még polgári szemléletmódból, transzcendencia és szenvedély nélkül, tisztán szociológiailag, a köznapokban érvényesülő erővonalak között és a főalakban ugyanilyen benső tartalmakkal.

Ez a dráma még így is messze kiemelkedik jelentőségében, művészi minőségében a korabeli, sőt sok későbbi magyar dráma közül.

* * *

A szenvedélyt *Az utolsó napban* (1913) formálta meg. Tárgykörét – talán szükségszerűen, ha a szenvedély szerves tartozéka – a reneszánsz időszakából veszi. A cselekmény egyik szegmentuma XV. század végi eseménysor. Astorre Baglione Perugia zsarnoka, az Oddi család egyik részével

kibékült; míg a másik rész Perugia ostromára készül. A várban ünnepséget és orgyilkosságot készít elő Astorre. A kibékülés alkalmából rendezett ünnepség alatt meggyilkoltatja a vele kibékült Galeotto Oddit, feleségét és fiát. Az ellenséges Orazio Oddi elfoglalja azt a forrást, amelyből a vár vizet kap, s csapatával elrejtőzik. Az elfogott foglyokat az eseménysor háttérében iszonyatosan megkínózzák, s így megtudják, hol rejtőznek Orazio Oddi katonái. Célszerűnek látszik, hogy a védők a várból kitorjenek, s kívül vegyék fel a harcot. Astorre Baglione okos hadvezér, bizton tudja, ellenségei rájöttek, hogy a foglyoktól megtudták, hol keressék Orazio Oddi seregét. Ezért azt tervezi, hogy beereszti az ellenséget a várba, de annak egy szűk utcájába, ahol közrefoghatják és megsemmisíthetik a támadókat.

A cselekmény másik szála három alaknak, Astorre testvéröccsének, Simonetónak, Rafael Santinak – a művészettörténetből ismert festő – és Lívia Vanuccinak egymáshoz fűződő, igen erőteljesen megrajzolt viszonya. Ez a viszony alapozza meg a dráma jelentéshálózatát és jelentőségét.

Rafael nagy tehetségét mindenki felismerte, s hogy ez kibontakozhassék, Simonetto Rómába akarja küldeni a pápai udvarba. Ott válhat nagy festővé, nem a Rómához képest kicsi és jelentéktelen Perugiában. Rafael semmiképp nem akar elmenni, mert Líviával kölcsönösen szeretik egymást. Simonetto ráveszi a lányt, hogy szakítsa el magától Rafaelt, hogy ez a szerelem ne tartsa Perugiában. Miután Lívia elutasította, Rafael Olympiához, régi szeretőjéhez, egy kurtizánhoz megy. Lívia ezt megtudja, és Simonetto biztatására megöli Olympiát. Az eseménysor két szála ezután találkozik. Az Oddiakkal való utcai harcot Simonetto hamarabb kezdi el, mint ahogyan azt Astorre kijelölte. A szűk utcába magával viszi Líviát, s úgy harcolt még bátyja seregének megérkezése előtt, hogy „embertestekből emelt véres sírhalmot magának”; míg Líviával együtt levágták.

Ez a nap Astorre Baglionének az első, hiszen az Oddiak legyőzésével egész Perugia ura lett. Ez a nap Rafaelnek, Líviának és Simonetónak az utolsó. Nemcsak a dráma címéből, a hármójuk között lévő viszony tartalmából és intenzitásából is következik, hogy ők a dráma fő alakjai.

Simonettóban furcsa kettősség, a tudatnak szinte a XX. századot jelző szét-hasadottsága létező. Az egyik a reneszánsz korában talán szükségszerűnek és természetesnek tartott iszonyatos kegyetlenség. Ő adja ki az utasítást, hogy Orazio Oddi elfogott embereit meg kell kínozni. „Csavartasd ki az ujjait az ízenként, de lassan, egész lassan. Hámoztasd le a bőruket és szórass paraszt rá. Vigyázz, hogy meg ne haljanak! [...] És törd el bordáikat egyenként, hogy a szálkás csont fúródjon ki az oldalukon.” Énjének másik fele a platon-i-plotinosi ideák világába sóvárog. „Felettünk szállnak a planéták, mint egy óriás szövőszék hajói és szövök a sorsot eltéphetetlenül. És szeráfok, kerubinok, lelkek, démonok millióival zsúfolva örvénylik az út körülöttem, mint örök törvényű tenger hullámozása sodorja

lelkem hullámát.” Azt parancsolja az udvari krónikásnak, halála után azt írja róla, hogy „Simonetto Baglione fél lélekkel már a túlvilágon élt, és fél lélekkel semmi nagyot nem lehet tenni”; hogy ő „sietett a túlvilágra, mert kíváncsi volt”, hogy azt mondta a túlvilágra, „hazamegyek”, itt „idegenben vagyok, fázom, – szenvedek – íme elhívnak és én örvendek”. Szereti Rafaelt, s bátyja kérdésére, „Miért?”, így válaszol „Szereted a kardodat, ha szikrázik rajta a nap? Szereted a tavat, ha rajta nyugszik a hold? [...] Szeretem Rafaelt, mert Lívia lelke nyugszik rajta.” Nem a földi Líviát szereti, hanem az égit, és amiatt kívánczik a túlvilágra, mert „odafent, ahol lehull rólunk a test, mint a rossz ruha, kettővel is egyesülhet a lélek plátói szerelemben”. Hiszen nem lehetséges, „hogy asszony-személy ilyen maró, emésztő vágyat gyűjtson [...]. Az égi fény az, mely Lívia szépségéből rám sugárzik... Így van – ő a hívás csupán. Ő az üdvözlés odaátról. Lívia csak kelyhet nyújtott nekem és most a forrásra szomjazik a lelkem.”

Már Fehér Ferenc megjegyezte erről a drámáról, hogy stílusosan új mű. „A lokálisan ízig-vérig hiteles és egyszersmind a modern szempontokból átértelmezett történelmiség egysége – ez az újítás lényege.”⁴ Az ízig-vérig hitelesség az imént jelzett kettősség, az „eksztázikus neoplotinizmus” és a „kínzást nem csupán vállaló, de szadista örömmel fenéig élvező öntudatos tyrannia”.⁵ A történetiség átértelmezettsége pedig az, hogy Simonetto „a »halálnak szánt élet« modern-egzisztenciális embere”.⁶ Ezért – fűzi tovább Fehér Ferenc – „nem lehet tragédiája, mert nagyszabású embertelensége eleve lemondott az emberi viszonyok kötöttségéről, a tragédia egyedüli alapjáról”.⁷

Azonban Simonetto „nagyszabású embertelensége” csak a drámának „re-neszánsz”-szegmentumában érvényesül; és itt is csak az idézett szövegben, vagyis a „kibeszélés” és nem a megjelenítés szintjén. Vagyis hangsúlytalanabbul.

Amit Balázs Béla megjelenít, az az ő másik aspektusához tartozik, a Rafaelhez és Líviához való viszonyán keresztül a transzcendenciálisra való vágy. Vagyis nem szakítja el emberi viszonyait, hanem segítségül hívja. És az nem kegyetlenség, hogy ráveszi Líviát, taszítsa el magától Rafaelt. Nem azért teszi, hogy a lány az övé legyen. Nem embertelenség az sem, hogy Líviát Olympia megölésére sarkallja. Magasabb rendű tudással tudja, miként és hogyan és hol lehet Rafael olyan nagy festő, amekkora a tehetsége. Bátyja, Astorre nem birto-kolja ezt a tudást. Ő Rafaelt Perugiában akarja tartani, hogy őt fesse le, az ő dicsőségét szolgálja. És nem embertelenség Simonettóban az sem, hogy Líviával hal meg. Lívia maga megy hozzá, és Simonetto azon kérdésére, „Mit akarsz?”, ezt válaszolja: „Becserélni a földi szerelmet az égi szerelemért, Simonetto [...]. Veled meghalni, Simonetto [...]. Rafaellel jó lett volna élni. Veled jó lesz meghalni, Simonetto.” És Simonetto boldog, mert „Uram Jézus, megjött az üzenet! Most nyíljatok meg örök kikötők. Lobogó díszben, zengve kel útra a lelkünk”; és ezt is elmondja, itt is, „Odafent kettővel is egyesülhet a lélek szeráfi szerelemben”.

Háromjuk környezetének a megformálásából érthető meg, voltaképp mi is Simonetto és Lívia Rafaelre irányuló drámai akciója.

Astorréban a hatalom vált alapvető benső tartalommal, az uralom gyakorlására szolgáló hatalmas egyéniséggel. Okos, ravasz, számító, kiváló uralkodó és nagy-szerű hadvezér. Ő a köznapok életszintjének egyik legmagasabb szegmentumában létezik. A szociológiai szint alacsonyabb rétegén élő modern alak Sandro, a zsoldosvezér. A XX. századi „alkalmazott szakember” megtestesítője; ennek precizitása és az ehhez kapcsolt tulajdonságok léteznek benne; szolgálatkés végrehajtó, mindenféle érzelem nélkül, és nagyon tiszteli másban is a saját szakmájába vágó szakismereteket. A világhoz való viszonyának ez éppúgy egyik modern változata, mint például Rafael egyik festőtársáé, Giannicoláé. Simonettohoz intézett szövege pontosan rávilágít erre: „Fenséges Simonetto, mondd neked valamit. Jobban is lehetne ám Rafaelt szeretni, mint ahogy te szereted.” Mikor erre Simonetto kitör, „Vezessétek el!”, érzelmvilágában a mindennapok szintjén maradván, a modern ember önmaga helyét átérző rezignáltságával mondja: „Csak el, el Giannicolát el, el, el.”

A dráma világán belülről innen érthető meg Simonetto Rafaelhez és Líviához való viszonyának lényeges eleme. Vagyis az, hogy nemcsak azért veszi rá Líviát, tépje ki Rafael szívéből a szerelmet, hogy ő nagy festő lehessen; nem a féltékenység kegyetlen bosszúvágyát szítja fel azzal, hogy biztatja, ölje meg Olympiát. A XX. századi mindennapok értékrendje és fogalom-értelmezése alapján élő alakok vetnek fényt arra, hogy Líviát épp ebből akarja kiemelni, hogy az önmaga égi szeráfok közé vágyódó törekvésért szítsa fel a lányban. A köznapokban élő egyéniségek világítják meg, hogy Simonetto tudja – és ez a dráma koncepciója szerint alapvető fontosságú –, miszerint „fél lélekkel semmi nagyot nem lehet tenni”. Rafaelhez ezzel viszonyulva rántja ki a mindennapokból. Ha Perugiában maradna és boldog szerelemben élne Líviával, csak fél lélekkel lenne festő. És ha ő maga földi szerelemmel szeretné Líviát, éppúgy csak fél lélekkel és nem feltételek nélkül szeretné, mint ahogy zsarnok is így lenne. Mint ahogy – hiába ügyessége a párvialadokban – katonának rossz katona, mert fél lélekkel az. A mindennapok szintjén ebből annyit lehet csak tudni, amennyit Sandro tud: „Rossz katona vagy, Simonetto és asszonyért verekszel.” A mindennapok fogalom-értelmezésével azt már nem lehet megérteni, miért harcol Líviával. A szerelem fogalmának köznapit értelmezésével csak annyit lehet tudni, hogy az asszonyért, a szerelem megvalósításáért. Azt már nem, hogy az égi fényért, a szeráfi világban megvalósuló platonit szerelemért harcol. És ezt már teljes lélekkel.

Simonetto környezete és ebben az ő alakja értelmezi, hogy csak akkor van nagyszabású emberi lét, ha felülemelkedik a XX. században olyannyira tisztelt és olyannyira kizárólagos értéknek tartott szociológiai beágyazottságon, a köznapok közvetlenül és igen erősen érezhető viszonyain és életigazságain. Mert hiszen ezek a viszonyok és értékek is igazak.

Simonetto ezekben emelkedik felül a transzcendentalitás létének bizonyosságával, azzal, hogy a neoplotinoszi értékeket, elveket életet vezérlő erővé teszi; hogy hisz az ideák világában megvalósuló szeráfi szerelemben. A XX. század elején teljességgel hiteltelen, maradéktalanul érvénytelen lenne, ha itt ez pusztán csak intellektuális meggyőződés lenne. Ám Simonetto alakját, és ezen a réven a dráma világának egyik szegmentumát Simonetto szenvedélye, a transzcendentalitásra, a szeráfok világára törekvő szenvedélye izzítja fel. A neoplotinoszi elvek és a szenvedély összefonódottságából a szenvedély jóval erőteljesebb; Simonettóban a szenvedély a meghatározó, és nem a XX. században használatlan elvek-eszmék. Ő jelenti Balázs Béla drámáiban először azt, hogy a századunkban csak a szenvedély visz a mindennapok fölé, aki emiatt nem egyezik ki a mindennapok életigazságaival. Itt azonban még kérdéses marad, milyen is a XX. században lehetséges szenvedély.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a dráma műfaji ismérvei nem olyannyira pontosan megoldottak, mint a *Doktor Szélpál Margit*ban. Ez egyértelmű az összes alak viszonyrendszeréből. Astorre, felesége és a két udvarhölgy, Sandro, a krónikás Matarazzo, az Oddi család, Livia apja és Rafael festőtársai mind csak a három főalak tartalmihoz viszonyított különbözőségeket jelölik és hordozzák. Hozzájuk nincs meghatározó dráma-viszonyuk. Csak egynek van funkciója: Astorre azon törekvésének, hogy Rafaelt Perugiában tartsa, az ő dicsőségének szolgálatára. Az Oddi család – orgyilkossággal és harcban való – kiirtásának a bevétele a műbe csak tablóképeket eredményez, mert bemutatása csak önmagáért való. (Illetve a történelmi hitelességért, ha a történelmiség szemszögéből nézzük a drámát). Mint utaltunk rá, ezeket az alakokat a fogalmak köznapi értelmezése vezérli és a szociológiai mindennapiságot jelenítik meg, noha ennek magasabb régióiban. Ugyanakkor Simonetto dinamizmusait a másvilág erői mozgatják és vezérik; Livia szépsége csak az odahívó erő. Így azt lehet mondani, hogy a dráma főalakjának legalapvetőbb viszonya a másvilággal van. És ennek ereje, az onnan jövő dinamizmusok rajta keresztül Líviára és Rafaelre is hatnak. Mint ahogyan ez a teljes mértékben adekvát kétszintes drámákban tapasztalható. Ennek a műfajnak az adekvát megszervezettsége nem megfelelő itt, hiszen a másvilágról jövő dinamizmusok a többi alakra, hármójuk környezetére nem hatnak.

Ugyanakkor az is igaz, hogy a kétszintes dráma viszonyrendszerének ez a felemás módon történt megszervezése adekvát a korszakhoz. Különösképpen akkor, ha a tárgykörben a fogalmaknak (uralom, dicsőség, szerelem, barátság, őszinteség, megértés stb.) a köznapi életbe való beágyazottságában érvényesülő jelentéseinek és a magasrendű létszinten érvényes jelentéseinek a problematikáját látjuk. Az utóbbi mindig is különösképpen a XX. században, az előbbinek a környezetében, attól körülölelve létező. A transzcendentalitással csak szűk körnek van meghatározó viszonya.

A *Doktor Szélpál Margit*ban megformálódott a korszak egyik szellem- és mentalitástörténeti tárgyköre, az életutak közötti választás. Az *utolsó napban* pedig a mindennapiságból való kiemelkedés, a magasabb, szellemi-spirituális életszinthez felvivő szenvedély. Szélpál Margitnak az életlehetőségek közötti választása azonban szociológiai-szociális szférában formálódott meg; Simonetto szenvedélye pedig az ideák létszférájába tört föl. Ha a korszakban lehetséges magasrendű dráma létrejöttének ezen vonalvezetésére koncentrálunk, kitűnik, hogy a tárgykör és a szenvedély a *Halálos fiatalságban* (1917) egyesül.

Dobray Ágnes zongoraművésznő, de még pályája elején. Az esemény sor megkezdése előtt egy hónappal beleszeretett Józsa Miklós zeneszerzőbe. Nem egyszerű, futó, vagy akár az életen nagyot robbantó szerelem ez. „Egy hónap óta szeretlek [...]. És egy hónap előtt egyszerre megszűnt, meghalt minden, ami nekem, azelőtt élet volt.” A szerelem mindent elfoglalt benne; terveit, ambícióit, zongoraművésznő vágyait, emlékeit, múltját. Mind „Idegen lett. Nincs más, mint te. Nincs saját súlypontom.” Ez és a többi, erre vonatkozó mondata egyáltalán nem hangulati-érzelmi szintű kijelentés, hanem valódi mélységeiből feltört, benne eluralkodott szenvedély.

Dobray Ágnesben a Józsa Miklós iránti szerelem előtt más dinamizmusok is éltek, amelyek a drámai jelenben más alakokhoz fűződő viszonyában objektíválódnak. Ők sorra megjelennek. Unokatestvére, Dobray Félix az egyik korabeli szellemi attitűdöt jeleníti meg; orfeumban, kávéházban hölgyekkel pezsgőzik, a könnyed örömeikért élő alak, akinek önkritikája és önironiája van és az életúthoz illő humora is. Ágnessel együtt voltak gyerekek, a gyerekkor csínyjeit és örömeit együtt élték meg. A Józsa iránti szerelemmel eltöltött Ágnes életében Félix mindkét tartalmával-törekvésével jelen van. Ágnes barátnője, Lili a zenéből, művészetből való életnek azt az egyik lényeges, de nem mély lehetőségét hordozza, ami az előadóművészségben a sikeré, a koncertkörutaké, a pénzkeresésé. Báró Lublós gazdag műélvező; a művészet számára meditációs lehetőség, a művészet szépsége idegrendszerének egészét átítatja; ő a művészettel való élet lehetősége. Mind a három a Józsa Miklóstra rákoncentrált Ágnes további lehetséges életútja. Alapvetően fontos, hogy Félix nem link duhaj, Lili nem a zene hetérája, Lublós nem bágyadt széplélek. Mind a hárman az adott életúttal azonosak; drámabeli létük nem ezen életutak mindennapjain valósul meg. Nem karakterek tehát, nem egy-egy, de nem is összetett jellemvonás hordozói. Megformáltságuk olyanmire koncentrált, ami mind a köznapi élet, mind a karakter szintjeiből kiemeli őket, és az adott életmód szellemi arculatai formálódnak meg alakjaikban. Azonnal meg kell jegyeznünk, hogy a magyar drámában – de a magyar epikában is – a lehető legritkábban tapasztalható, hogy az író szellemi arculatokat jelenít meg; nem csak karaktereket. A jobb művekben is karakterek, összetett jellemek léteznek. A XIX. század elejétől, Európában, minden irodalmi műben az a mű-

vészileg mély megformáltság, ha az alak valamely életheletőség (életmód, életforma, életút) szellemi arculata.

Ezek a szellemi arculatok azért létezhetnek Ágnes környezetében, mert az ő számára is lehetőségek. Ágnes maga ezeknek az utaknak a kereszteződésébe került, s választás előtt áll. „Tehát most dől el. Mi? Most dől el, hogy melyikkel megyek.” Az alakok azoknak a lehetőségeknek a megformálódásai, amelyek a század első évtizedeiben voltak egy nő számára konkrét lehetőségek. Bármely korszakban megírt dráma szerelmes alakjaival kapcsolatban értelmetlen feltenni a kérdést, mi az oka, akár az okhálózata a szerelemnek. A XX. század végéről visszatekintve a mindent eltöltő szerelemmel kapcsolatban mégis eszünkbe juthat ez a kérdés. Ma már inkább csak elgondolhatjuk, hogy esetleg létezhet olyan szerelem, mint Ágnesé, amely tudniillik benső világának teljességét maradéktalanul eltölti. Ma csak vágyódni vagyunk képesek arra, amit szenvedélynek nevezhetünk; arra a benső állapotra, amely teljes mértékben megfelel a szenvedély fogalmának. A szenvedély ugyanis csak akkor felel meg önmaga fogalmának, ha tárgyán kívül semmire, soha, semmiféle feltételre nincs tekintettel. Ha még futólag sem áll eléje egy csepp józanság, halvány meggondolnivaló, a legenyhébb óvatosság sem, a kompromisszum legcsekélyebb vágya sem. És ma annyira, de annyira bele vagyunk szőve az élet szociológiai, szociális és organizációs hálózataiba, hogy ez a hálózat a szenvedélynek még a kialakulását is lehetetlenné teszi. Nem lehetséges számunkra, hogy semmi más ne irányítson, vezessen, csak a szenvedély tárgyára való irányultság. Általánosságban csak a drog és az alkohol iránti szenvedély lehet olyan ma, ami nincs tekintettel másra, csak célja elérésére.

Ágnes szenvedélye valóban a Józsa Miklós iránti szerelmével azonos-e? A kérdés szorosan függ össze azzal, hogy saját zongoraművésznői életútja-e, illetve a Félix, Lili és Lublós által megformált szellemi arculatok-e azok, amelyek egyike a szerelemhez viszonyítva a „másik” életút, a másik lehetőség? Drámában minden lényeges kérdésre az alakok közötti viszonyok alakulása válaszol. Józsa Miklós mondja Ágnesnek: „Azért, hogy engem szeretsz, a zongorádat is szeretheted.” Ágnes válasza kulcsfontosságú: „Csakhogy én nem tudok egyszerre két dolgot csinálni.” Életét tehát úgy éli meg, hogy vagy az egyik, vagy a másik úton járhat.

Mindenképpen lényeges kérdés ebben a vonatkozásban, hogy Ágnes mint leendő zongoraművésznő tehetséges-e, vagy csak vágyai vannak? A művészi vagy a tudományos zsenialitás, akár a nagyfokú tehetség drámában egyszerűen megformálhatatlan; ugyanis ezek az adott munkában, a produktumban, ennek minőségében konkretizálódnak. És éppen ez az, a munka, a produktum, ami drámában nem jeleníthető meg. A műben a tehetségről csak mások beszélhetnek. Mint ahogy a *Doktor Szélpál Margit*ban nagybátyjának azon kérdésére, hogy „...kedves tanár úr, ér-e az valamit, amit Margit a tudományban produkál?”,

Fábri azonnal egyértelműen válaszol: „Igen.” Fábri ezek után még („a könyvszekrényhez szalad, egy csomó folyóiratot vesz elő, lapoz és mutat.) Itt van, tessék. Ezt az ön húga írta.” Ágnessel kapcsolatban csak Lili utal arra a zenei trióval összefüggésben, hogy „Sikereink voltak”. Ágnes ennyit mond saját tehetségét illetően: „Végre is tudtam, hogy mért lettem muzsikus és mért szálltam szembe az egész családommal.” A drámában nincs bizonyosága annak, hogy a szerelem és a zongoraművészség közötti válsztás szükségessége azért lenne komoly, mert Ágnes igen tehetséges, és ugyanakkor szenvedéllyel szereti Józst, és ezért ítéli úgy, hogy nem tud „egyszerre két dolgot csinálni”. Ő jelenti ki, hogy „Akinek igazán fontos a mestersége, avval nem történik ilyesmi”; az tudniillik, hogy ennyire beleszeret valakibe. „Ez csak hitvány nőstényekkel történhetik.” Vagyis a zongoraművészség nem lehet a szerelemhez viszonyítva a „másik”.

Az életutak közötti választás és benső világának összefüggése is az alakokhoz való viszonyából értelmezhető. Hogyan értelmezhető Ágnes benső világa abból, hogy előbb Lilinek ígéri meg, elmegy vele az impresszárió által felajánlott koncertkörútra, de azután mégsem megy el a megbeszélésére, noha megígérte? Hogyan értelmezhető abból, hogy Lublóynak is megígéri, elutazik vele Szicíliába görög templomokat nézni, és mégsem megy el a pályaudvarra?

Az értelmezés egyik változata lehet az a zaklatott benső állapot, amely azóta tölti el, amióta megszerette Józsa Miklóst. Ha így, ebből a zaklatottságból, netán hisztérikusságnak is minősítve ezt, értelmezésünk nem a drámában megformált magasrendű életszinthez adekvát. Az adott műbeli tényezők fogalmait (lelki bizonytalanság, szerelem, ígéretek stb.) ekkor úgy értelmeznénk, ahogyan az efféle dolgokat a mindennapok szintjén, általános igazságként szoktuk.

Egy dráma-mű megszervezésének mikéntje mindig alapvetően fontos: itt az, milyen sorrendben találkozunk a már a Józsa Miklós iránti nagy szenvedéllyel eltelített Ágnes az I. és a II. felvonásban a többi alakkal, az életutakat kinyilvánító szellemi arculatokkal. Először Félixszel vált dialógusokat (gyerekkori múlt és felületes szórakozás), majd Lilivel (a sikert hozó zenéből való étellel), és végül Lublóyyal (a művészettel élő, csak élvező étellel). Ez azt a jelentést is hordozhatja, miszerint a reá ható életutak, szellemi arculatok súlyosságának fokozatai szerint találkozunk velük. Ezt bizonyíthatja, hogy a III. felvonás 2. jelenetében megfordulnak az erővonalak. Ott a végére marad a legerősebb vonzás, a gyerekkori múlté, amikor Ágnes még otthon volt, szó szerinti és átvitt értelemben egyaránt. Ebből buggyan föl benne a „könnyed” élet, a könnyű szerelem lehetőségé is. A megjelenő, beteg Miklós látja, hogy „Félix és Ágnes mozdulatlan csókban” fekszenek. Ez Miklósból merev mozdulatlanságot, egy-két dadogva elmondott szót, majd a „Bocsánat... Bocsánat... Nem tudtam... Ajánlom magam” búcsúszavakat váltja ki. A megjelenő Lublóynak Ágnes elmondja, látta őt Miklós Félix karjaiban. Ez is búcsút jelent, Ágnes és Lublós búcsúját.

Ha a dráma világának megszervezettségéből, vagyis az Ágnesre ható viszonyok erősségének fokozataiból értelmezzük, akkor Ágnesben sem bizonytalanság, sem hisztérikusság nincsen. Lilihez azért nem ment el, mert előzőleg Miklóssal volt az a kínos jelenete, amelyben Miklóst visszautasította és elküldte (I. felvonás vége). Lublóyhoz pedig azért nem ment el, mert az akkor már beteg Józsat ápolta. Vagyis mind a két esetben az azoknál erősebb vonzás miatt nem lépett a „Lili” és a „Lublóy” útra.

Ám ezeknek a húzóerőknek a hatására tudatosan benne, hogy életének eddigi lehetőségei elmaradnak. „Marad az az egy [tudniillik a szerelem, B. T.]. Az az egy, amelyik ellen mostanáig küzdöttem. És most dől el. Mert ha most itt maradok, egyedül maradok – akkor vége.” A Lublóyval való elutazás is csak azért kísérti meg, mert „nem merek itt maradni. [...] Mert nem óhajtok belefulladásni Józsa Miklós úrba.” Ágnes kétségkívül menekül ez elől a szerelem elől; mind a két elutazási lehetőség menekülésként villan fel. De hogy az összes életút lehetősége is benne van, így mondja ki: „Tehát most választani kell. [...] Vagy megyek Miklóshoz és megégetem magam a szerelemmel, vagy Lilivel megyek és megégetem magam a muzsikával, vagy Lublóyval megyek előkelő naplopónak, vagy elzüllok Félixszel.” A választás lehetőségei között itt sem említi a zongoraművészséget.

A század elején úgy látták, a művészet vagy élet (szerelem) dichotómiája formálódik meg a műben. Miként a *Doktor Szélpál Margit*ban a tudomány és az élet (házasság, gyermekek) dichotómiája. Valahogy nem vevődött észre, hogy a *Halálos fiataltság*ban a művészet, a zongoraművészség csak a tárgykörnek, a témának az egyik összetevő eleme; de olyan eleme, amely nem válik igazán súlyossá az alakok közötti viszonyokban. És valahogyan az sem volt látható, hogy a többi út sem húzta magához Ágnest meghatározó erővel. Később a két asszonyközpontú drámában a női emancipáció problémakörét megformáló drámát láttak. Ebből a nézőpontból tökéletesen igaz, amit Siklós Olga ír: „A *Doktor Szélpál Margit* hősnője éppen úgy, mint a *Halálos fiatalság* Ágnese a megvalósítható női teljességet keresi. Mindketten ebbe buknak bele. A kérdés valahogy így hangzik: képes-e a nő önnön erejéből a teljes élet megvalósítására. A férfi, mikor konfliktusba kerül a nővel, nem is lehet kérdéses, hogy egyedül megoldhatja-e az életproblémáit.” És ebből a szempontból Siklós Olga leírja a legfontosabb mondatot is: „A nő önmegvalósításához férfi kell.”⁸

A drámában megformált viszonyok közül kétségkívül Ágnes és Miklós viszonya a legfontosabb. Milyen is ez a meglehetősen összetett viszonyhálózat? A dráma a század végén talán innen értelmezhető.

Miklós mondja ki, mindkettejükre érvényesen, hogy megismerkedésük estjén „úgy jártunk, mint a részegek”. Az első estén, az elbúcsúzásakor „én nyújtottam feléd a kezem és úgy éreztem, mintha benne verne a szívem, a kezemben fájna az agyvelőm, elvesztettem öntudatomat... Hát nem az élet kezdete volt ez?” És

attól kezdve Ágnes minden pillanatában Miklóst várta minden idegszálával, minden érzelmi rezdülésével. A mű elején már roppant nyugtalan, úgy éli meg, hogy már régen jönnie kellett volna Miklósnak. Közben átéli azt is, hogy a régi dolgok, a régi, gyerekkori élet érte jön; az az idő, amikor „Az ember otthon volt”, de most már ez elmúlt. „De nem vagyok itthon, Félix. Annak vége van.” Mindez azért, mert a szerelem kiszorított belőle minden más tartalmat. Ágnes cselédje, Julcsa észrevette, hogy Miklós jön, de bement a kávéházba. Ágnes válaszában Miklós iránti vád is van: „Ott fog maradni. Amint szokta. Elfelejt feljönni.”

A dráma világában egészen különböző belső állapotban találkoznak először. Ágnesben a várakozás gyötrelme él, továbbá annak a világos tudata, hogy Miklós mindenét eltöltötte, és emiatt saját biztos talaját elvesztette. Miklós szinte euforikus állapotban érkezik; egyrészt az Ágnes iránti szerelem következtében: „Ó, ó, be jó itt! Fürdő. Kegyetlen hegymászás után illatos fürdő. Én azt hiszem, te nem is tudod, milyen jó nálad. Neked nem szakadatlan boldogság az, hogy mindig nálad lehetsz?” Látja, hogy Ágnes valamiért haragszik, „Ma este nem lehet haragudni. Ma ünnep van, születésnap van, karácsony van. [...] Ma engemet szeretni kell. Érti? Szeretni.” Ágnes egyáltalán nem veszi észre, mi az eufória oka, noha vitathatatlanul észrevehetné. Tudja, hogy Miklós a szimfóniáján dolgozik, hiszen az elejét ő másolta le. Amikor Miklós a szerzői instrukció szerint „diadalmasan” kiböki, „Kész a szimfóniám”, Ágnes így válaszol, az instrukció szerint „tárgyilagosan: Egészen kész? Hangszerelve?” Hiába mondja Miklós, miért kellett olyan sokáig várnia rá, „Dolgoztam és nem tudtam abbahagyni. Nem eresztett. Meg kellett csinálni. Azért is. Ha fáradt vagyok is, ha összeesem is, ha vársz is reám. Azért is. Megfulladtam volna, ha abbahagyom, de megfulladtam volna, ha még tovább tart. [...] Ma örülnöd kell, és engemet szeretni. Ma kedves leszel hozzám és jó. Győztem. És most fáradt vagyok, és itt vagyok és boldog akarok lenni. Ágnes!”

Józsa Miklós szavaiból – több hasonló van –, pontosan kirajzolódik a munkájának élő férfi. Nem a munkájából, nem a munkájával, hanem munkájának élő férfi. És éppen ez az, amit Ágnes nem ért. Julcsa szavaiból tudja, hogy mielőtt feljött volna Miklós, a kávéházba ment. Miklós eufóriája, valamint közlése, miszerint befejezte művét, nem érdekli. Ezt a kérdést teszi föl: „Hogy mulattál a kávéházban?” A kávéházban Miklós szimfóniájának előadásáról beszélt az illetékesekkel, és újra hozzáteszi: „Kész van a szimfóniám. Még ebben a szezonban elő fogják adni és nagy sikere lesz.” Ágnes erre is – a férfi szemszögéből – valami iszonyatosan szörnyűt válaszol: „De nem fogják előadni és ha előadják, nem lesz sikere.” Miklós válasza: „Te ugyan nem nagyon biztatsz és lelkesítesz, Ágnes.” Erre jön az értetlenséget, az empátia hiányát valamiféle „igazsággal” elfedő válasz: „Mit mondjak? Hazudjak?”

Miklós olyanokat is mond, amelyeket Ágnes egyáltalán nem ért. „Azért ne légy mindjárt olyan keserű. [...] Nem szorultam én rá biztatásra, hál Istennek. Senkiére. Hiszen ha nekem asszonyra lenne szükségem, hogy dolgozni tudjak – akárcire –, akkor most mindjárt eltemetném magam.” Ágnes a továbbiakat sem képes a maga benső világába befogadni: „Te csak szeress. Az csak ráadás legyen. Ajándék, pompa.” Ágnes reagálásai mind olyanok, amelyekből kiderül, hogy végül mégsem a szenvedély magasrendű világszintjén létezik, hogy a fogalmakat mégsem a szellemi-spirituális világszinten érvényes tartalmaikkal, jelentéseikkel érti; a lapos mindennapokban szokásosan önmagára vonatkoztatottan érti. Azt is, hogy most már másolhatja az eredeti kéziratot. Ezen a ponton kiderül, a másolást ő kérte Miklóstól. Ebből úgy tűnhetne, mintha részt kért volna a munkájának élő férfi életében. De az is világos az előzőekből és a következőkből is, hogy csak egy részt kért a férfi életéből; méghozzá – jellemzően – az anyagi jellegűt, a másolást. Ágnes egyáltalán nem tudja, hogy úgy nem lehet részt venni a munkájának élő férfi életében, hogy csak egy részt vállal a férfi életéből.

Nem képes felfogni, nem képes saját életébe beépíteni, hogy a „csak szeress”, hogy a „ráadás” a „pompa”, és az „ajándék” Józsa Miklós létszintjén pontosan azt jelenti, hogy ő, Ágnes benne volt-van a munkájában. Nem érti, hiszen azt válaszolja: „Egy hét múlva találsz mást. Más »ráadást, ajándékot«. [...] Mi egy asszony? Dolgozni úgy is tudsz. És a munka az első.” Vagyis nem ő az első. És ezért Miklós előző szavait sem értette meg: „Kitártam a karom a szobámban otthon és téged szólítottalak az egész nagy zenekarral.” Nem fogja föl, hogy mit jelent „Ha most azt mondanád, hogy el tudod játszani, nem csodálkoznék. Nem tudod? Édes, édes, mondd, nem tudod?” Csak csodálkozhatunk, miért válaszolja erre Ágnes: „Miklós! Ne! Hagyj!”

Miért nem érti azt a férfit, aki minden más benső tartalmat kiszorított belőle, akit minden pillanatában, valója egészével várva várt?

Megnyilatkozásaiból azt érthetjük meg, hogy hiába él benne a Miklós iránti nagy szenvedély, saját magában ezzel mégis a köznapok, a mindennapok igazságát állítja szembe. Azt, amit viszont Miklós nem ért. „Rád vagyok utalva – mondja Ágnes. – De mi tudom én, meddig van kedved tartani.” Az új, ismeretlen hatalom, a szerelem „Egy hónap előtt jött és elvett mindent. Nincs más, mint az. És nem tudom, melyik percben fog itt hagyni, kifosztva, meztelenül.” Miklós hiába ajánlja fel, elveszi feleségül, ez sem kell neki, mert „belül megszűntem létezni”. Miklós hiába mondja, „Isten csinált valamit kettőnkkel. Valami egyet kettőnkkel. Azt nem lehet visszacsinálni.” Miklós hiába viszi most hozzá, szerelmével a kész szimfóniát, hiába akarja ebben a benső állapotban beteljesíteni végre szerelmüket, Ágnes válaszai a „Nem!”, a „Ne!” és az „Eressz!! [...] Menj! – Elég volt! Vége!” És az elutasító indulatban végre kimondja azt, ami őt valójában vezérli, ami a bensejében élő valódi szenvedély: „Mindenekelőtt ember

vagyok és úr vagyok és azt teszem, amit én akarok! – Értetted? – Takarodj! Rögtön! – És többet énhozzám ne gyere!”

Míndez az I. felvonás végén azt jelenti, hogy Miklós szerelmétől, a beteljesítés vágyától még jobban megrémült. Ágnesnek semmi érzéke nincs annak a megérzékelésére, hogy a munkájának élő férfi számára a munkáján kívüli élet is alapvetően szükséges. De az élet ezen a szellemi-spirituális létszinten nem az extenzív, a „sokszínű”, a sokféle életviszonyba beleszövődött élet. Egy asszony szerelme az élet, mert ez jelenti a munkája körüli életet. A munkájának élő férfi számára szükséges, hogy átélhesse a munkája körüli életet, amely voltaképp nem a siker, a karrier, a kitüntetés, a pénz stb. A munkájának élő férfi munkája körüli élet az olyan asszony szerelme, aki a maga eltökéltségével éppúgy a férfi szenvedélyében él, mint a férfi a maga munkájában. Az ilyen asszony szerelmében összegyűlik a világ, és ezért lehet ez a férfi munkája körüli élet. Az az élet, amelyben a férfi munkája megkapja a maga értelmét. Ágnes mindezt nem tudja megtenni és adni, mert a Miklósban élő szenvedélybe nem tudott beépülni, mert az nem az övé, hanem egy másiké. Hiszen neki voltaképp egy sajátján kívüli szenvedélybe kellett volna beépülnie a saját szerelmének szenvedélyével.

Józsa Miklós nagyfokú tehetségét és a munkájában is érvényes szenvedélyét jelzi, hogy a II. felvonásban egy napot áll Ágnes ablaka alatt, hóban, fagyban, szélben. Az I. felvonásban ezt is elmondja Ágnesnek, méghozzá munkájával kapcsolatban: „Nem tudok élni, amíg valami nincs egészen a markomban.” Ha Ágnes végső soron nem az élet mindennapjainak, a köznapoknak a szintjén élne, és a fogalmaknak nem az azon érvényes jelentéseit élné, egyértelműen tudnia kellene, hogy az ablaka alatti rendíthetetlenségében Ágnes akarja úgy egészen a markába fogni, ahogyan a művét a munkájával. Ebből kellene tudnia Ágnesnek, hogy Miklós nem fogja elhagyni, otthagyni „kifosztva, meztelenül”. De Ágnes – ismét hangsúlyozni kell – Józsa iránti szerelmének ellenére mégis a köznapokban szokásos igazságok alapján reagál erre is: „Hát minek áll itt? Ki hitta ide?”

Ha Miklós munkáját és hozzá fűződő szerelmét is a köznapok igazságai szerint érti, valami más erőnek kell berne lennie. Félixnek mondja: „Nem Miklóstól félek. Bánom is én Miklóst! Nem. Ez más. Valami kóválygó lehetőségtől félek. Attól, hogy ez lehetséges volt.” Félix biztatja, hívja föl Miklóst; erre ez támad fel benne: „Ne rendelkezhessem saját életemmel, mert Józsa úr odakint fázik?” – és ugyanazt mondja, mint Miklósnak, mikor elküldte magától: „Azt teszem, amit én akarok!” Az I. felvonásban, mikor még várakozott Miklósra, szavainak felhangja azt is jelentette, hogy saját várakozását és türelmetlenségét szerelme legerősebb megnyilvánulásának tartotta. Most, mikor Miklós várakozik, ez már eszébe sem jut. Julcsának mondja, ne hívja fel, „Hát nem! Hát azért sem! [...] Én is vagyok valaki!” Miklós újra felmegy hozzá, hiába zavarta el és hiába nem hívta fel. Ágnes ekkor azzal mentegeti magát, hogy Miklós hamarosan kiheveri

ezt a szerelmet. De újra és újra csak önmagára gondol: „Belőlem lett, mondod, az első szimfóniád. Pedig az szép. Végeztem hivatásom. Mehetek. A második még szebb lesz. Ebből meg lesz majd egy asszony. [...] De nekem belőled nem lett semmi. Semmi. Érted ezt? [...] Mert még a szerelmedet sem kaptam. Sohasem mertem, sohasem bírtam tudomásul venni, hogy szeretsz. [...] És nekem végső biztonság kell. [...] Olyan életstílust oktrojáltál rám, melyet nem bírok. [...] Mert emberméltóságomat sérti!”

Ágnes szerelme akkor találkozik a neki való, mindennapi étellel – a kottamásolás mellett a másik anyagival –, amikor Miklós elszédül, a megfázástól, a láztól, a kimerültségtől. Ezen a térrénumon Ágnes azonnal aktív lesz, segít, valóban segít neki és hazaviszi. Ám ezt később így értelmezi: „Én Miklóshoz mentem. [...] Én megadtam magam. [...] Feladtam magam.” Ennek, az önmaga magja feladásának a következménye lesz, hogy elmegy Félixszel a kávéházba, a szeparéba.

Vagyis a gyerekkori múlttal megy el és a könnyed életúttal. Talán ennek a kettőnek az összeérlelődése és az enyhe pezsgőmámor pattantja le lelki és testi abroncsait, s amit Miklósnak soha sem tett meg, egy pillanatban átadja magát Félixnek. Voltaképp tehát nem a létét kijelölő szerelmi szenvedély élt benne, hanem éppen az, ami ennek kibontakozását-kibomlását meggátolta. A „saját magam”, az „én is vagyok valaki”, az empátia hiánya, az „úr vagyok és azt teszem, amit én akarok!”; vagyis az önodaadás képtelensége. A szenvedély mindig tökéletes önodaadás, az én teljes mértékű önodaadása annak, ami a szenvedély tárgya.

Jelentősége van a dráma világában annak, hogy Félixnek adja magát – nem oda –, csak át az utolsó pillanatban, az „utolsó napon”. Összeomlása előtt. A kávéházi szeparében Félix a régi, gyerekkori színhelyet és otthont földre öntött pezsgővel határolja körül. Ide mennek ők ketten; Ágnes ekkor van otthon, saját maga benső világában is. Akkor, amikor a gyerekkor teljes védettsége adja-biztosítja az otthon-érzést és nincs még élet a maga sokféle húzó dinamizmusaival.

Az Ágnes körül megformált négy szellemi arculat voltaképp a XX. század eleji élet összetettségét jelöli. Ha ezek bármelyike Ágnes számára valódi élet-lehetőség lenne, akkor bármelyiket is csak szenvedéllyel lenne ő képes választani. Ha viszont szenvedély élne benne, nem lenne lehetősége választásra. Mint ahogy Józsa Miklósnak nincs. Az ő alakján egyértelműen érezhető, a zeneszerzést nem választotta. Az kinőtt belőle, mint a haj vagy a köröm. Ha Ágnes számára négy lehetőség is van, és ezek vonzása eléggé erős, de nincs szenvedély, akkor az én akarata, az „én magam”, az „én is vagyok valaki”, az én emberméltósága szükségszerűen válik ezekkel a lehetőségekkel szemben meghatározóvá; a szerelemmel szemben is. Ha pedig a szerelemmel áll szemben az „én emberméltósága”, és valahogyan mégis ezt választja, akkor ez a választás is ön-feladásnak, önmegadásnak minősíttetik.

És voltaképp ez a XX. századi ember és – szűkebben – a XX. századi szerelem egyik nagy csapdája. A csapda az, hogy igen sok életút, életlehetőség kínál magát, de csak elvi lehetőségként. Gyakorlatilag soha.

A *Halálos fiatalság*ban nem jelennek meg azok az organizációk, amelyek voltaképp mindenkinek az „én”-magját úgy hálózzák körül, kívülről, hogy kijelölik azt az egyetlen, amelyen járni fog. Nem azt, amelyen „elrendeltetett” járnia, nem azt, amely okvetlenül és lényegében neki való. (Pontosan fejezi ezt ki Örkeny István *Kulcskereső*kjében Nelli a férjének: „Te jó pilóta vagy, csak nem vagy pilótának való.”) Az adott én arra az útra lép, amelyet a látszólagos választás időpontjában az organizációk, a társadalmi háttér, az adott én feltételei az ő számára éppen nyitva hagytak. Objektíve véletlenül. Ám az ember körül ezután is ott csillámlanak a nyitva nem maradt lehetőségek. Ezek néha iszonyatos gyötrelmeket, kínokat hívhatnak életre a benső világban, és rendszerint benne tartják a köznapi életben, a fogalmakat a mindennapi élet igazságai szerinti módon engedik csak értelmezni. Mindez kizárja, hogy a szenvedély eluralkodhassék. A XX. századi ember addig nemigen juthat el a fogalmak magasabb, szellemi-spirituális megéléséhez, amíg más utakra vágyódva gyöttrődik, amíg el nem fogadja a számára nyitva maradt utat. Amíg nem fogadja el, de nem keserű kompromisszumként az adott lehetőséget, addig az „én emberségem”, az „én embermivoltom” uralkodik. Olyannyira is uralkodhat, hogy narcisztikussá teszi az embert; azt akarja, hogy a világ mindig pontosan csak az „én vágyaimra”, az „én embermivoltom kívánalmaira” reagáljon és válaszoljon.

A *Halálos fiatalság* a XX. század végéről nézve nem azt látatja, hogy a művészet vagy élet közötti választás lehetetlen az olyan ember számára, aki csak egy dolgot tud egyszerre csinálni. A mű voltaképp a szerelem lehetetlenségének a tragédiája. A mű drámai irányvonalai is ide futnak: Ágnes Félixnek adja át magát. De hát miféle szerelem a szerelem egy Félixszel?

A XX. század elején viszont kétségkívül a művészet és élet dichotómiája problémaköre volt látható a műben. Még hozzá nem szociológiailag, nem a szociális életbe beágyazottan, hanem a lelkiekben. Ágnes körül azonban már ott csillámlanak a XX. századi lét különböző, de számára mégsem valódi lehetőségei. Ezek, és nem csak a Józsa Miklós iránti szerelem indulata hívja benne életre, hogy „nekem végső bizonyosság kell”. Bármelyik útnak a végső bizonyosságnak kellene lennie. De számára nincs – az organizációk által körülhálózott későbbi XX. századi ember számára különösképpen nincs – végső bizonyosság. Nincs végső bizonyosság az életút helyességéről, az adott én számára elrendeltségként. Ágnes nem önző, Józsa nem azért nem érti, mert csak a maga önérdekeire koncentrál. A XX. század egyik első szerencsétlen, megnyomorított alakja ő. Szerencsétlenségét és megnyomorítottágát nem az adja – mint majd későbbi sorstársaiét –, hogy tudniillik énjét, énjének fontosságát vagy értékét nagyon is túlbecsüli. Hanem az, hogy nagy *indulat* benne a szerelem, de körülötte felcsillannak más

lehetőségek, illetve, hogy ezek szükségszerűen felébresztik már benne az „én is vagyok valaki” érzését, és ez, a „saját magam” válik benne szenvedéllé. Végül, talán a legerőteljesebben az nyomorítja és teszi szerencsétlenné, hogy az ő „emberméltósága”, önmagára irányuló szenvedélye miatt az élettényeket, a lellemi arculatokat sem képes másként értelmezni, mint a köznapok, a mindennapi élet igazságai szerint. Ugyanakkor mégis megérezte a magasrendű szellemi-spirituális lét erejét Miklósban, de még ez sem volt elég erős ahhoz, hogy abban a nagy szerelmi indulatban, a szerelemmel való eltöltöttségben észrevétesse vele, hogy ez, a Józsa Miklós iránti szerelem az, ami lelkiekben, szellemi-spirituális létsíkon számára a nyitva hagyott út.

Már a *Doktor Szélpál Margit*ban előkerül a XX. század egyik alapérzése, az otthontalanság. Margit már a felvidéki hegyek között találkozik a Vándorral. Megkérdi: „Hát mondd meg nekem, hol vagyunk otthon?” A Vándor válasza: „Nem tudom, talán ott ahol tudjuk, mért élünk.” Kérdés, hogy a XX. században az otthon: hely, lakás, város, ország-e? Hely-e egyáltalán az, ahol tudjuk, miért élünk? Dobray Ágnes az I. felvonásban tudja, hogy „nem vagyok itthon”, hogy csak gyerekkorában volt otthon Félixszel, mert „Ott nem volt hurok az ember torkán, melyet minden hitványság cibál.” A hurok Józsa-hoz fűző szerelme, s ez fűzi cérnára, „mint a cserebogarat, és zümmögök körbe-körbe-körbe”. És mint ennek bizonyosságát teszi hozzá: „Dél óta ülök itt és várok.” A szerelemmel szűnt meg az otthon létbiztonságot adó érzése. Azt azonban nem veszi észre, hogy ő csak egyetlen helyen lenne otthon, Józsa Miklós szenvedélyébe való beépültségében. Vagyis, ha a számára nyitva hagyott úton járna. A XX. században egyáltalán már csak szellemi-spirituális „hely” – vagyis ez a létszint – az, amelyben az ember otthon lehet. A dráma utolsó jelenetében, Félixszel a szeparéban nem a könnyed szórakozás helyét érzi ismét otthonnak. Félix a pezsgővel a gyermekkor szellemi-spirituális létszintjét húzza körül. És Ágnes ebben érzi magát újra otthon; szavaival visszautalva a dráma elején mondottakra: „Itt nincs várás és nincs hurok.” Saját „embermivolta”, az „én is vagyok valaki”, a „Nem vagyok cserebogár” azonban itt sem engedi beépülni a nyitva maradt lehetőségbe, a számára egyedül adott szellemi-spirituális létszintbe, Józsa Miklós szerelmébe. Ott tudná, miért él.

A XX. század elején talán már nem is lehet a szenvedélynek alapja a mégoly nagy indulat, az érzelmi máglya sem. A szenvedély ekkor már valami más; az életem végighúzódo rendíthetetlen eltökéltség, amelyet a mindennapok életszintjén élők nem tartanak szenvedélynek; csak csökönyösségnek, konokságnak, jobb esetben kitartásnak. Ez a fajta szenvedély az, amit nem választ az ember; az az eltökélt rendíthetetlenség, ami van, állandóan van. Ami Józsa Miklósban létező. „Azt csinálom, amit muszáj nekem. Erről nem tehetek”, és „Nem tudok élni, amíg valami nincsen egészen a markomban”.

Balázs Béla azt is megformálta, hogy ez a nem lobogó, nem indulat-alapú, hanem az eltökélt, az életen végighúzódó rendíthetlenség korántsem csak művészen, tudósnan vagy magasabb intellektusban lehet létező. Julcsában, a cseledeledegyben is megformálta ezt. Ő nem köznapi okossággal küldi Ágneszt Lilihez, nem a féltésnek a mindennapokban érvényes jelentésével ajánlja fel, hogy lemegy és megkéri Józsa Miklóst, menjen el az ablak alól. Nem Ágneszt és Józst félti. Ő ismeri, hogy a szerelemben a rendíthetetlen eltökéltség az igazi, „A férfit várni muszáj. Az már így van”; és tudja, hogy „Az bizony borzasztó, ha az embert egy férfi szereti”. Akkor bármit tehet a férfi, nem tesz ellene semmit, hiszen „úgy szerettem őt, kisasszony. Az Isten verte volna meg. Hogy minek is van az a szerelem. Több vizet elsírtam, mint amennyit ittam. Az ember rosszabbul van a gazdátlan kutyánál.” Hiába teszi azonnal hozzá: „De lássa, aranyos kisasszony, mégis itt vagyok. Minden elmúlik.” Mégis az életen végighúzódó rendíthetetlen önátadás szenvedélye él Julcsában; minden intellektualitás nélkül. A dráma világában ő nem Ágnes, hanem Józsa Miklós megfelelője a szociális, köznapi életben. Ő érzi meg egyedül, hogy Ágnes öngyilkos lesz. Ha a fogalmakat valaki magasrendű jelentéssel éli meg, a köznapi életben megmaradva is megjelenhet benne a magasrendű szellemi-spirituális lét.

Ágnesnek egyértelműen meg kellett érzékelnie Józsa Miklós szerelmének magasrendű szellemi-spirituális mivoltát. Van-e mentség annak a számára, aki megérezte, de sem a magasabb rendű, sem a köznapi én-magján mégsem akart túllépni? Ha mentsége nincs is, ezzel megmutatta a XX. századi szerelem tragédiáját.

* * *

Balázs Béla ezen három drámájáról szólván lehetetlen megkerülni Lukács György elemzéseit. Ezek olyannyira fontosak és részletesek is, hogy a főszövegben csak a gondolatmenet alapos megtörésével utalhattunk volna rájuk.

Ugyanakkor *A modern dráma fejlődésének története* (1911) és az első világháború előtt megírt tanulmányai – Európára is tekintve – a korszak egészének legkiemelkedőbb drámaelméleti munkái.

Ifjúkori tanulmányaiban axióma, hogy a dráma sorsot formál meg, s hogy a legmagasabb rendű dráma a tragédia. A *Doktor Szélpál Margit*-ban is tragédiát lát; noha nem formálódik meg kellően. „Nem a tudomány és az »élet« vagy az »asszonyiség« ellentétének »problémája« ez a mű.”⁹ Ez a kettő „csak mint életformák válhatnak tragikussá. [...] Margit mind a kettőt akarja, és mind a kettőt nem lehet akarni a biztos elpusztulás nélkül.”¹⁰ Endrében és Beleznayban már különváltak a „férfiélet különbözőségei”; Margit élete viszont „még mindenoldalú, egységes, osztatlan és mindent átfogó, de megalkuvás nélkül nem lehet sokfélétté átfogni akarni.”¹¹ Kérdés, hogy ebből a tárgykörből „probléma” vagy

sors-szimbólum formálható-e meg. Az „igazi drámaíró tragédia felé törekszik”, alakja ismeretlen hatalommal találkozik, amit „nevezhetünk sorsnak, végzetnek, világrendnek vagy akár istenségnek, de igazi mivoltát nem ismerjük soha. A tragédia lényegében tehát mindig van valami misztikus elem”, írja Ibsenről.¹² Egy másik tanulmányban hozzáteszi, hogy a dráma mindig szimbolikus, senki és semmi nem önmagáért szerepel benne.¹³ A *Szélpál Margitról* is megállapítja, hogy mindegyik alakjában csak az a pont marad meg, „ahol a sorsával találkozik. [...] Az emberek csak sorsukra vonatkoztatva léteznek.”¹⁴ A dráma tragédia voltával kapcsolatban azonban csak az erre vonatkozó kérdéseket teszi fel; a „mi a tragikus tartalma ennek a drámának?”, amelyben Fábri és Beleznay keresztútjában áll Margit?; mi lesz abból az emberből, „aki teljes ember akar lenni, aki nem bír megélni mind a kettő nélkül?”¹⁵ Kérdéseire a válaszokat nem adja meg. De hogy ezek nem lennének egyértelműen pozitívak, az jelzi, hogy egy „Ha”-val elugrik ettől a konkrét drámától az adott korszakra utalva: „Ha a mi életünk még istenek formájában vetítené ki kérdéseit és feleleteit az életproblémákról, talán Apollón és Dionüszosz harca lenne ez a küzdelem...”¹⁶ Implicite benne van, hogy a korszak nem így kérdez, s ezért „Így csak történeteket lehet ábrázolni...”¹⁷ Saját elméletéből kiindulva ezt a megfogalmazást adja erről a drámáról: „a mi életünk normális eseményei közé világít be valami mindig érzett és sohasem kifejezhető, örökké misztikus és mégis legbiztosabban reális”.¹⁸ Lukács György soraiból érezhető, hogy igen jó drámának tartja, de nem egyértelműen tragédiának a *Doktor Szélpál Margitot*.

Az *utolsó nap* elemzését azzal indítja, hogy „A mi korunk ereje és betegsége: a mindennek a tudatossá válása”.¹⁹ Ez úgy lehetséges, ha „A sors adekvát elgondolása a sors valósága...” lesz.²⁰ Ezt találja meg Simonetto alakjában; az új tragikus érzést. Simonetto „annyira félreértett platonizmusa nem más, mint ez az új sorsérvzés: az idegenség ebben a világban. [...] Simonetto nagy vágya: az idea valósága.”²¹ Ezt a sorsot tudatosan vállalja; az életérvzés tudatossága neoplatonista gondolatokban fogalmazódik meg. „Simonetto a lelket látja mindenkién, mindenkiét azon a helyen, ahová az – lelke a prioritásánál fogva – való”, és ezért látja úgy, hogy nemcsak Rafaelt és Líviát, de Astorrét is ő „tette a dolgok tetejére”.²² A dráma filozofikus formaproblémáinak nézőpontjából ez igaz lehet; a dráma viszonyrendszerének vizsgálata azonban nem erősítette meg, miszerint Simonetto a transzcendentális világszint erejét érvényesítette volna Astorrén is.

Már ebben az írásban kifejti, hogy *Az utolsó napban* a „kompozíció [...] különböző kvalitásoknak csodálatos egyszerűségig kidolgozott, rafinált egyszerűsége”.²³ Természetesen megjegyzi, hogy vannak itt „csak dekoratíven szükséges alakok; vannak meserészek, amelyeknek kapcsolódása a lényeghez nem oly szigorú”, és „vannak tempóhibák”.²⁴

A *Halálos fiatalság* elemzésében utal a drámai kompozíció két változatára: „a karakter vagy a sors-e a kompozíció összetartó gerince és pillére”.²⁵ Az úgynevezett klasszikus dráma eltüntette a sors-prioritást. Ebben a drámájában Balázs Béla azt formálta meg, hogy „a sorskötöttségből felszabadult léleknek” meg kell keresnie „saját, önmatériájából származó, immár nem dekoratív megkötöttségét, a sorsot, amely igazán úgy tulajdonsága az embernek, mint szemének csillogása, mint hangjának csengése”.²⁶ A lélek, az „igazán igaz ember” kiemelkedik „minden szociális determináltságból”, s eljut „a konkrét lélek konkrét valóságába”.²⁷ Az ilyen drámai kompozícióban „minden alaknak tehát csak addig van szerepe a drámában, ameddig az a rétege a főalak lelkének, amellyel ő érintkezve létezik, annak végső útjában még aktuális”.²⁸ A *Halálos fiatalság* minden alakját ilyennek látja, kivéve Lilit. Lili ugyanis pályatársa Ágnesnek. Alakja – és ez jelentős hiba, mondja Lukács György – azt az „okosságot” jeleníti meg, amelynek a segítségével mindig lehet kiutat találni az életbonyodalmak tragikus szövetéből. Alakja azért hibás, mert „hivatásában is összefügg Ágnessel”, ám „ennek a hivatásnak nincsen döntő szerepe a sorsfordulásban”²⁹; tudniillik Ágnesében. Azt is megállapítja, hogy Julcsa és Ágnes között „megvan a léleksorsnak a közössége”.³⁰ Ágnes és Miklós kapcsolatáról azt írja, hogy „Nem Miklós személyében nem »bízunk« Ágnes, hanem valami jöttet és elmúlándót lát magában a szenvedélyben, és tárgyában ezért véletlenszerűt, a léleknek idegent...”³¹

Lukács György elemzéseiről először azt kell mondanunk, amit ő maga írt önmagáról a *Kinek nem kell és miért a Balázs Béla költészete* című tanulmányában. „Tudom: nem vagyok kritikus. Az egyes művonaljának az a csillogatatlanság, hajszálfinom megérezése, ami a Paul Ernst drámai, a Gundolf lírai, a Popper Leo képzőművészeti kritikáját jellemzi, nekem nincs megadva. [...] Mondom: nem vagyok kritikus, mert engem csak a forma végső kérdései, a szimptomatikus sikerülések és hibák érdekelnek; azt mondhatnám: a művek axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek.”³² Szavait azért is kellett idéznünk, mert még azok a későbbi irodalomkritikák is oly könnyed egyszerűséggel szólnak Lukács György minőségtévesztő félreértéséről, akik pedig látják, hogy zsenialitása elvontan teoretikus, elemzése az általánosra irányul, a fejlődésvonalra, a történetfilozófiai jelentésre, és nem a művészi értékre. Aki teoretikus, az nyilván a maga nézőpontján állva ír a művekről. Ha a másság meglétét komolyan vesszük, akkor ezt meg kell érteni, figyelembe lehet venni az ítélethozatalkor.

Mivel Lukács György valóban teoretikus, elméleti megközelítésből írt Balázs Béla drámáiról; értékelése, minősítése az ő nézőpontjából tökéletesen érvényes. Persze mind a három drámáról olvashattunk olyan mondatokat, amelyek a formaprobléma megoldásának hiányaira utalnak. A *Doktor Szélpál Margitról* utolsó mondatában ezt írja: „Hibák lehetnek, vannak is, de erről ma itt ne essék szó; az akcentus ma nem lehet őrajtuk.”³³ Az *utolsó nap* bíráló megjegyzését már idéztem. Arra is utaltam, miként látja a *Halálos fiatalság* Lili-alakját. Dolgozata

végén megállapítja azt is, hogy a lélekdráma stílusproblémái nem teljesen megoldottak.³⁴

Egy-egy mű művészi értékéről ugyanakkor lehet relativisztikusan is beszélni. Persze nem monográfiákban, hanem „alkalmi” tanulmányokban. Lukács György 1902-től több színházkritikát jelentetett meg, magyar darabokról is. Amikor a két „asszonydrámáról” írt, a korabeli, elsősorban magyar drámákra tett elmarasztaló mondatokkal kezdte. Írásaiban az ezen darabok színvonalához való viszonyítás is ott bujkál; vagyis a korszak magyar drámaírásának kialakult kánonját is ismeri. Aki ismeri Ferenczy Ferenc, Jakab Ödön, Csergő Húgó, Rákosi Viktor drámáit, Herczeg Ferenc *Gyurkovics lányokját* vagy akár *Bizáncát*, valóban felüldülhet Balázs Béla drámáinak olvasásakor. Ezek egyikével kapcsolatban sem lehetne leírni, amit a *Halálos fiatalság* nagy erényének tart: „Nem lehet analízissel éreztetni a megcsinálásnak azt az erejét, ami ezeknek a szcénáknak súlyos és tragikus dologisággá sűrűsödött atmoszférájában megnyilvánul.”³⁵

A három dráma általam adott elemzésében és értékelésében a Lukács Györgyéhoz több hasonló mozzanatot lehet találni. Főként *Az utolsó napról* és a *Halálos fiatalságról* írottakban. Lukács György úgy látja, hogy a *Doktor Szélpál Margitnak* van ugyan tragikus tartalma, de mégis a mindennapi életbe világít be, noha valamiféle misztikussággal. Ezért nem minősíthető valódi tragédiának; magam sem tartom annak. Simonettóban szerintem is a szenvedély megformálása a legfontosabb. Legjobbnak én is a *Halálos fiatalságot* tartom.

Ugyanakkor meglehetősen sok hangsúlybeli különbség van Lukács György és a magam értelmezései között. Alapjaiban amiatt, hogy az ő nézőpontja a dráma filozófiailag értelmezett formaproblémáit keresi; a magunké a tárgykor drámává szervezésének elméleti problémáira, az alakok közötti viszonyokra figyel. Mindkét kiindulás teljes mértékben jogos. Azonban a következők miatt is van talán különbség az értelmezések között.

A század elején bizonyos intellektuális köröket Európa-szerte igen élénken foglalkoztatott a művészet és az élet lényegi összeegyeztethetlensége, a kettő közötti választás szükségessége. Ezért ez a dichotómia Balázs Bélának a saját tárgyköréhez való viszonyában éppúgy eleve meglévő adottság volt, mint Lukács György befogadói attitűdjében. Talán ez magyarázhatja, miért nincs hitelesen megformálva Dobray Ágnes zongoraművésznői mivolta és tehetsége. Mind a két nézőpontban eleve meglévő tartalom, meglévő adottság lehetett, hogy Ágnes tehetséges, és abszolút komolyan, felelősségteljesen vállalja hivatását. Ha viszont a dichotómia mindkét aspektusa elevenen benne volt a korszak intellektuális szférájában, akkor Lili valóban Ágnes hivatásbeli társának látható, és „okossága” miatt nem lehet a dráma kompozíciójában Ágnes hivatásbeli társává tenni. Ám alakját csak akkor lehet a kompozícióbeli helyét illetően súlytalannak tekinteni, ha eleve adottságnak és abszolút erejűnek minősíti Ágnes művészi tehetségét és hivatását. Lili valódi jelentősége a mű kompozí-

ciójában – éppúgy, mint Julcsái – manapság akkor fénylik fel, ha az alakok közötti viszonyok az elemzés meghatározó nézőpontja.

Az említett dichotómiával kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy az ember benső tartalmai és külső viszony-lehetőségei nem voltak még olyannyira szét-töredezetek és/vagy torzók, mint ma. Ezért Ágnes vagy-vagy-attitűdje csak a kornak a dichotómiáját nyilvánította ki; az emberi lét teljességének a kérdésköre csak ilyenfajta és hasonló kettősségek közötti választásban jelent meg. (Például a „férfiélet” dichotómiája.) Ágnes mind a négy életutat mint meglévő lehetőséget önmaga benső magja, az „én embermivoltom” miatt utasította el.

A tárgykörnek egy másik tartalmi aspektusát tekintve: nem volt kérdéses a szenvedély, illetőleg a szenvedély lehetősége, és ebből következően a sors és a sors fogalmának problematikusága. Lukács György mind a két fogalmat adottságként kezeli. Nincs szüksége még arra, hogy akár a két fogalomnak a kor-szakban érvényes jelentésével törődjék, hogy akár a köznapi és a magasabb életszintre érvényesen határozza meg vagy írja körül.

Lukács György halványan ugyan, de céloz Ágnes azon benső magjára, amely miatt elutasítja Józsa Miklós szenvedélyét, és amely miatt ő sem képes a Józsa Miklós-i szerelemre. Magyarázat, kifejtés nélkül említi, hogy Ágnes nem Miklósban nem bíz, hanem a szenvedélyben, ami szerinte csak valami „jött” és ezért elmulandó. A század első évtizedeiben nem volt jelentőségteljesnek feltűnő, hogy Ágnes az „én is vagyok valaki” miatt nem adja át magát egyik élet-lehetőségnek sem. És hogy ezért nem képes életét beléolvasztani abba az útba, amelyet az élethálózat számára hagyott nyitva: a Józsa Miklós iránti szerelemben. Annak ellenére nem tudta megtenni, hogy a férfit nagy szenvedéllyel szerette. Ez a szenvedély azonban csak belül maradt, bensejének részeként, és az „én is vagyok valaki” gátolta meg, hogy a szenvedély lobogása átminősüljön szilárd rendíthetlenségé. Nem volt akkoriban feltűnően jelentőségteljes, hogy Ágnes számára önmaga embermivolta az az „önmatéria”, amelyből lélekdrámája kibontakozott; s hogy ennek nagy erejű érvényesítésével jutott el „a lélek konkrét valóságába”. Az, hogy Ágnes a szenvedélyben nem bíz, mert az mulandó, csak akkor fogalmazódhat meg, ha a gondolat szellemi háttérében valahogyan mégis ott lappang, miszerint Ágnes állandóságra vágyódik. Nem az fogalmazódik meg, hogy Ágnes számára az állandóság önmaga ember mivolta. A felcsillámló életlehetőségek keresztútjában ezt mégsem képes mint állandót megtartani önmagának. Éppúgy, mint ahogy ezért nem volt képes a számára nyitva hagyott életlehetőséget megélni. Lukács György azonban ír az otthontalanság érzéséről, de – furcsa módon – csak Simonettóval összefüggésben. A két „asszony-dráma” elemzésében éppen csak megemlítette, de nem tekintette igazán jelentősnek.

Ismét utalni kell rá: mindez minden valószínűség szerint a szenvedély jelentőségének a súlyával függ össze. Természetes, magától értetődő volt akkor, hogy

a szenvedély – akár a drámai alak hivatásáé is – szükségszerű egy drámai alakban. Nagyon is feltűnő, hogy Józsa Miklós alakjáról alig van szava. A szenvedély akkori értelmezése szerint az, ahogyan ott áll Ágnes ablaka alatt, ahogyan – és ezt jegyzi meg róla csak Lukács György – *mindig* visszamegy Ágneshez, megfelel a szenvedély szerelemmel összekapcsolt értelmezésének. Nem is kellett hát külön kiemelni. A szenvedélynek az a változata, az azóta érvénybe lépett értelmezése, ami a munkájával összekapcsolt – és amit el is mond: a rendíthetetlen eltökéltség – akkoriban, a dráma formai kérdéseivel foglalkozó attitűdben nem minősült szenvedélynek.

A sorsvonal vagy karaktervonal kettőssége is csak a dráma formaproblémájaként értelmeződött. Mindez azt is jelentette, hogy a magasabb, szellemi-spirituális létszint megléte szemben a szociálissal, a köznapival, sokkal inkább meglévőként volt tekinthető, mint manapság, az élet intellektuális szintje iszonyatos felhígulásának időszakában. Ha nem kellett külön értelmezni a sors fogalmát, mind a sorsvonal, mind a karaktervonal érvényesítése egy drámában eleve megvalósíthatta a magasabb létszféraét. Ma – őszintén beszélve – nem tudjuk, mi is az, hogy sors. Legfeljebb az egyedet lassan utolérő osztályrészként értelmezhetjük. Ma nem értelmezhetjük a transzcendentalitás bármily fogalmából, sem a karakterből. Ma esetleg egyéni hit létezhet a transzcendentalitást illetően, az egyéni hitből értelmezett sorsfogalomnak azonban ma nincs általánosan érvényes jelentése. Éppen azért nincs, amiért nem lehet a sorsot a karakterből meghatározva értelmezni. Függetlenül magának a karakter fogalmának bizonytalanságától, minden ember olyannyira bele van szöve a szociális élet, az organizációk hálózatába, hogy senki sem cselekszik általában karaktere szerint; legfeljebb csak erősen extrém és így nem általánosítható jelentéssel cselekszik olyat, ami csak karakteréből fakad. Hogyan lenne értelmezhető ilyen helyzetben a sors a karakter fogalmából. Közhely ma már, hogy nem baj, ha valakinek valóban van személyisége; csak semmi szükség nincs rá egyetlen életviszonyban sem.

Balázs Béla drámáinak tárgykörével és a tárgykör látásmódjával a korszak egy létező dichotómiájára válaszol. Balázs Béla drámáinak a század első évtizedeiben Lukács György által adott értelmezése a korszak drámáira adott azon válasz, amit egy teoretikus, filozófiával és drámaelmélettel foglalkozó ember adhat.

Lukács György válaszából leginkább ezt szokták fölénnyel kezelni: „...a Balázs Béla oeuvre-je a mi irodalmunk és a világirodalom számára fordulatot hozó jelenség.”³⁶ Ezek a drámák hozhattak volna fordulatot a „lélekdráma” tökéletes(ebb) megvalósításában, illetőleg a magasabb szellemi-spirituális szint megformálásában. Tehet-e Lukács György arról, hogy Balázs Béla után mégis Herczeg Ferenc *Kék rókája* (1917), Csathó Kálmán, Szenes Béla, Bús Fekete László, illetve később, a harmincas évektől Bókay János, Vaszary János, Boross Elemér

nagy színpadi sikereket elért darabjai következtek? Kétségtelen, a világirodalom jelentős drámái más irányba mentek tovább. Bár a szenvedély és a „saját egyéniség” ugyancsak önpusztító lett Brecht *Baal*-jában (1918); ám Luigi Pirandello és követői az egyéniség széttörtségét más látásmóddal formálták meg.

Mégis jogos volt Lukács György megjegyzése: „nagyon megvetne mindnyájunkat egy késői nemzedék, ha meg kellene állapítania: közöttünk járt Balázs Béla – és senki se vette észre.”³⁷

- 1 MADARÁSZ Flóris, *A modern dráma*, Eger, 1905, 19.
- 2 RAKODCZAY Pál, *Dramaturgia*, Pozsony, 1902, 6.
- 3 BALÁZS Béla, *Halálos fiatalság. Drámák/Tanulmányok*, Magyar Helikon, Bp., 1974. A drámaszövegeket ebből a kötetből idézzük.
- 4 FEHÉR Ferenc, *Nárcisszusz drámái és teóriái* = BALÁZS B., i. m., 18.
- 5 Uo.
- 6 Uo., 19.
- 7 Uo.
- 8 SIKLÓS Olga, *A drámaíró Balázs Béla*, Színház, 1974. december.
- 9 LUKÁCS György, *Jegyzetek Szélpál Margitról* = Uő, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Magvető, Bp., 1977, 234.
- 10 Uo.
- 11 Uo.
- 12 LUKÁCS György, *Gondolatok Ibsen Henrikről* = i. m., 99–100.
- 13 LUKÁCS György, *A dráma formája* = i. m., 107–108.
- 14 LUKÁCS György, *Doktor Szélpál Margit* = i. m., 238.
- 15 Uo., 239.
- 16 Uo., 240.
- 17 Uo.
- 18 Uo., 240–241.
- 19 LUKÁCS György, *Balázs Béla: Az utolsó nap* = i. m., 601.
- 20 Uo., 602.
- 21 Uo., 603.
- 22 Uo.
- 23 Uo., 606.
- 24 Uo.
- 25 LUKÁCS György, *Balázs Béla: Halálos fiatalság* = i. m., 678.
- 26 Uo., 681.
- 27 Uo., 686.
- 28 Uo., 688.
- 29 Uo., 689.
- 30 Uo., 690.
- 31 Uo., 692.
- 32 LUKÁCS György, *Kinek nem kell és miért a Balázs Béla költészete* = i. m., 708–709.
- 33 LUKÁCS Gy., *Doktor Szélpál...* = i. m., 241.
- 34 L. LUKÁCS Gy., *Balázs Béla Halálos fiatalság* = i. m., 694.
- 35 Uo., 693.
- 36 LUKÁCS Gy., *Kinek nem...* = i. m., 709.
- 37 Uo.