

## „Nem éppen könnyű dolog...”

Péterfy Jenő írása Henrik Ibsenről

Jelen tanulmány egy hosszabb dolgozat, a *Péterfy Jenő irodalomszemlélete* című értekezés egyik fejezetének része. A dolgozat Péterfy irodalomszemléletét, esztétikai normarendszerét, dramaturgiai felfogását, tragikumfelfogását elemzi, s arra (is) keres választ, hogy a kortárs kritikuskortól inkább ízlésében, mint normarendszerében különböző Péterfy írásaiban hogyan alakul ki egy morálfilozófiai indíttatású kritika helyett egy immanens esztétikai kritika abban a több ideológiai, művészeti, irodalmi irányzatot magában foglaló divergens korban, amelynek irodalomfelfogására jellemző egyfajta kultikus beállítottság, ami az irodalom nemzeti feladatát, küldetésének szentségét, transzcendenciáját illeti. A különbséget Gyulaihoz és iskolájához képest az árnyalatok jelentik, azok a kisebb-nagyobb eltérések, amelyek egy önállóan gondolkodó, saját utat járó egyéniség kereséseit, a felvetett problémát a maga szempontjai szerint megközelítő és tárgyaló alkotót sejtetnek, valamint az eltávolodást attól a körülötte érvényes gondolkodásmódtól, amely nem esztétikai vonatkozásokat is számon kér irodalmi alkotásokon.

Az irodalomhoz viszonyulásban az egyes műalkotásra koncentráció, a szövegre mint entitásra figyelem teremtő befogadási aktussá válik kritikáiban, esszéiben, Péterfy a mai olvasóra emlékeztető önmaga-keresés gesztusával közelít irodalmi alkotásokhoz. Thomas S. Kuhn tudományos életre, írásra kidolgozott paradigmafogalmát – a valóság egy bizonyos darabjának leírására használt elméleti rendszer és annak intézményesült háttere –, az irodalomról írásra alkalmazva olyan folyamat részeként adhatunk jelentést Péterfy műveinek, amelyben kezdenek érezhetővé, érzékelhetővé válni a még csak lappangó anomáliák, s ez a kettősség a paradigma vállalását és korrekciójának kísérletét egyszerre jelenlévővé teszi írásaiban.<sup>1</sup> Amennyiben elfogadjuk, hogy a paradigmaváltást az a felismerés hozza létre, hogy a kifejezőmód nem alkalmas a közvetítésre, a kritika- és az esszéírás – bár a műfaj korszakbeli gátlásával számolnia kellett Péterfynek – a paradigmaváltás részeként értelmezhető, az önkifejezést, az egyéni rálátást igazoló műfaj éppen az önkifejezés lehetőségének tágasságával tette lehetővé a szűknek érzett keretek meghaladását, s próbálkozhatott új jelentésadással. A Kuhn-féle paradigma összetevőit – az elmélet magja, az alkalmazások területe, a tudományos közösség és a legitimáló közösség – az irodalmi életre vetítve látnunk kell, hogy Péterfy írásait a kritikus-írói világ – leszámítva a kevés értő barátot – és az olvasóközönség fenntartással, meglehetősen értetlenkedéssel fogadta, amennyiben egyáltalán tudomást szerzett róla. A paradigmaváltás olyan esztétikai irodalomkonceptió körvonalazódását jelenti Péterfy írásaiban, amelyben a hagyományhoz viszonyulás különböző módjai is problémává lesznek, s éppen a hagyomány, a művek kontextusa szembesíti a Péterfyt olvasót azzal, hogy a paradigmaváltás lehetősége abban is megmutatkozik már, amihez képest az létrejön majd.

A dolgozat az örökséggel folytatott párbeszédre vállalkozik, tekintettel van arra, hogy a kérdés mai módja nem jelentheti mostani szempontok számonkérését, és hogy az irodalmi

<sup>1</sup> A kortárs tudósi idegenkedést magyarázza Kuhn tudományelméleti megállapítása: „Az anomália csak a paradigma adta háttér előtt válik láthatóvá. Minél pontosabb a paradigma, minél szélesebb az érvényességi köre, annál érzékenyebben jelzi az anomáliát és ennél fogva a kedvező alkalmat is a paradigma megváltoztatására. A felfedezés normál módszerében még a változással szembeni ellenállás is hasznos [...]. Ez az ellenállás biztosítja, hogy nem adják föl túl könnyen a paradigmát, és hogy a tudósok nyomós ok nélkül nem térnek le a paradigma által kijelölt útról, a paradigma megváltozásához vezető anomáliák pedig a meglévő ismeretek lényegéig hatolnak.” Kuhn, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Bp. 1984. 96.

diskurzus nem az igaz/hamis logika mentén ítélni lehet meg, hanem éppen a kritikai olvasásmódok megújulását tapasztalva látható, mennyire nem kínálhat véglegesen érvényesnek tekinthető válaszokat a korábbi értésformák kérdezőmódja, ugyanakkor a maiak sem örökérvényűek. Péterfyt olvasva egy olyan elemző irodalomszemlélete bontakozik ki számunkra, aki világnézete, értékrendje s nem utolsósorban anyanyelve révén a német polgári kultúra hagyományaihoz kötődik, aki a német és francia filozófusok, az angol esszéírók műveinek alapos ismerője, a legkitűnőbb európai művészet és irodalom rajongója. Ebből a távlatból tekintve irodalmunkra lesz Péterfy a 19. század utolsó harmadának magyar irodalmi kánonját megkérdőjelező kritikus.

Péterfy esztétikumcentrikus irodalomszemléletének legösszetettebb kérdése a kortársakétól alapjaiban eltérő tragikumfelfogása. A tragikumról kialakult diskurzus megszokott fogalmait – mint a tragikai vétség, a költői igazságszolgáltatás, a Beöthy-féle egyetemes, a világtrend – elvetve azt fejti ki, hogy a tragikum létrejöttét mindenkor az adott lélektani, társadalmi helyzet ellentétes erőinek összeütközéséből, a helyzet összetevőinek ellentétes fejlődési mozgásából kell magyarázni. A tragikum elemei részei a tragikai érzésnek, s ha ez az érzés alapjában esztétikai is, sok másfajta benyomás és érzélem is jelen van benne, így az élet tragikus eseményei csak költői anyag. „A tragikum ereje annak nem formulázható részében, logikai elemeiben fekszik, hanem azon erős egyéni felfogásban és alakító erőben, mellyel egyes költők a tragikai tárgyat feldolgozzák.”<sup>2</sup> A megformáláshoz kapcsolódik egy másik fontos kérdés, a közös formula – amely mindazt formálja, aminek minden tragédiában lennie kell – és azok a sajátosságok, amelyek révén a nagy költők tragikuma oly különbözőképpen hat. A *feldolgozás* a tragédia lényege, benne nem eszméknek, gondolatoknak kell megütközniük, a művek esztétikai értékét az „eszme megtestesítése” jelenti, „a költészetben csak az az ige ér valamit, mely testté vált”.<sup>3</sup> A tragikai érzélem elemzésekor a *főnséges* kulcselem lesz, gyökere az a *részvét*, amelyet a tragikus szereplő sorsa kivált a befogadóban, s amely egyszerre jelenti az iránta kialakuló csodálatot, a távolságot hős és befogadó között, nem kevésbé a mindenkori emberi felismerését és megélését is. A tragikai érzélem az emberi élet végességére figyelmeztet, a végesség fenyegetésével a tudat feszül szembe. Hankiss Elemér szerint „az emberi tudat, az emberi képzelet egyetlen vagy legfőbb célja az, hogy a pusztulás, a halál, az elmúlás félelme ellen megvédjé és a velük szembeni küzdelem megívására szükséges energiákkal töltsé fel az embert.”<sup>4</sup>

A tragédia 20. századi elemzője, George Steiner szerint a mások szenvedésében, sorsában osztozás a nyugati hagyomány sajátja, görög eszme, s görög a mögötte rejlő emberlátás is. Olyannyira részévé vált az emberi viselkedésről alkotott felfogásunknak, hogy „eszünkbe se jut, mennyire furcsa, bonyolult gondolat: személyes gyötrelmeket nyilvános színpadon megjeleníteni”.<sup>5</sup> Steiner egy másik gondolata is összecseng Péterfy felfogásával: „Haszontalan dolog ésszerű magyarázatot vagy kegyelmet kérni. A dolgok olyanok, amilyenek: könyörtelenek és képtelenek. Büntetésünk messze felülmúlja bűnünket.”<sup>6</sup> A tragédia lényege, a más sorsában osztozás annak a görög világnak a sajátja, amely a *mérték* követeléseit jegyében az érzelmek kimutatását – akár bánatról, akár örömről, szerelemről legyen szó – helytelenítette. Ezzel ellentétben „a tragédiák vagy komédiák bemutatásánál a sírás és hangos nevetés nemhogy nem tiltott, ellenkezőleg, általános. Ugyanis ebben nem a *saját* szenvedélyeikhez való viszony, hanem más sorsához való viszony affektuózus kifejeződését látták. Más baján sírni a közösségi érzés

<sup>2</sup> Péterfy Jenő: *Válogatott művei* (a továbbiakban VM). Bp. 1983. 12.

<sup>3</sup> VM 13.

<sup>4</sup> Hankiss Elemér: *Az irodalmi közlésformák lélektana*. Bp. 1970. 77.

<sup>5</sup> Steiner, George: *A tragédia halála*. Bp. 1971. 9.

<sup>6</sup> Uo. 14.

megnyilvánulása volt, nem a fegyelmezetlenség jele.”<sup>7</sup> Minden életjelenséget kiaknáz a dráma, s a művészetek közül a drámai művészet tekinthető az ember *halhatatlan és halandó, halálra ítélt* kettősségét legtökéletesebben megjelenítő formának, amely minduntalan figyelmeztet világnk, létezésünk veszélyeztettségére, kiszolgáltatottságára. De nem csupán a tragédia a görög világé, hanem maga a dráma megszületése is. „Kezdetben volt a szó. [...] Amikor [...] erre Arisztotelész emlékeztet bennünket, a magányos beszélő kilép az egybemosódó kórusból, akkor egy új esemény születik, amelynek a lényege az, hogy emberek szólnak emberekhez. Ez a drámai esemény archetípusa. A dráma akkor talál önmagára, amikor rátalál saját hangjára. És ezért a dráma születése pillanatában intellektuális. A nyugati intellektus görög eredetű, és a görögök ezt nemcsak a filozófiában, hanem a drámában is alkalmazták.”<sup>8</sup>

A művészet lényegéhez tartozik bizonyos elvárások kielégítése, olyasmit közölve, rádöbentve arra, amit már tudunk. A tragikus hős méltósága önnön méltóságunkat s az emberi élet méltóságát tudatosítja. A tragédia a létezés intenzitását, lényegét, értékképzeteit ragadja meg és közvetíti; Péterfy olyan műfajt látott benne, amely az autentikus értékeket a mulandóság meghatározta létezés távlatából közvetíti. Péterfy megállapításai után egy évszázad telt el Hankiss Elemér könyvének, *Az emberi kalandnak* a megírásáig. A filozófus a tragédia létrejöttét egyfajta védekezésnek látja, mely abban segített, hogy az ember szembenézzen azzal a félelemmel, amelyet az idegen világ jelenléte miatt érzett állandó szorongás vált ki. Hankiss szerint a tragédia az idegen világgal folytatott küzdelem fontos eszközeként értelmezhető, azt mutatja meg, „mi történik az emberrel akkor, ha összeomlanak azok a szimbolikus szférák, amelyek védik őt a világ veszélyeivel és önmaga félelmeivel szemben”.<sup>9</sup> Péterfy „tragikai érzés”-magyarázó példái (ha valaki fiatalsága, ereje teljében elpusztul, ha kimagasló szellemi erőt vak eset tönkretesz, tragikus az ártatlanság sorsa, ha idegen bűn martaléka lesz, tragikus a nagyság bukása, fényes pálya hirtelen elborulta) Hankiss értelmezése szerint olyan helyzetek, amelyekben „a hőst durván kitépi valami önnön világából és életének védőburkából, értékeinek és hiedelmeinek biztonságát adó rendszeréből. Hirtelen rádöbben arra, hogy az élet, ahogy eddig látta, pusztán illúzió volt. Jeges és sötét, félelmetes és kietlen világba szakad bele. Egy világba, amelyben a dzsungel törvényei érvényesülnek; amelyben nincs helye az emberi tisztességnek, és nincs értelme az életnek.”<sup>10</sup> Az élet értelmetlenségére ráébredve a tragikus hős sorsában osztozni, azt jelentőségteljesnek érezni – olyan élmény, amely segíthet az értelmetlenség fenyegetésével szembenézni. Péterfy abban is vitatkozik kora tragikumfelfogásával, hogy bár a tragikus bukásnak különböző értelmet ad a pesszimista, a moralista – a tragikai érzés valójában független moráltól és filozófiai rendszertől, nem az etikai szempont, hanem az esztétikai az irányadó: III. Richárd sorsát a néző ellenszenv nélkül követi, vétsége, bűne ellenére azonosulunk vele.

Péterfy a magyar olvasók elváráshorizontját alakítandó vállalkozik a világirodalom alkotásaival megismertető kritikák írására. Henrik Ibsen két drámáját német fordításban olvasta Péterfy, s ő az első, akinek Magyarországon kritikája jelenik meg a norvég drámaíróról. Ibsent bemutató-elemző írása az egyik leginkább személyes hangú kritikájának tekinthető. A német fordítás megjelenésének évében, 1887 júniusában jelenik meg írása, a *Budapesti Szemle* olvasóit bevallottan az európai irodalomról akarja tájékoztatni. Két drámáját elemzi Ibsennek, *A vadkacsát* és a *Rosmersholmot*, amelyekkel magyar fordításban a közönség csak később ismerkedhet meg, *A vadkacsát* 1898-ban Gerő Attila, a *Rosmersholmot* 1910-ben Oláh Gábor fordí-

<sup>7</sup> Heller Ágnes: *Az aristotelési etika és az antik ethos*. Bp. 1966. 296–297.

<sup>8</sup> Bentley, Eric: *A dráma élete*. Pécs 1998. 94.

<sup>9</sup> Hankiss Elemér: *Az emberi kaland*. Bp. 1997. 196.

<sup>10</sup> Hankiss Elemér: *i. m.* 197.

totta le. Péterfy Reviczky Gyula 1892-es *Nóra*-fordítását ismerhette, de nem említette írásai-ban, ugyanúgy az 1889. október 4-i Nemzeti Színházbeli bemutatóról sem írt.

Péterfy elemzésének mélysége a kvalitásérzék biztonságával párosul. Említi Björnson nevét is, arra az alakuló norvég irodalmi kánonra utalva, amelyben a német fordítás és Péterfy írásá-nak megjelenésekor Ibsen már Björnson előtt helyezkedik el. A kritika alaphangját Ibsen ere-deti tehetségének az elismerése adja meg, annak a felismerése, hogy Ibsen tehetsége, alkata számára a dráma a legmegfelelőbb műfaj. Péterfy elismerését nem árnyékolja be a drámaíró műveinek ellentmondásos fogadtatása sem, s bár általában nem szerette kora irodalmát – egyet-len szót sem írt a később jelentősnek elismert Vajdáról, Reviczkyről, Komjáthyról –, és tragi-kumellenes kornak látta azt, amelyben élt, Ibsenről, aki az egyéniség mai értelemben vett fon-tosságának a szószólója volt, lelkesedéssel írt, egyedülálló jelenségnek tartotta, olvasatában a műfaj megújulásának háttére Ibsen eredeti világszemlélete.

Ibsen nehéz olvasmányának bizonyulhat a francia dráma hagyományain nevelkedő befoga-dók számára, akik – Péterfy szerint – különösnek érezhetik a formai megoldás újszerűségét, Ib-sen „prózáját”. A Scribe-, Sardou-darabok nézettsége, ismertsége – a francia szerzők darabjai-ról sokszor ír a színbíró Péterfy – alakítja a színházba járó magyar közönség befogadói stra-tégiáit, elvárásait „a francia dráma élesen körvonalazó, átlátszó tisztaságú, a patetikus jelene-tekben hevesen lüktető dialógjához”<sup>11</sup> igazítja. A csevegés mestereihez, a szónokokhoz szokott közönségnek meg kell tanulnia olvasni/látni/érteni Ibsen hétköznapi társalgásból kinőtt dialó-gusait, a múltban lejátszódó eseményeket felelevenítő, epikusan megjelenítő színpadi párbeszé-deit. Bennük bonyolultan, finoman kapcsolódnak össze a legkisebb egységet jelentő köznapi megjegyzések, s az elhallgatásból, a kimondás kerülgetéséből teremtődik a drámai dialógus, melynek prózája mögött költészet van. Ibsen az ékesszólást szándékosan kerülve hoz létre új drámai nyelvet. Azzal a francia hagyománnyal ellentétben, amely „hőseit dramatizált vádló-vagy védőbeszédre inspirálja”,<sup>12</sup> születik az az új drámai nyelv, amelyben éppen a hallgatás, a dolgok, érzelmek ki nem mondása lesz beszédessé, jelezve az élet folyamatában benneállásnak azokat a határait, amelyeken túl a hallgatás az egyetlen hiteles kommunikáció, hiszen amiről beszélni nem, arról csak hallgatni lehet. Olyanfajta újítás az Ibsené, mint amilyen az Erzsébet-kori drámáé volt a 16. században.

Péterfy az impresszionista festészetet hívja segítségül Ibsen stílussajátosságát megmagyará-zandó, választott hasonlatával a távlat keresését hangsúlyozza, azt a módot, ahogyan a kritikus megpróbálja megtalálni a műnek azt az összetevőjét, amelynek segítségével *egybelobban* az elemzett alkotásokkal. A dráma szereplőinek megszólalása – gondolhatunk például Arany *Bánk bán*-elemzésére – a maguk megformáltságában vagy éppen megformálatlanságában (in-dulatszók, a színpadon jelen lévő többi szereplő számára megfajthetetlen sóhajok, esetleg be-szédet helyettesítő gesztusok) a szereplő lelkivilágát, a benne lejátszódó folyamatokat exteriorizálják, adott esetben a még formába nem öntött gondolatot. Péterfy Ibsen művészeté-ben arra figyelmeztet, hogy a korábban megszokotthoz képest a szereplők által mondott szöveg nem megjeleníteni, elmondani kívánja a megszólaló szereplőket, netán jellemezni, hanem el-lenkezőleg, a megszólalás arra való, hogy a szereplő mögötte elbújhasson, elfedhesse gondola-tait, énjét. Nem annyira az elhangzottak lesznek lényegessé, hanem az elhangzottak mögé rej-tett gondolatok, hiszen tudjuk, a beszéd nem mindig a gondolatok kifejezésére hivatott, hanem olykor éppen azok elrejtésére. „A drámának fontos helyein is a dialóg – hogy úgy mondjuk – száraz, közönséges, elfojtott, szárnyaltan, de hozzá kell képzelnünk a jellemző taglejtést, a

<sup>11</sup> VM 357

<sup>12</sup> VM 375.

szem játékát, a test nyugalma vagy önkéntelen mozdulatait, hozzá kell képzelnünk a hang lágyabb vagy erősebb voltát, a falzettet, mellyel néhány alak beszél [...] Ha azonban a költő látta alakok képzelünkben nem élednek föl, akkor Ibsen drámái, mikor pusztán a betű van előttünk, olyan szürkék és barátságatlanok, mint egy hideg, sugártalan tavaszi délután.”<sup>13</sup> Az idézet – miközben a félig kész könyvek Kosztolányi-féle gondolatát juttatja eszünkbe – azt is jelzi, hogy Péterfy kritikáinak, irodalomszemléletének alapja egy hegelianus esztétika, amelynek biztonságával és logicizmusával szemben kanti–schilleri megszorítások érvényesülnek, racionalisztikus, objektív-idealista esztétikai szemléletébe számtalan módosító elem is került. Az esztétika sajátosságának, különállásának, autonómiájának, az esztétikai elv és tárgy önelvűségének hangsúlyozása kanti eredetű Péterfy gondolkodásában, mint ahogy Kant filozófiájára utal a művészi tudat sajátos tárgymegragadó eszközének megkülönböztetése egyéb tudatterületek eszközétől, valamint az esztétikai alany tevékeny szerepének kiemelése az alkotó, újraalkotó és befogadó folyamatban.

Péterfy ismeretelméleti felfogásának és művészetelméletének összefüggését jelzi a gondolat, miszerint a művészetnek feladata lehet erősíteni a törekvést a törvényszerű felismerésére, de óvakodni kell egy teljes bizonyosságban való hittől. A műfajokat a maguk történetiségében, nem abszolútként vizsgálta, azoknak nem tételezte valamely ideális alakját, a drámán cselekmény és hősök egymást formáló kölcsönhatását kérte számon, az emberi sorsteremtés, önteremtés tudatát. Alap kategóriája a valóság, ezen nem a közvetlen társadalmi, hanem a lélektani valóságot érti, amelyik a jellemben, az egyéniségben ölt testet, megragadható formát, a szereplők az általános emberi sorsot fejezzék ki az egyedi sors megjelenítése által. A műfaj – Péterfy korában még érvényesnek tartott – követelményei közül fontosnak tekinti a valódi konfliktus meglétét, azt, hogy lélektani típusok, jellemek között születik meg az ellentét, az összeütközés.

Ibsen drámáiban maradéktalanul el tudja fogadni, hogy a múltban lezajlott drámái cselekmény már csak a lélekben van jelen: „Ibsennél a dráma tulajdonképp nem a cselekvényben rejlik, hanem abban a hatásban, melyet a cselekvény a szereplő személyekre gyakorol, a léleknek abban a realizmussal rajzolt ide-oda ingásában, mely végre egyik-másik alaknál a katasztrófára vezet; abban a sorok közti életben, mely egy közönséges mozdulatnak vagy szónak a darab végén mélyebb értelmet ad, mint az elején.”<sup>14</sup> A cselekmény súlyát érzékeli Péterfy, azt a dramaturgiai megoldást, amely egymás mellé rendeli a cselekményt és a jellemet, de amelyben a cselekmény súlya következtében az emberek alig tudnak megszólalni, a szituáció nem sokat engedni beszélni a szereplőket, a feszültség nagyságával fordítottan arányos a kimondott szavak száma.

Ibsen drámáiban lassan tárul fel a múlt, a háttérbeni élettörténet, és a szereplőket is lassan tanuljuk meg ismerni. Ismeret és önismeret problematikáját veti fel Ibsen műve, s az elhallgatottak, az elrejtettek csak az empátiával közeledő befogadó számára kapnak jelentéstartalmat, a tudat önteremtő reflexiói ily módon tárulnak fel az olvasónak, utalva a megértés/önmegértés dialogikus szerkezetére. A megértést intellektuális kihívássá teszik Ibsen szereplői, olvasási stratégiákat kell kialakítani, Péterfy szavaival kulcsot kell lelteni a szereplők megértéséhez. A befogadó csak önmagára számíthat, az alkotó elengedte a kezét; olvasói magáramaradottságának újszerűségére, az ezzel járó *nehézségekre* egy korábbi irodalmi alkotás, Le Sage művének távlatából kapunk magyarázatot: „Ibsen is leemeli például egy család lakáról a tetőt, mint Le Sage ördöge, Asmodi is lehetővé teszi, hogy társa a madridi házak födele alá tekinthessen. De míg ennek a salamancai tanulónak ördöge van, ki neki az ott lepergő jelenetek értelmét azonnal

<sup>13</sup> VM 376.

<sup>14</sup> VM 379.

megmagyarázza, Ibsennél az olvasó csak lassan, nyomról nyomra lesz otthonos a drámában. Az első olvasásnál Ibsen darabjai többé-kevésbé homályosak; de azután a másodszeri olvasásnál, ha a kulcs már kezünkben van, örömmel látjuk, hogy egy minden ízében érdekes pszichológiai problémával állunk szemben; világos lesz előttünk a kis vonásoknak, részleteknek lélektani egysége s vonatkozása a dráma tulajdonképpen tárgyára vagy irányzatára.”<sup>15</sup>

A megértés/önmegértés mozzanata – annak elmaradása – Ibsen drámájának alapproblémája, a dráma színtere nem a világ, hanem a szereplők tudata, a funkciótlaná lett külső cselekvés helyett az *önismeret pokoljárása* vezet tragédiához. Péterfy magát áltató, esendőségével szembenézni nem képes szereplőnek látja Gregers Werlét, Hjalmar, az öreg Ekdalt – kivétel a darabban az önmagával meghasonlott Relling, „ki lelkében már csődöt mondott, nem tart sokat az emberek felől, ő maga elrongyolt életű, kinek sem híre, sem ereje többé arra, hogy magát felküzdje. De mégis eszes ember, ki magát nem áltatja, hanem azért annál élesebben látja, hogy a legtöbb emberben, kiknek tulajdonképp akaratarejők, egyéniségök nincs, valami jótékony hazudság tartja fenn a lelket.”<sup>16</sup> A személyes étellel szembenezés helyett képmutatás és önbecsapás – a lélek meghasonlása a pusztító erő. „Mikor a sors órája ütött, a szó és érzelmek szokásos tűzijátéka nélkül tűnnek le a színről Ibsen alakjai. Egyáltalán a szó éppannyira takarja és rejti az alakok belsejét, mint amennyire fölfedi. Az író tragikai érzése pedig mint parázs rejtőzik a hamu alatt, s Ibsen csak lassanként fújja le a hamut, hogy az izzó szént megláthassuk.”<sup>17</sup> Ibsen a konfliktust belső történetiségében jeleníti meg, a szereplők maguk öntörvényű életet élnek, nem az alkotó irányítja sorsukat. Péterfy valamiféle távolságot érez alkotó és művének szereplői között.

A francia dráma, a késő 19. század szalondarabjainak eszközei ugyan még jelen vannak Ibsen korai darabjaiban, ő is fennálló konvenciókból indult ki a legtöbb nagy művészhez hasonlóan – ezeket Péterfy csupán a norvég közönség kedvezőtlen ítélete, Ibsen elmarasztalása miatt említi –, de ezek a melodramatikus színjátéki elemek intellektuális tartalommal telítődnek. Ibsen felhasználta a francia dráma megoldásait, „a Scribe-féle történeteket. Pontosan ilyesmire volt szüksége. Ha ő az első modern drámaíró, akkor egyszersmind az utolsó francia klasszicista is.”<sup>18</sup> A Péterfy bemutatta *Vadkacsa* azonban a drámai forma elmélyülését jelenti Ibsen pályáján, a prózai forma és a realista konvenciók mögött „játékerdejével és az öreg Ekdal képzeletbeli vadászatával a dráma visszatér azoknak a hatékony mítoszoknak és szimbolikus cselekményeknek az alkalmazásához, amelyek Shakespeare késői darabjai óta eltűntek a színpadról [...] [Ibsen] új mitológiát teremtett, s hozzá olyan színházi konvenciókat, melyekkel ezt ki is tudta fejezni.”<sup>19</sup> Azonban ez a megtalált mitológia, az új szimbólumrendszer és színházi konvenció is csak olyan tragikumot teremthetett, amely a belső konfliktuson alapul, s abból a felismerésből indul ki, hogy az ingatag lélek felől éri támadás az életet és az értelmet.

Ibsen „Darabjai [...] a legvirtuózabb technika művei. S ami esetünket érdekesebbé teszi, Ibsennél világos, hogy a valóban művészi technika nyitja nem külső, formális ügyességben rejlik, hanem a földolgozott tárgy természetének eredeti föltüntetésében, az író földolgozásának sajátos voltában. Minden eredeti író saját tehetsége képére teremti meg a formát is, s Ibsennél ez a forma éppoly egyéni, mint amilyen eredeti s merész az a drámai probléma, melyet földolgoz.”<sup>20</sup> Tévedhetetlen érzékkel ismeri fel Péterfy a tehetséget, megítélését igazolja az Ibsent a

<sup>15</sup> VM 378.

<sup>16</sup> VM 380.

<sup>17</sup> VM 377.

<sup>18</sup> Bentley, Eric: *A dráma élete*. Pécs. 1998. 23.

<sup>19</sup> Steiner, George: *A tragédia halála*. Bp. 1971. 262.

<sup>20</sup> VM 378.

drámatörténet legnagyobb tehetségei közt számon tartó mai irodalmi kánon. Társadalmi drámaíró abban az értelemben, ahogy Csehov is az, jellemei valamennyien saját egyéni végzetükön túlmutató végzet érzetét árasztják, szereplői egy civilizációt hordoznak, egy pusztulásra ítélt kultúrát képviselnek. Mélyen a valóságban gyökereznek, a szereplők hitelessége nem utolsósorban éppen *hétköznapiágukban* rejlik, abban a nem túl nagy távolságban, ami a befogadót az ibseni színpadon megjelenő szereplőktől elválasztja. „Ez a különös modor, ez a sajátságos stílus Ibsennek mély realiztikus érzékében gyökerezik; a többi közt kísérletet akar tenni, az élet viszonyai, a tragikai kifejlés dacára is, köznap színehez közel hozni; a drámai dobpergést és zászlólobogtatást nála hiába keressük.”<sup>21</sup>

Az Ibsen-recepció áttekintésére nem vállalkozik – nem is vállalkozhat – a dolgozat, csupán két, a Péterfy értékeléséhez időben viszonylag közeli írásra utal, az egyik a tehetségfelismerőként számon tartott Osvát Ernőé (az esszé 1900-ban jelent meg *A Hétköznapi*), a másik Juhász Gyuláé (ez az írás 1905-ből való, a *Szeged és Vidékében* jelent meg). Az Ibsenről írt esszében Osvát éppen abban marasztalja el a drámaírót, amiben Péterfy remeknek tartja: az alakok megteremtésében: „[Ibsen] nem ismeri az embereket. Nem azt jelenti ez, hogy nem ismeri az alakjait, hanem hogy csakis azokat ismeri. Pszichológusnak jó lehet, de szociológusnak nem. Ő csak az Ibsen-változatokat ismeri, és az Ibsen-változatok ideálváltozatait.”<sup>22</sup> A mai irodalmi diskurzus nem érzi fontosnak korábbi értelmezésekkel vitatkozni, ami Osvát véleményét illeti, Péterfy írásaiból az a rész kívánkozhatnék ide kommentárként, amelyben Shakespeare hőseiről írva Beöthy idézi kortársa tragikumfelfogásával vitatkozva: „Romeo és Júlia tökéletesek mint szerelmesek, de minden egyébben vakok, és az élet komoly feladataira nem valók” – majd így folytatja: „Bocsánat a triviális hasonlatért, de mintha azt mondanók: ez a szoprán hang tökéletes, csak az a baja, hogy nem hangzik úgy, mint a zongora.”<sup>23</sup> Juhász Gyula esszéjének Ibsen-értékelése Péterfy értékítéletéhez közel álló, Shakespeare és Ibsen párhuzama fenntartás nélküli lelkesedést formál kultikus megnyilatkozásokra emlékeztető módon: „Bildungsphilisterek kedves játéka egymás fejéhez vágni Shakespeare-t és Ibsent, észak két óriását. Holott ők össze nem mérhetők, az ő világuk egymástól merőben idegen világ. Shakespeare az ösztönök, Ibsen a gondolatok tragikusa. Shakespeare hősei szenvedélyeikből táplálkoznak, és nőnek titáni nagyságot, Ibsen hősei a lelkiismeretük problémáitól sorvadnak el.”<sup>24</sup>

Az értékítélet konstruálását befolyásolja, hogy Péterfy az ibseni problematikában saját visszatérő kérdéseit ismeri fel, innen fokozott érzékenysége, mellyel a drámákat elemzi. Családi környezet, származás, a külső körülmények és a sors szövevényes egybefonódásának, valamint az akarat szabadságának kérdését veti fel több alkalommal. „Darabunkban, mint több más művében is, annak kérdése foglalkoztatja, mit a Biblia eredendő bűnnek nevez. Ezt a problémát a mai fölfogás értelmében veti föl drámáiban, nemcsak a fiziológiai föltételekre van tekintettel, melyek mellett a lélek nyilatkozik, s alakjai magyarázatát nem pusztán magában az egyénben keresi, hanem már az elődök jellemében s a tőlök átszármazott viszonyok, szokások, nézetek hatásában is. [...] fő problémája, melyet bennök minduntalan fölvet [...] az akarat szabadságának kérdése, amely ott rejtőzik a legjobb tragédiák mögött is.”<sup>25</sup>

Az autonóm személyiség önmegvalósításának lehetőségéről szólnak értelmezése szerint Ibsen drámái, akarat és világ egymásnak feszüléséről, amely minden tragikum alapja Péterfy tragikumfelfogásában. A kritikus elébe megy az olvasóban megfogalmazódó fenntartásoknak,

<sup>21</sup> VM 377.

<sup>22</sup> Osvát Ernő: *Ibsen*. = Kenyeres Zoltán (szerk.): *Esszépanoráma*. I–II. Bp. 1978. I. 376–384, 381.

<sup>23</sup> VM 27–28.

<sup>24</sup> Juhász Gyula: *Ibsen*. = Kenyeres Zoltán (szerk.): *Esszépanoráma*. II. 5–9.

<sup>25</sup> VM 389.

amelyeket a pszichológiai darwinizmus vagy a tragikum misztikus voltának realiztikus felfogása<sup>26</sup> válthat ki, s a drámaíró embereszményének 19. század végi érvényességét emeli ki: „Ibsen az erejét érző, szabadon fejlődő, hamis melléktékintetek által meg nem bűnült egyéniség képében gondolja az emberi ideált. [...] drámáinak eszméje a következő: mennyire valósítható meg ez az ideál a mai társadalomban? S drámái élesen megrajzolt alakokban föltűntetik az egyéniség magjából fakadó akarat küzdelmét a viszonyokkal.”<sup>27</sup> A *Rosmersholm* „minden keserűség nélkül, tragikai erővel veti föl az akarat problémáját, s mutatja azt az összeütközést, melybe életünk tényei kerülhetnek átöröklött nézeteinkkel, erkölcsainkkal, szokott életmódunkkal.”<sup>28</sup> Az olvasóra elidegenítően hathat az ibseni drámában a konfliktus interiorizációja, ezt az interiorizációt nevezi – találó kifejezéssel – azután „az akarat, az etikai magábatérés”<sup>29</sup> drámájának. Péterfy azonban az újnak ható megoldásban a görög dráma építkezését felismerve köti össze az egymástól időben távoli irodalmi hagyományokat: „a dráma [...] egészen a lélek világában megy végbe, a két főalak belsejében, külső cselekvénye a drámának úgyszólván nincsen is, mint az *Oidipusz királyban*, a dráma föltételei a múltban rejlenek, s az maga csak e múltnak elkerülhetetlen következményeit tünteti elénk. Regényszerű érdeke alig van, tisztán pszichológiai. Ez is sorsdráma, mint a Szophoklészé, csak hogy itt a sors szálai tisztán az alakok jelleméből szövődnek ki. Míg ott a múlt tényeinek fölfedése idézi elő a katasztrófát, darabunkban ezt a mindinkább tisztuló belátás hozza létre, mellyel az alakok lelki életükbe kölcsönösen bemélyednek.”<sup>30</sup> Azt ismeri itt fel, hogy a görög–római dráma már előlegezi a modern kor fejleményének gondolt konfliktusinteriorizációt.

A *Rosmersholm* elemzésében művészet és élet viszonyára reflektál Péterfy, arra, ahogy a műalkotásnak sikerül a szenvedés, a zűrzavar, az értelmetlenség esztétikai felülmúlása, ahogyan a mindennapok esendőségét és esetlegességét a művészet képes meghaladni. „Az élet jobbara »kompromisszum«, egyezkedés elvek, érzelmek, cselekedetek, viszonyok közt, néha gyöngén fönttartott egyensúly. A költészetnek szabad az életet szebbnek, egyöntetűbbnek, mélyebbnek föltűntetnie. [...] Költőnk csak emeli, hogy érzelmes családi dráma helyett igazán meg tudott írni egy – tragédiát.”<sup>31</sup> A tragikum iránt rendkívül fogékony volt Péterfy, nem véletlen, hogy három tanulmányt is szentelt a témának, abból a felismerésből kiindulva, hogy a tragikum létrejöttékor egyszerre vagyunk szem- és fültanúi a konfliktus elemeinek, és ezekre érzelmileg (is) reagálunk. *Jelenlétünkkel* a tragédiában rejlő bölcsesség tanúi vagyunk. „Van abban valami bölcsesség, ha lemondunk arról, hogy a világegyetemet megoldhatatlan rejtélynek tekintsük, ha átmenetileg ledobjuk magunkról mint elviselhetetlen terhet. És még több bölcsesség van a rejtély elfogadásában. És ha a tragédia rádöbbsen minket arra, hogy nincs módunkban sokat megtudni bármiről is, akkor ezzel máris tanultunk valamit tehetetlen énünkből” – írja Eric Bentley.<sup>32</sup> A tragikus hőssel azonosulás gesztusa annak a folyamatnak része, amelynek során gyermekkorunkban létezni tanulunk azonosulásaink révén, majd felnőttkori rokon- és ellenszenvaink eszméltetnek a „csak másban moshatod meg arcodat” igazságára; a hős sorsában osztozás így enged belépést a dráma világába, hozzáadva valamit önismeretünk folyamatához.

Péterfy ábrázoláskritikai normakészlete leginkább a szereplők *valószínűségét* emeli ki: „A jellemvonások egyenkint, egymás után, egymás hatását növesztve vagy jellemzően változtatva

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> VM 390.

<sup>28</sup> VM 391.

<sup>29</sup> VM 393.

<sup>30</sup> VM 392.

<sup>31</sup> VM 395.

<sup>32</sup> Bentley, Eric: *A dráma élete*. Pécs 1998. 235.



tűnnek föl a pillanatnyi helyzet követelményei szerint, s föltűnnek az alakok hangulatában, apróbb tetteiben, odavetett szavaiban vagy fölbukkanó reflexióiban, a testi s lelki emberben egyaránt. Közel vagyunk az illúzióhoz? Ezek az alakok furcsa fajzat ugyan, de élő emberek.”<sup>33</sup> A tragikum a hétköznapokkal, a rutincselekvésekkel a háttérben, fokozatosan lesz úrrá a dráma világán, amely nem vagy alig teremti meg a valódi történés lehetőségét. A hősnek nem nyílik tér a cselekvésre, lehetetlenné válik bármiféle történelmi cselekvés, az egyén és a közösség tragédiáinak beszűkült tere a család lesz, elválík egymástól a színpadi és a valóságos, tényleges drámai cselekmény. Maga az ibseni mű is nélkülözi az érdekes cselekményt, s Péterfy messzeemenően el tudja ezt fogadni, holott a drámai forma alapkövetelményének tekintett cselekmény nem iktatható ki magának a drámai formának a felbomlása nélkül. Az író „Minden gondját arra fordítja, hogy egymásba kapcsolódó lélektani motívumok által lehetőleg teljes pszichológiai, sőt fiziológiai határozottságot adjon személyeinek, azután pedig arra, hogy azokat egymással szemben oly helyzetekbe hozza, melyekben jellemök magjának önkéntelenül is föl kell pattannia.”<sup>34</sup> Megfigyelését a jellemalkotás apró összetevőiről igazolja a drámaíró vallomása arról, hogy mennyire tudatosan és figyelemmel alakítja jellemeit: „Mielőtt leírnék egy szót, gondolatban tökéletesen ismernem kell a szereplőt. Lelke minden rezdülésével tisztába kell lennem. Mindig az egyénből indulok ki. Ha lénye minden aspektusával tisztában vagyok, akkor a színpad elrendezése, a drámai együttes már magától jön, és semmi gondot nem okoz. Gondolatban kívülről is ismernem kell, egészen az utolsó gombjáig tudnom kell, hogyan áll, hogyan sétál, hogyan viselkedik, milyen a hangja.”<sup>35</sup>

A típus, alkat teremtése helyett az egyéniségvizsgálat vezet a teljességhez, minden, a külvilág ingereire való reagálás fontossá válik és jelen van a szereplő rajzában, az árnyalatok, az apró rezdülések egyénítik a szereplőket, a befogadás során a szövegben elszórt, személyiségjegyekre vonatkozó jelzésekből rakja össze az olvasó a jellemet, s valahányszor a kialakított képbe nem illő elemmel találkozánk, addigi általánosításainkat kell újfajlag megvizsgálnunk. Ezért sem *könnyű* olvasmány Ibsen, szereplőit megismerni sok és alapos odafigyelést igényel, kitartó odafigyelést: „A legtöbb drámaíró nagy vonásokban, azonnal érthetően exponálja alakjait; a mellékszempelyek pedig mindig ugyanazon egy, könnyedén odarajzolt sziluettel jelennek meg előttünk. Ibsen azonban az előttünk fekvő két drámában is csak lassan vezet alakjai teljes ösmertére. Úgy ismerkedünk meg velök, mint az emberekkel az életben, többszöri érintkezés után.”<sup>36</sup> Péterfy nemesak a drámai szereplők, de a regényhősök esetében is az egyénítést kéri számon, hogy a két műfajban megteremtett egybefüggő és teljes világ – amilyen a valóságban nem fordulhat elő – olyan szereplőkkel népesüljön be, akik a minden esetben teljesen egyéni módon megjelenő általánosan emberit egyénenként, egyéniségként jelenítik meg, azt várja el, hogy az ismert típusokba – archetipusokba – tartozó szereplőket is egyénítse a szerző, a drámai hős pontosan körülrajzolt személyiség legyen.

A drámai cselekmény kevésbé látványos sajátosságának elfogadása a kritikus affinitást igazolja itt (volt már arról szó, hogyan lesz egymást felerősítő hatásúvá két – látszólagos – szegénység: a cselekmény *egyszerűsége* és a drámai dialógus *szükszavúsága*), hiszen Péterfy esztétikai normái a cselekménynélküliséget egy másik műfaj, a regény esetében elfogadhatatlannak tartják, de ez megint csak nem akadályozta abban, hogy a ma formabontónak értékelt és a Defoe, Richardson, Fielding teremtette, valószerűnek mondott regény technikáit tudatosan elvető Sterne-regényt, a *Tristram Shandyt* ne kedvelje, sőt követendőként, elvárásai igazolása-

<sup>33</sup> VM 387.

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Idézi Bentley, Eric: *A dráma élete*. Pécs, 1998, 50.

<sup>36</sup> VM 377.

ként ne idézze, holott ez a mű nem a konvencionális narratív szabályokat követi – olyannyira nem, hogy a felületesen olvasóban a kaotikusság érzését kelti. Péterfy figyelmeztet, hogy kritikai értékelése, kommentárjai csak kevesebbet mondhatnak el a tárgyalt műnél, s a partnerként, együtt gondolkodóként tételezett olvasót a mű olvasására inti egyrészt, másrészt hajlandó az olvasóban a kritikus gondolatmenete által (esetleg) felmerült kérdésekre, ellenvéleményekre reflektálni.

### Összegezés

A dolgozatban arra tettem kísérletet, hogy Péterfy Jenő Ibsen két drámájáról írt kritikáját áttekintve megvizsgáljam, milyen a magyar irodalomkritikus Ibsen-recepciója, hogyan alakul – a modern irodalom iránti fogékonyság és az irodalom klasszikus nagyságainak ismerete jegyében – Péterfy Ibsen-olvasata, melyek azok az írói megoldások, amelyeknek eredetisége, újszerűsége az ő számára a művek értékét adja. Ezt a kérdést megválaszolandó kitértem – röviden – Péterfy tragikumfelfogásának legfontosabb összetevőire, hiszen az Ibsenről írottak alapja dramaturgiai szemlélete, tragikumkonceptiója. A kortárs magyar irodalom értékei iránt ritkán vagy alig fogékony Péterfy a maga mélységében és összetettségében tudta értékelni Ibsen művészetét a 19. század utolsó harmadának Magyarországon. Az Ibsenről szóló kritika a maga tárgyyszerűségében nem csupán a tárgyról állítottakkal szólít meg, de alanyáról is szól, megerősíti a bennünk kialakult Péterfy-képet: írása olvasásra, együtt gondolkodásra kér fel, a befogadó osztja meg élményét olvasójával. Számolt azokkal a gátlásokkal, amelyek a korabeli magyar olvasót elidegeníthették Ibsentől, s éppen tudatosításukkal, a művek titkának faggatásával próbálta oldani, megszüntetni azokat.

**“It’s Not Quite Easy...” Jenő Péterfy’s Review on Henrik Ibsen.** Jenő Péterfy was the first Hungarian critic who wrote about Ibsen’s two plays presenting the famous playwright to the Hungarian readers in 1887, when the Norwegian author’s works weren’t translated into Hungarian. Péterfy intended to familiarize the Hungarians with Ibsen’s art. This study analyses Péterfy’s Ibsen-portrait against the background of the critic’s drama- and tragedy-concept. Péterfy’s responsiveness to modern literature, his vast knowledge of dramatic literature made him not only realize Ibsen’s greatness, but understand the possible impediments arising during the reception of his works. Péterfy’s writing is an invitation to read Ibsen’s plays, to think together with the critic whose aim is to help the reader in the process of discovering Ibsen.