

16088

DÁNIEL ANNA

*Ibsen*

KISKÖNYVTÁR

IRODALOMTÖRTÉNETI

GONDOLAT









*Dániel Anna*

IBSEN

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

IRODALOMTÖRTÉNETI KISKÖNYVTÁR

30.

*Szerkeszti*

a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Világirodalmi Tanszékének  
munkaközössége

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

DÁNIEL ANNA

IBSEN

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



BUDAPEST, 1966

R  
2

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

MA 16.088  
ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR  
Kövedéknapló  
1966 év A 14728 sz.

© Dániel Anna, 1966

## AZ ÚTKERESÉS

Mi maradt meg elevenen és érvényesen Ibsenből? A legnagyobbak között-e a helye? Drámai valóban *emberi színjátékként* rögzítik-e korát a témákban, az alakokban, a társadalmi és eszmei ellentétek harcában? Vagy csupán másodrendű csillag, hasznos és tiszteletre méltó tehetség, akit egy ideig túlbecsültek? Mit jelent nekünk, mi szívódott fel belőle korunk eszméletébe, mit kapott tőle az irodalom, a közvetlen meg a későbbi utódok?

Az alkotó nagyságát talán két mérceén kell lemérni, hogy megközelítsük az igazságot. Az egyik azt mutatja, mekkora erővel, milyen hibátlanul formálja meg a benne élő világot, a másik pedig azt, hogyan visszhangzik műve az időben; ám a két mérce, a makulátlan és az ösztönző halhatatlanságé, olykor nem mutat azonosat.

A századforduló és az első világháború nemzedéke a polgári lét várva várt drámaíróját ünnepelte Ibsenben, az elsőt, aki darabjaiban következetesen ábrázolja a köznapi emberek

sorsát, önáltatását, lázadozását, céljait, céltalanságát. Bernard Shaw Shakespeare-nél is többre tartotta, s egész dramaturgiát alapozott a műveire; a kortárs bírálók egy része zavaros és visszataszító tákolmányoknak minősítette darabjait; egy-egy Ibsen bemutató után rajongók és támadók szenvedélyes indulatai csaptak össze. A lelkesedés lázát és a támadások viharait idővel kritikus hűvösség váltotta fel, Ibsen leleplezései nagyrészt megszokottakká, formai újításai a követők nyomán mindennaposakká váltak, egyik-másik darabja tételelessé szikkadt, legeredetibb műveit gyakran szívós balítéletek magyarázták félre, és végül felnőtt egy nemzedék, amelynek zöme az irodalom valamelyik poros balzsamozó kamrájában helyezné el, s a saját kora izgalmasabbnak ígérkező igazi vagy ál nagyságai felé fordul. Ám a figyelmes olvasó nemcsak a kora életét ábrázoló drámaíró tiszteletét Ibsenben, hanem számos mai alkotó problémáiban, a szabadság és szükség-szerűség között vergődő alakokban, a groteszk tragédiákban ráismer az ösre, s az idő hatalmas, áttetsző távlatában világosabban látja alakját.

Írni annyit jelent, mint törvényt ülni saját lelkünk felett – így határozta meg alkotásának lényegét Ibsen. De az önmaga felett ítélkező a világról is vall: elfogadja vagy elveti, hisz az átalakíthatóságában, reménytelenül is felveszi a harcot ellene, vagy csak szemtanúja akar lenni. Milyen nézőpontról ítélkezik Ibsen, meddig hatolt a valóság sűrűjébe, milyen mélységekbe ereszkedett alá? Mi az, amit ő fejezett

ki először a drámában, és milyen eszközöket teremtett mondanivalója kifejezésére? A polgári lét legnagyobb drámaírója mit visz magával az útkereső évek romantikájából, hogyan olvasztja realizmusába sajátos szimbolizmusát? Ezeken a kérdéseken igyekszem lemérni egyéniségét, pályáját és maradandóságát.

Tehetsége a környezet ellenállásán edződött: mint drámáinak oly sok alakja, ő is a lázadásban teljesedett ki. 1828-ban született egy norvég kisvárosban, Skienben; apja csődbejutott kereskedő, hazája elmaradott ország, ahol a XIX. század derekán kezd kibontakozni a kapitalizmus, de a parasztság, amelynek túlnyomó része nem ismerte a feudális szolgásgot, még őrzi egy ősi, nemzetiségi demokrácia hagyományait. Norvégiát fél évezredig olyasfajta kényszerűség kötötte Dániához, mint Magyarországot Ausztriához. 1814-ben szakadt el a dán királyságtól, addig a norvég nyelv úgyszólván csak a parasztházakban és a halászkalyibákban élt. Ibsen gyermekkorra arra az időszakra esik, amikor az írók sebtében, a magyar nyelvújításhoz hasonló forradalmi gyorsasággal megteremtik az irodalmi nyelvet.

A fiatal Ibsent nyomasztó légkör veszi körül, az ő saját szavait használva, temérdek *zsebkiadási lélek*. A kicsinyes norvég társadalom nagy alkalmakká duzzasztja az apró eseményeket, s a békés elégedettség, a puritán erkölcsök idilljét játssza egy fiú előtt, aki érzi tehetsége feszítőerejét, és tizenöt esztendő, mikor elkerül hazulról Grimstadba patikusinasnak, hogy

kenyerét megkeresse. Kezdetről fogva kívül áll a nyájon, eleinte a helyzete miatt, hamarosan a saját akaratából: ez az indító élménye.

Felháborodása magaslatáról néz le a falánk, kemény, hajlékony, sunyi, készséges polgárookra, akikkel kezdetről fogva „hadilábon” állt, akik kongó eszményeikkel, szenteskedő frázisokkal védekeznek a jövő ellen. A kicsinyes körülmények átka Ibsen szemében az, hogy összezsugorítják a lelkeket. A mohó önzés, a csaholó alkalmazkodás, a meghunyászkodó akarat szükségyszerűnek látja a pillanatnyi valóságot, lemond arról, hogy önmagát és a világot formálja, nem fokozza a saját erejét: az Ibsen-drámák világában ez a főbűnök legsúlyosabbika. A kisvárosi patikussegéd bökverseket és karikatúrákat készít Grimstad tekintélyes polgáraitól, a társadalmi drámák nagykereskedőinek és konzuljainak ezek lehettek az első vázlatjai.

Nem hajlandó a körülményekhez illesztgetni egyéniségét. A fiatalembert az a belső kényszer hajtja, amit leveleiben az érett alkotó többször is szavakba önt, ami drámáinak egyik központi problémája. „Úgy vélem, az a legtöbb, amit az ember elérhet, hogy életével megvalósítja önmagát. Mindannyiunknak ez a feladatunk, de a legtöbben elhibázzák.”<sup>1</sup> Az egyéniség megvalósítása Ibsen számára bonyolult individualizmus, amely elsősorban kötelességet jelent a bennünk lappangó lehetőségekkel szemben. „Nem az a hűség, ami barátunkhoz, kitűzött célunkhoz, vagy más efféléhez köt, hanem annál mérhetetlenül magasabb” – írja évek múlva Olaszországból.<sup>2</sup> A hűség az ibseni



szótárban: önmagunk lenni, töményen, kétségbevonhatatlanul, végső erőpróbákra kényszerítve egyéniségünket.

A családjából kiszakadt fiú *önmaga* akar lenni. Hogyan? ... Az irány még bizonytalan, egyelőre habozik a festészet és az irodalom között, és lelkes versekben köszönti a negyvennyolcas forradalmakat, a magyar szabadságharcot. Aztán a húszesztendőes gyógyszerészsegéd, aki mellesleg egyetemi felvételi vizsgára is készül, megírja első drámáját, a *Catilinát*. Először ábrázolja a kicsinyes viszonyok közt vergődő magányos embert, de milyen kezdetleges formában! Ez a dráma a színpadi mesterségben és az életben egyaránt járatlan fiatalember műve, az útját kereső tehetség ügyetlen tapogatózása, de egy s más a későbbi nagy alkotásokra vall benne. Mikor már világhírű író, és összes művei kiadását készíti elő, a *Catilina* előszavában megjegyzi: „Sok minden, ami későbbi drámáimnak központi kérdése, ködszerűen már benne van ebben a darabban. Ellentét a képesség és vágy, akarat és lehetőség közt. Az emberiség és egyén tragédiája s egyszersmind komédiája is ez az ellentét.”<sup>3</sup>

A *Catilina* nem került színre, a szerző saját kiadásában jelent meg a hangzatos Brynjolf Bjarme írói álnév alatt, és mindössze huszonöt példány kelt el belőle, a többit Ibsen csomagolópapírnak adta el. Abban a korban van, amikor a kudarc is hágcsó. A fővárosba utazik; a felvételi vizsga nem sikerül, és ő most már véglegesen lemond a polgári pályáról, író akar lenni, egyezkedés nélkül, teljesen a hivatásá-

nak élve. Döntésével meghiúsította családja hozzáfűződő reményeit, s elszakította magát a családjától. Nem bírta elviselni a „félmegértést”, s inkább teljesen eltávolodott hozzátartozóitól, ha nem nyújthatta nekik azt, amire leginkább szükségük volt: az anyagi támogatást. (Hedvig nővére az egyetlen, akivel olykor levelet vált.)

A húszesztendős Ibsen szabad lett, s ezentúl minden azon múlik, hogy szabadságának értelmet is adjon. Nehéz utat választott. Közönség híján a norvég írók nyomorognak, a szerencséket állami ösztöndíj menti meg a koplalástól. A norvég főváros egyetlen színházában dán nyelven játszanak, és tisztes sikernek számít, ha egy darab négyszer-ötször színre kerül. Az irodalmi ízlés megrekedt az epigon romantikánál, amelyből éppen a romantika legmélyebb tartalma, a társadalommal szembe forduló lázadás hiányzik. Norvégiában a XIX. század ötvenes éveiben vérfagyasztó és érzélgős lovagdrámákat adnak elő jóságos remetéekkel, gonosz várurakkal, csapóajtókkal, párviadalokkal és kísértetekkel.

A fiatal írók egy kis csoportja hadat üzent az érzélgős pátosznak, és nem akart részt venni a nemzeti önelégültség idilljében; Heinéért lelkesedik, a radikális eszméket hirdető kortárs német írókat, Gutzkowot és Laubét, a Fialtal Németország képviselőit olvassa, s a nép felé hajol szellemi útravalóért. A romantika szélesre tárta a kaput a népköltészet előtt: megindult a népmese gyűjtés (1842-ben jelentek meg Asbjørnsen *Norvég tündérmeséi*, amelyekből

Ibsen a *Peer Gynt* témáját meríti); az óskandináv epikát, a saga irodalmat átültetik korabeli norvég nyelvre, s a népköltészet elvezet a paraszti élet ábrázolásához.

Mikor a *Catilina* szerzője 1850-ben megérkezik a norvég fővárosba, ehhez a kis csoporthoz csatlakozik, amely sarkaiból akarja kivetni a norvég világot. Björnson, Botten-Hansen és Vinje (az utóbbi kivételével, aki már megtett férfi és pásztorfiúból küzdötte fel magát) – a baráti kör tagjai még nem érték el a húsz esztendőt vagy alig vannak túl rajta. Vinje, a költő és Botten-Hansen, a kritikus egy folyóirat megindítását tervezik.

Mint minden fiatal, induló tehetség, Ibsen is a saját hangját keresi. A keresés szakaszait kudarcok, langyos elismerések, kínos bukások jelzik, és közben ingyenszállás Ole Schulerudnál, annál a barátjánál, aki a *Catilina* kiadásában is segítette. Átmeneti kapcsolatba kerül a norvég munkásmozgalommal, amelynek vezetője, Markus Thrane Franciaországból plántálta át a szocialista forradalmi eszméket. Thrane lapjába néhány cikket is írt, de amikor 1851 nyarán a „thraniták” vezetőit letartóztatták, a további kapcsolatot megszakította a mozgalommal. Csak találgathatjuk, mi volt elbátortalanodásának az oka.

Rövid ideig folyóiratot szerkeszt Botten-Hansennel és Vinjével, amely a skandináv Olümposz, a Walhalla szakácsának, Andhrimnernek a nevét viseli, jelezve, hogy a haladó irodalom isteni eledelét osztja az olvasóknak, de a szerkesztőknek a mindennapi kenyeret

sem biztosítja. A folyóiratban verseken és kritikákon kívül egy politikai satírája (*Norma vagy egy politikus szerelme*) jelenik meg, amely kétfelé hadakozik; nemcsak a konzervatívak kongó eszményeit, hanem a polgári baloldal puffogó frázisait is kipellengérezi. Ez az írás mintha előfutára lenne egy jóval későbbi színműnek, *A fiatalok szövetségének*. Ibsen jobbra-balra suhogtat a satíra ostorával, de keze, szeme még nem elég biztos, fegyvere csak a felszínt érinti.

Az *Andbrimner* előfizetők hiányában megszűnt. Ibsen 1851 őszén Bergenbe költözik, ahol a hazafias lelkesedés megalapította a Norvég Színházat, s ahol ő éhbérért hat esztendeig dramaturg, rendező, fordító és háziszerző egy személyben. Közben a színház néhány hónapos tanulmányútra küldi Dániába; a kor legnépszerűbb szerzőinek műveit látja a színpadon. Koppenhágában a már klasszikussá emelkedett Schilleren kívül Hebbelt, Kleistet és a francia szalonszerzőket, Scribe-et, Augier-t, a fiatalabbik Dumas-t játsszák.

Krisztiániában és Bergenben váltakozva adják elő darabjait, s ő változatlanul küszködik a nyomasztó gondokkal. A szegénység odázza el sokáig házasságát Suzanne Thorensennel, egy norvég író nő leányával, s a felháborodás vihara zúdul rá, mikor *A szerelem komédiájában* leleplezi, hogy az elégedettség idillje milyen torzulásokat takar. Ibsen úr nagy nulla, mint drámaíró... Jellemei az alacsonyság bélyegét viselik magukon... – róják meg támadói. Fia-

tal házas: a támadások családi életébe is belemennek.

A norvég Nemzeti Színház megbukott, ő újra a fővárosba kerül, most már egy gyerekkel. „Bergent adósságokkal hagytam ott, Krisztianában kénytelen voltam újabb adósságokat csinálni”<sup>4</sup> – panaszolja. Nyolc színmű van mögötte, s oly sok szárnypróbálgatás, letörés és újrakezdés után még mindig nem talált rá önmagára. Amit idáig írt, azt kortársai nagyjából ugyanúgy vagy talán ügyesebben megírhatták volna; ami sajátosan eredeti, és a későbbi nagy drámákra utal, csak alig észrevehetően, szakadozottan bukkan fel ezekben a darabokban. Hazájában a nála négy esztendővel fiatalabb Björnsont ünneplik. Ibsen már-már kételkedik magában, arra gondol, abba hagyja az írást; megpróbál elhelyezkedni a vámnál, de nem sikerül, idegláz tör ki rajta. Ekkor, az összeomlás szélén kapja meg a norvég parlamenttől Björnson közbenjárására a külföldi ösztöndíjat. Harminchat éves korában hagyja el hazáját, és huszonhét év múlva tér végleg vissza. A huszonhét esztendő alatt csak kétszer, rövid időre látogat el Norvégiába.

Ibsen külföldön vált naggyá. Rómában, majd Németországban él, gyors iramban fejlődő társadalomban, sokat utazik, a világ méretei kitágulnak előtte, árnyaltabban látja és bonyolultabbnak. Műveltségét is kiegészíti, görög drámaírókat olvas, filozófusokat – főként Hegelt – és szociológusokat tanulmányoz.

A hosszú sikertelenség, a gyötrelmes próbálkozások után diadalmas évtizedek következ-

nek. Özönlik az elismerés, kavarnak a támadások, s az új utakon járó tehetség számára a támadás is diadal.

Egy kezdetlegesebb, zártabb, lassúbb ritmusú, lehetőségekben szegényebb világból bonyolultabb, igényesebb, a civilizáció magasabb szintjén álló, de aláaknázottabb társadalomba érkezett. Talán ezért látja olyan élesen a jelenségeket. Akár a felvilágosodás Vadembere, ő is másfajta világból jött: utas és megfigyelő, s egyidejűleg személyes élménye a társadalmi fejlődés két állomása. Azt az utat, amely egy szűk, berekesztett világból a szédtő távlatú, de tébolydába és széthullásba torkolló életformába vezet, a *Peer Gynt* ábrázolja, de úgyszólván valamennyi jelentős Ibsen-drámában ott a kezdetleges, nyomasztó kispolgári lét és a túlérett kapitalizmus tüneteinek ábrázolása. A színművek témája, környezete – *A Császár és a Galileai* kivételével – a norvég élet, de a képre egy bonyolultabb társadalmi állapot rajza is rávetődik. „Legtisztábban nagy távolságból látunk... A nyarat legpontosabban egy téli napon lehet leírni.”<sup>5</sup> A jelenségek távlatot kaptak. A norvég életet egy ellentmondásoktól feszülő, dúsabb, de veszendőbb társadalom méretei közt szemléli, s talán ezért éri tetten oly éleslátó szenvedéllyel a társadalom minden lényeges bűnét.

A baloldali pártok reformtörekvései származás látszatpróbálkozások az ő szemében. „Semmit sem várok a szociális reformoktól.” A liberalizmus eszméit félmegoldásnak tartja. Más, gyökeres változásokra van szükség. „Minded-

dig a múlt század forradalmainak maradék morzsáiból éltünk, és már éppen eleget rágód-tunk, kérődzünk ezen az eledelen. A fogalmak új tartalmat igényelnek. Szabadság, egyenlőség, testvériség ma már nem jelenti ugyanazt, mint az áldott guillotine idején. De éppen ezt nem akarják megérteni a politikusok, s ezért gyű-lölöm őket. Az emberek csak részletforradal-makat akarnak, forradalmat a körülmények-ben, a politikában stb. De mindez semmiség. Az emberi szellem forradalmasítására van szük-ség.”<sup>6</sup>

„Ha nem bírok építeni, én leszek az az em-ber, aki mindent lerombol maga körül” – írja Björnsonnak Rómából, 1867 decemberében. Mindent vagy semmit! – ez a jelszava, s a kö-vetelésben ott kísért a gondolat, hogy a min-denhez talán a semmin át visz az út. Szenve-délyes igazságkövetelése, a teljesség utáni vá-gya egy délibábkergető forradalmi elmélettel, az anarchizmussal találkozott, amelynek jár-hatatlan útjait, megvalósíthatatlan ábrándjait, veszélyességét Marx és Engels oly mélyreha-tóan bírálta. A hetvenes évektől kezdve roha-mosan terjedő anarchista röpiratok közül Ibsen olvasta Stirner *Egyetlen* című munkáját: *A Császár és a Galileai*, a *Rosmersholm* utópisztikus társadalmi ábrándjai arra vallanak, hogy az *anarchista herceg*, Kropotkin egyik-másik ta-nulmányát is ismerhette. Maga Kropotkin vagy Bakunyin sem mennydöröghetne erőteljesebben az állam, az „egyén átka” ellen. „Az államnak el kell pusztulnia! Ez a forradalom, amelyben kész vagyok részt venni. Szüntessük meg ma-

gának az államnak a fogalmát, és csupán a jó-  
akarát és a lelki egyezség legyen a társadalmi  
élet alapja. Így tesszük meg az első lépést az  
egyetemes szabadság felé, ami már ér is vala-  
mit. Az államforma változtatása csak játék a  
fokozatokkal: egy kicsit erősebb vagy gyen-  
gebb, így is, úgy is hiábavaló...<sup>7</sup> A kép tel-  
jességéhez még hozzátartozik, hogy Ibsen szá-  
mára a reformpolitikánál a zsarnokság is ki-  
vánatosabb, mert minél dermesztőbb az elnyo-  
más, annál féktelenebb a szabadságvágy; ezért  
nevezi „kedvére való országnak” a cári Orosz-  
országot, s ezért várja a társadalom átalakulá-  
sát a jogtalanoktól, a munkásosztálytól és a  
nőktől.

Maga a szabadság szakadatlan küzdelmet  
jelent számára, nem állapotot, hanem célt,  
amelyet a sorsába bele nem nyugvó ember az  
akaratóval ostromol. A teljes szabadságért,  
a maradéktalan igazságért küzdő, a polgári  
társadalom intézményei és eszményei, sőt az  
emberi természet végessége ellen lázadó Ibsen-  
alakok mögött ott érezni az anarchista utópiát.  
Az anarchista eszmék ábrázolása a drámákban  
korántsem egyértelmű; olykor úgy jelennek  
meg, mint nemes célok és egyben mint önma-  
guk paródiái. (Végigment már egy gondolaton  
úgy, hogy önmagában meg nem cáfolta volna? –  
kérdetzte Ibsen beszélgetés közben norvég író-  
társától, Paulsentől.) Az egyes drámák elem-  
zésekor részletesebben lesz szó arról, hogyan  
ösztökélték és milyen zsákutcába szorították  
Ibsent az anarchista eszmék, s ami a legfonto-  
sabb, az ő sajátosan áthangolt anarchizmusa,



amely a külső terror eszközeit a belülről fakadó erkölcsi parancsokkal helyettesíti, hogyan vegyül össze műveiben Kierkegaard filozófiájával. Egyre mélyebbre hatolva a valóságban, Ibsen idővel elveti a polgári lét egész értékrendszerét, de az ő végletes, elvont erkölcsi kategóriáival helyettesíti. Drámáinak „felsőbbrendű tévedései” ebből a szemléletből erednek.<sup>8</sup>

A társadalommal való lázadó szembefordulása szakította el hosszú időre Björnsontól, aki lelkesen támogatta a baloldal küzdelmeit, s értetlenül, idegenkedve szemlélte a magányos „szabadharcos” támadásait Isten, állam, reformok, fokozatos haladás, az ő világának egész fogalomrendszere ellen. Barátságuk később helyreállt, főként Björnson érdeméből, aki Ibsen védelmére kelt, mikor a *Kísértetek* után megindult a támadások pergőtüze. Később családi kapcsolatba is kerültek – Ibsen egyetlen fia feleségül vette Björnson lányát –, de a rokonszellem, akivel a nagy magányos legmagasabb gondolatairól válthatott szót, a dán Brandes, a kor egyik legigényesebb kritikusa. Brandes nemcsak hátvéd, hanem igazolás is az irodalmi harcokban.

Külső eredményekben nem gazdag Ibsen élete. Közel három évtizedig világ vándora: olasz és német városokban bútorozott lakásokat bérel, ahol néhány műtárgyon és a könyvein kívül semmi sem az övé. Egy-egy utazás bemutatókra, ünnepi előadásokra. 1891-ben Bécsben járt, s utána Budapestre is ellátogatott. Hatvanegyéves korában, amikor a fény-

kép tanúsága szerint feszült arcán nem enyhült a kutató szigor, de szája körül elmélyült az ironikus bölcsesség vonása, a békés házasságban fellobogott benne a vágy a fiatalság, a lassan tovatűnő élet után. Egy fiatal leánnyal, Bardach Emiliával nyaralt együtt a hegyek között: leveleiben az ő őszi élete májusi napsütésének nevezte. A reménytelenségre ítélt érzés, az öregedő férfi életébe betörő ifjúság élménye a *Solness építőmesterben* jelenik meg.

1874-ben, majd 1885-ben látogatóként rövid időt tölt hazájában. Csupa panasz, keserűség. „Amikor tíz esztendeje, tíz évi távollét után hazafelé hajóztam a fjordon, a szó szoros értelmében éreztem, amint a mellemet összeszorítja valami fullasztó rosszullet. Ugyanezt éreztem, amíg csak odahaza voltam, amikor az a sok, értetlen norvég szempár rám szegeződött az ablakokból meg a járdákról.”<sup>9</sup> Hazájában fontosabb „a zulumissziók támogatása”, mint a kultúra. „Itt minden tengerszoros el van zárva, az értelem minden csatornája bedugult.”<sup>10</sup> De a keserű, féltő és korholó szeretet feloldhatatlan köteléke fűzi hazájához, és 1891-ben végleg visszatér Norvégiába. Az öreg ember számvetése ez, visszavágyódik nemzetéhez, amely megtanította az emberiséghez szólani. Krisztániában házat vásárolt, ott írta négy utolsó színművét, az alkony műveit. Drámáinak epilógusa, a *Ha mi boltak feltámadunk*, már gyötrelmes erőfeszítések között készült el.

A természet nem adta meg neki a gyors halál jóteteményét. Öt esztendőt töltött bénán,

tolószékéhez láncolva. 1906-ban halt meg. Sírján a magányos obeliszkre egy bányászcsákányt tartó kéz van vésvé. Ibsen verse a sötét mélységeket feltáró bányászról, saját munkásságának jelképévé vált.

Valamennyi alkotó közül a drámaíró kapcsolódik legszorosabban a közönségéhez; nemcsak a hangját, hanem a visszhangját is meg kell gyorsan találnia. Talán ezért nyúltak Ibsen tanulóvei oly hosszúra. A közönség igénye, az egész környezete visszatartja. A polgári lét legnagyobb drámaírója sokáig kései romantikus: a jelen elől mintha a múltba menekülne. Aki végigolvassa a vikíngék sírhantjánál, a norvég hősmondák világában vagy lovagvárakban játszódó darabokat – *A szerelem komédiája* kivételével csupa történelmi színmű jelzi ezt a szakaszt –, a sok próbálgatásban, egy nagy alkotó szerény kezdeteiben megfigyelheti azt a szívós küzdelmet, amelyet Ibsen a maga írói egyénisége kialakításáért folytat. Ezekben a drámákban, szám szerint nyolcban, gyakorolja és tanulja meg a színpadi mesterség fogásait, a keményen összefogott szerkezetet, a bonyodalmat, amelynek feszültségét a francia darabokban jól bevált késleltetési technikával fokozza, s az oldott, természetes, árnyalt dialógusokat.

De nyomon lehet követni egy rejtettebb és sokkal jelentősebb fejlődést is: Ibsen kora néhány jelentős tünetének benyomulását ezekbe a megírásukkor is idejétmúlt darabokba. A korai színművek lázadó magányosai a romantika utolsó hullámaiból nőttek ki, ám szenvedélyeik

összecsapásaiban, a véletlenek buktatóiban, elmosódva ugyan, de megjelennek a későbbi nagy drámák sajátosságai: a szándék és az élet-körülmények ellentéte, a csapda, amelybe a világ befogja a nagyot akarót; egy-egy pillanatra felvetődik a kérdés, mennyiben azonos az ember a tetteivel, és a körülmények hatására mikor válik kényszermozgássá a cselekedete, holott előzetesen választhatott volna másként is; olykor megpillantjuk az akarat és végesség mérkőzését, a valóság és az eszmények hol zord, hol groteszk kettősét. Ibsen fejlődése valójában abból áll, hogy néhány alapvető problémát mind erőteljesebben él át, egyre bonyolultabb összefüggésekben, egyre hitelesebben ábrázol.

A konfliktus kettős síkon zajlik; nemcsak az ember mérkőzik a külvilággal, hanem az akarat is a saját lehetőségeivel, s a tetteire lendítő döntés szabadsága, az *elhatározás* szabadsága központi kérdéssé válik. Ibsen nemcsak a polgári lét drámájának következetes megteremtője, hanem ösztönző és útnak indító is.

A makacs próbálgatások azért érdekesek, mert a későbbi igazi Ibsenhez vezetnek. A *Szentivánéji álom* mintájára készült *Szent János éjjele* és a norvég mesemotívumokra épült *Olja Liljekrans* című darabokban – bár mindkettő romantikus – ott a délibábos ábránd bírálata; a légűrbe futó tiszta szándék, a csődöt mondott eszmény nagy drámái, a *Brand*, *A népgyűlölő*, *A vadkacsa* felé mutatnak. A XVI. században játszódó *Östraati Inger asszony* az Ibsen-művek sorában először ábrázolja a környezetéből kimagasló nőt, csakhogy

Ingert félreértések pusztítják el: véletlenekkel mérkőzik, nem önmagával, nem a társadalom erőivel. Majd újra testet ölt ez a nőtípus, más korban, más körülmények közt, bonyolultabban ábrázolva. *A solbaugi lakoma* Margitja, akár csak később Hedda Gabler, gyilkos keserőséggel vergődik korlátolt, nehézkes férje oldalán, gőgje mögött is a Heddáéhoz hasonló gyávaság rejtőzködik az étellel szemben. *A solbaugi lakoma* az epigon romantika terméke, de a fejlődés láncába illesztve mégis jelentős. Solhaug várának úrnője elfojtotta érzéseit, hogy vagyonyhoz és hatalomhoz jusson, aztán felbukkan a hajdani szerelmes, s ő meg akarja mérgezni férjét. A konfliktus szokványos, s a darabban hiába keresnénk a történelmi erők mérkőzését, azt a világnézeti küzdelmet, amelyet Schiller oly hatalmas erővel jelenít meg színműveiben. *A solbaugi lakoma* lélektani dráma kopott, romantikus keretben, népmesei és balladai motívumokkal. Az író lényeges mondanivalója sehogyse illik a formához; maga Ibsen mintha hol sejtené, hol meg feledné azt, ami ennek a színműnek a legizgalmasabb konfliktusa. Nem vált benne következetes felismeréssé, hogy az embereket társadalmi erők formálják: sorsuk börtönébe zárva keringenek, s öntudatra eszmélésük kétségbeesett erőfeszítés, hogy kitörjenek a rájuk kényszerített körülmények, a rájuk tukmált fogalmak rácsai közül. Ibsen egyrészt azt vizsgálja – persze kezdetlegesen, tapogatózva –, melyik az a pillanat, amikor az ember még ura volt sorsának, és döntött, s hol kezdődik el a következmények

lánca, egészen eddig a pontig, ahol a dráma hősnője katasztrófa árán is kiszabadítja magát; másrészt a dráma világától teljesen idegen, naivan érzelmes erkölcs nevében ítélkezik. A szindarab végén Margit gyilkos szándéka megghiúsul, ő maga kolostorba megy, de előbb kifejti, hogy az életben diadalmaskodik az igazság.

A *Hősök Helgolandon* a skandináv hősmonda világában mutatja be az életébe bebörtönzött nő sorsát, a szabadság és szükségszerűség mérkőzését. Hjördis, a valkür eltorzulásáért Sigurd, az északi germán mítoszok Sigfriedje felelős. A szenvedély helyett a közép-szerű elégedettséget választotta, a valkür helyett alázatos, jelentéktelen asszonyt, s ezzel mindkettőjük boldogságát eljátszotta. Sigurd is, Hjördis is, akár a foglyul esett vad, egyre jobban behömpölygeti magát hálójába; a szabadulást csak a halál hozhatja meg. Tehát megint a döntés, az akarat és a végzet konfliktusa, amely a legszorosabban összefügg az egyén és a társadalom erőinek mérkőzésével. Csakhogy Ibsen ezt a küzdelmet még nem tudja kifejezni. Művészi erejéből mindössze arra futja, hogy az egész jövőt eldöntő tettet kitapintja, érzékeltetve – vagy inkább sejtetve –, hogy a tegnap és a ma ettől kezdve egybefolyik, a jelen vergődése gyötrelmes küzdelem a tegnap mulasztásaival, amelyek előtt nem szökhetünk meg, olyannyira, hogy az egész hosszú dráma valójában epilógusa Sigurd „választásának”, és mindaz, ami döntő, tulajdonképpen már megtörtént, akár a későbbi nagy drámákban,

a *Kísértetek*től kezdve jóformán mindegyikben. Az ibseni életmű néhány alapvető problémája és jellegzetes ábrázolásmódja ott lappang az útkeresés színműveiben, csak még nagyrészt eltemeti „a nem neki való forma” – állapítja meg Lukács György.<sup>11</sup> A formát keresi Ibsen, hiszen *Östraati Inger asszony* romantikus sorstragédia, *A solhaugi lakomában* népmesei elemek vegyülnek a balladaszerű feldolgozásba, a *Hősök Helgolandon* erősen hajlik a pszichológiai dráma felé; az első a cseldráma technikájára épült, a második gyöngén másolja a francia színpad hagyományos, borotvaélre állított helyzeteit, a harmadik a múlt harapófogójába szorított cselekményével, szakadékos párbeszédeivel a későbbi társadalmi drámákra utal. Szinte kínálkozik az összehasonlítás Balzackal, aki fiatalkori, megtagadott regényeiről szólva azt mondta, egyikben a szerkezetet, a másikon a leírások és párbeszéd titkát igyekezett megtanulni. S a párhuzamot azzal egészíthetnénk ki, hogy mindkettőjüknek el kellett érkezniük saját korukhoz, hogy kifejezhessék mondanivalójukat az emberről és a társadalomról, az egyéniség lehetőségeiről és korlátairól.

A *szerелеm komédiájában* Ibsen végre rátalál a saját korára. Az élményanyagot a környező valóság adja, de a valóság ironikus képe felbőszítette a norvég „társadalom támaszait”. Az író halomba dönt jó néhány kopott, rőzsaszín díszletet. Fonnyadt jegyespár vár egymásra tíz esztendeje: *A szerелеm komédiája* ösvölegénye száz koronát hajszol, hogy egybekelhes-

sen aggszűzzé hervadt menyasszonyával. Az író keserű gúnnyal bizonyítja be, hogy a boldogság csak megvalósulhatatlan ábránd alakjában lehetséges. A darab főszereplője, Falk, a költő és menyasszonya, Svanhild, lemondanak egymásról, hogy legalább illúzióikat megőrizhessék, hogy szerelmüket ne torzítsa el, ne szaggassa szét az élet.

*Dúlt álmainkban mindig  
fölugratunk a legmagasabb szintig ...  
de józanul belefekszünk a porba,  
mivel mindenki fél, ameddig él,  
s a bukfenc közveszélyes torna-fajta*

(Hajdu Henrik fordítása)

– állapítja meg Falk. És a skandináv hősmondák valkürjének nevét viselő Svanhild, a büszke, a tiszta, az élet teljességét áhító fiatal nő középszerűségében elégedett kereskedőt választ élettársul. A hősiesség, a szenvedély számára nincs hely az életben.

A romantika eszményei aljas vagy kicsinyes körülményeken buknak el, tehát elképzelhető, hogy valamikor diadalmaskodhatnak. Ibsen fanyar komédiája hadjárat a romantika boldogság-káprázata ellen. Az eszmények a valósággal párhuzamosan lebegnek, de mindig elérhetetlen távolságban. A közveszélyes bukfenc, amelyről Falk beszél, a szaltó az áhítózott teljesség magaslatáról a megsemmisülésbe, a későbbi drámákban szorosan összeforr egy-egy szereplő jellemével, és a cselekmény legfontosabb részévé válik. *A szerelem komédiája* az



első határozott lépés az eszmény és a valóság, a teljesség és a körülhatárolt mérkőzését bemutató drámák felé, de a cselekmény kezdetleges és vontatott, a szereplők az író szócsövei. Színház nem vállalta a komédia előadását, folyóiratban jelent meg. De a folyóiratot szerkesztő Botten-Hansen, Ibsen régi barátja, aki az Andhrimner megindulása óta a romantika elleni hadjárat vezetője, mentegetőzve adja a nyilvánosság elé, megróván a szerzőt, hogy „nem hisz az eszményekben, nincs benne semmi idealizmus”. „Feleségem volt az egyetlen, aki ezt a művet helyeselte – állapította meg később Ibsen. – Ő ugyan legkevésbé sem logikus, de irodalmi érzéke fogékony, gondolkodása nagyvonalú, és viszolyog mindenféle kicsinyes szemponttól. Honfitársaim felzúdultak. Mindenki ellenem fordult.”<sup>12</sup>

Attól fél, belemerevedik a félreismert drámaíró szánalmas és nevetséges szerepébe. De írnia kell, hogy kifejezze és igazolja önmagát, hogy kenyeret keressen. Gyötrelmes kétségekből és kétségbeesett elszántságból jött létre egy nagyszabású, de formátlan történelmi dráma, a színvonalban, feldolgozásban egyetlen *Trónkövetelők*, vagy másik címén, *Nem ilyen fából faragják a királyokat*.

A cselekmény a XIII. századba, a feudális szétdaraboltság korából addig a történelmi fordulatig vezet, amikor Hakon legyőzi a feudális anarchiát képviselő Skule grófort, és megalapítja az egységes norvég államot. A régi világ mérkőzik az újjal, de a terjedelmes történelmi képsorozat csupán háttere, szinte eset-

leges háttere a filozófiába ívelő lélektani drámának. A sajátos mondanivalót megint a nem megfelelő forma alól kell kiásni. A megírásakor is ósdi darabban, amelyben a szerző kísértetet is felvonultat, hogy a kátyúba jutott cselekményt előrelelendítse, a régi és az új harca nem a zsarnokság és szabadság hagyományos árny-fény ellentétére épült. Hakon egyensúlya megingathatatlan, könyörtelensége is meggyőző, mert tudja, hogy újat hoz, „a kor követelései lobogó fényként veszik körül”, célja küldetés. A hivatásában és önmagában rendületlenül bízó Hakonnal a kételyektől gyötört Skule áll szemben: egész lényével a régi világhoz tartozik, akár a gyökereivel görcsösen kapaszkodó fa, amely az utolsó pillanatig ellenáll a természet erőinek. „Vannak emberek, akik arra születtek, hogy éljenek, és vannak, akik arra, hogy meghaljanak” – mondja Skule. A lehetetlennel való birkózás, az akarát mérkőzése a lehetőségekkel, az ember sziszifuszi küzdelme a világ, a társadalom sorsszerű erőivel a *Trónkövetelők*ben vált először központi kérdéssé. E küzdelmet Ibsen itt nem öltözteti szimbólumokba, mint a későbbi drámaiban. Olykor kezdetlegesen, de mindvégig a jelenből kiindulva, helyenként hatalmas erővel állítja fel a drámai konfliktust: Hakonnak mindenképpen igaza van, Skulénak semmiképp sincs, mégis ő a dráma hőse. Szinte kezdettől fogva sejti, hogy bukásra van ítélve, de kételyei közt, a reménytelenségben is töretlenül, tragikus bátorsággal birkózik sorsával, az elviselhetetlen peremén veti meg lábát, mint aki rendelteté-

seként ismerte fel, hogy a szükségszerűvel harcoljon. Típusával gyakran fogunk találkozni.

A polgárság a XIX. század derekára Európa-szerte kialakította a saját társadalmát, de a polgári létforma képét, a burzsoázia feltörését és könyörtelen szétterpeszkedését, az egyéniség kibontakozását és túltengését, a tettvágy és a körülmények mérkőzését, a nagyot akaró fiatalok pusztulását vagy elsilányulását, a valóság és az illúziók összeütközését, a szerepeket, amelyek fedezéke mögött az *én* megbúvik, a regények ábrázolják. A dráma még nem ért el a saját koráig. Diderot, aki a felvilágosodás korában talán a legátfogóbban látta a polgári civilizáció kérdéseit, a XVIII. század derekán azt kívánta a drámától, hogy ne időtlen jellemekre, hanem a körülményekre épüljön, köznapieket ábrázoljon, mindenkivel megtörténhető eseményeket, s hogy a szereplőket sújtó bajok általános, úgyszólván „házi bajok” legyenek. Egy társadalom szembe akar nézni önmagával, nem jelmezbe burkolva, hanem a mindennapok körülményei között, nem csodákra szomjas, hanem a valóságra; ám a színpad nem felel a várakozásaira.

A német színház Schiller óta nem bírt kiszabadulni a történelmi dráma bűvöletéből. Kleist a patológia határán mozgó lélektani problémáit a múlt díszletei közé helyezi. A romantikus lovagdráma már idejét múlta; irodalmi rangját a negyvenes évektől kezdve csak Hugo hatalmas tehetsége biztosítja. Az útját kereső Ibsen legjelentékenyebb drámaíró kor-

- társa, Hebbel megírta ugyan az első nagy polgári drámát, a *Mária Magdolnát*, ahol a tragédia merőben hétköznapi környezetre zúdul, az elcsábított lány története kiemelkedik az esetszerűségből, világnézeti tartalommal telítődik meg, és a szereplőket nem bűnük, nem is a hősiességük buktatja el, hanem az elavult puritán erény, s ahol egy világszemlélet tartópillérei a szemünk láttára mállanak szét, de a mítikus távlatokat kereső Hebbel további műveiben egyre inkább eltávolodik a saját korától, alakjait az időtlenségbe helyezi.

A tömegízlést a francia szalondrámák szerzői, Scribe, Augier, az ifjabb Dumas szolgálják ki. Darabjaik színhelye rendszerint egy polgári otthon fogadószobája, a cselekmény egy-egy érdekes eset körül bonyolódik, amely szemre erkölcsi problémának látszik, de valójában pletykarovatba kívánczoló esemény. Az erényes, jómódú, művelt, de törvénytelen származású fiatalemberhez hozzámehet-e a jó családból való fiatal lány? Joga van-e a szerelmes férjnek megölni a hűtlen asszonyt? (A fordított esetről nem esik szó.) Jóváteheti-e a megtévedt nő kitartó önfeláldozással a múltját? A kiagyalt helyzetekben mesterkélt fordulatokkal mozognak a szereplők a bonyodalom megoldása felé, nincs kapcsolatuk sem a lélekrajzzal, sem a társadalommal. A környezetet a szalonbútorok képviselik, az indulatok összecsapásait kiélezett szituációk, a cseldráma szövevénye, amelynek a francia drámairodalomban jól bevált fogásai vannak. Egyre általánosabbá vált a veszély, amelytől Schiller már a

századforduló idején óvta a színpadot: az új irány nehézkesen és bátortalanul küszködik esetleges és mellékes dolgokkal, s igyekezetében, hogy egész közel jusson a valósághoz, üres jelentéktelenségekkel terheli meg magát, s éppen ezáltal kerül abba a veszélybe, hogy elsikkad belőle az a mély igazság, amely az irodalmi alkotás lényege.

Valóban, mintha két csapáson haladna a dráma: vannak társadalmi színművek, amelyekben a díszleteken és jelmezeken kívül úgyszólván minden talmi, és vannak történelmi drámák, amelyek a történelem vagy éppenséggel a mítosz díszletei között beszélnek emberi sorsokról, szenvedélyekről, az egyén és a világ mérközéséről.

Egy elmaradott kis ország színműírójában makacs kísérletezések között feldereng, hogy drámaiban korának képét, a konfliktusokban egy társadalom eszméjét kell kifejeznie. Már felszámolta magában az epigon romantikust, de átmentette a romantika legbensőbb tartalmát, a lázadást, az egyéniség teljességének az igényét, az eszmény és a valóság kettősét, s egyre erősebb benne az eltökéltség, hogy saját nemzedéke erkölcsi és társadalmi történetét drámákba sűrítse. Mély valóságérzés és önmagát sem kímélő bösz irónia vezeti. Tizenöt esztendeig tanulta a színpad mesterségét. Tanult Hebbeltől, akit tisztelt, Holbertől, akit kedvelt, a francia szalondramáktól, amelyeket lenézett, hatáskeltésre törekvő „technikai csinálmányoknak” tartott. Mégis köszönhet nekik egyet s mást, nemcsak a bonyodalom külön-

böző módjait, a hatásos késleltetési technikát; abból is okult, amit a franciák rosszul csináltak (ezt egyébként maga is elismerte). Okult a darabok elején végigterpeszkedő szükséges tudnivalókból, ebből a múltból, amely véletlenségből sem hagy nyomot a szereplőkön, a túlságosan szövevényes bonyodalomból, amely akadályozza a jellemek kibontakozását. A *sze-relem komédiája* első változata, a *Svanbild*, még Scribe technikáját követi, a végleges feldolgozásról Ibsen lenyeste a felesleges fordulatok kacsakaringóit.

Mikor hazájából elutazott – vagy inkább kiszabadult? –, szélesebb horizontú világba került, mintha a fjordok közül kiért volna a nyílt tengerre. A jelen távlatot kapott, az összefüggések körvonalai kibontakoztak. Ekkor érti meg igazán, hogy az író hivatása az, hogy *lásson*. Tekintete először a világgal mérkőző én problémája felé fordul.

Országos Széchényi Könyvtár

## EGYÉN ÉS VILÁG

*Brand* (1866)

*Peer Gynt* (1867)

*A Császár és a Galileai* (1873)

Alig van izgalmasabb feladata az irodalomtörténetnek, mint a bujkáló, szerteágazó szálat keresni a mű és az alkotója között, s egyszerre vizsgálni az ember és az öröksége titkát. Egymásba szövődő szálak kanyarognak életrajzi adatokhoz, a történelemhez, a kor szellemi életéhez. A kép mindig hiányos marad, de a mű belső élete mégis ilyenkor tárul fel a legteljesebben.

1864 tavaszán Ibsen Németországon át Rómába készült. Alig három hónapja Poroszország osztrák segítséggel megtámadta Dániát, és bekebelezte Schleswig-Holsteint. A norvég és a svéd demokratikus rétegek hiába sürgették a beavatkozást: Dánia magára maradt. A skandinávizmus, az északi államok' összefogása, amelyről annyi szép szó hangzott el a parlamentben és az egyletekben, amelyet annyit magasztalt a sajtó, üres frázisnak bizonyult. „Nálunk nyomban bekövetkezik a lehetetlen, mihelyt egy követelés meghaladja a mindennapi feladatot” – írja Ibsen keserűen anyó-

sának.<sup>13</sup> Útban Itália felé, akkor érkezett Berlinbe, mikor a győztes német hadsereg díszfelvonulását tartotta, és a porosz nacionalisták leköpdösték a zsákmányolt dán zászlókat. „Ezekben a napokban kezdett Brand fejlődni bennem, mint a magzat.”<sup>14</sup>

Kezdetől fogva ingerülten szemlélte a politikai élet „mortalóc önzését”. Az igazságtalanságok elevenébe vágnak, s egyre inkább a társadalmakkal szembenálló magányos szabadharcosként nézi a világot. Abban a leleplező indulatban, amellyel a Brand megírásától kezdve az állam és intézményei, a polgári lanygyosság, az egész polgári ideológia ellen fordul, szinte kitapinthatók az anarchista tételek hatása. Brand, a zord pap úgy hajigálja végtelen erkölcsi követeléseinek mennyköveit, mint az anarchista merénylők a bombákat.

Hajlamai és az élmények egyaránt arra ösztönzik Ibsent, hogy megírja az eszmény és a valóság, a magasba törő akarat és a szűk lehetőségek konfliktusát, a „mindent vagy semmit” követelő ember mérkőzését az együgyű, agyafúrt, kapzsi, gyáva nyájlényekkel. Verses drámájának hőse egy norvég falu papja, s a mű, amely Ibsen hírnevét megalapozta, elsősorban annak köszönhetné népszerűségét, hogy az északi államokban Brandes szavaival „prédikáció, feddő szónoklat, épületes könyv gyanánt fogták fel”.<sup>15</sup> Nyilatkozataiban Ibsen többször is kifejtette: merőben esetlegesség, hogy drámájának hőse lelkész. 1869. júniusi levelében ezt írja: „... Brandot, legalábbis ami az én intencióimat illeti, félreértették... A fél-



reértés oka kétségkívül az, hogy Brand lelkes, és a probléma vallási. Az egész okfejtést éppen úgy végigvezethetném, ha egy szobrászt vagy egy politikust választottam volna szereplőül. A hangulattól, amely megírására készített, éppúgy megszabadíthattam volna magamat, ha például Brand helyett Galileit szerepeltetem. (Persze csak abban az esetben, ha nem hátrál meg az inkvizíció elől és nem mondja azt, hogy a Föld áll.)”<sup>16</sup>

Brand az eszmények fanatikusa és vértanúja. A dráma elején nekivág a viharos fjordnak, a szinte bizonyos pusztulásnak, hogy egy gonosztevőt lelki vigaszban részesítsen. A dráma folyamán erkölcsi elvei egyre ijesztőbb méreteken bontakoznak ki. Nem megy el haldokló anyjához, mert az öregasszony vonakodik egész vagyonát a szegényekre hagyni. Majd a feleség és a gyerek kerül sorra: ők is Brand elvei miatt pusztulnak el. A falu népétől azt követeli, hogy kövesse a már-már lehetetlen felé, a jégborította mezőkre.

*„A gond útján szablya-élek  
közt érjük el csak a Kánaánt.  
Gyászból a csúcsra! Hős gyanánt  
csatázzon minden lélek.”*

(Hajdu Henrik fordítása)

Brand azt kívánja az emberi természettől, amit csupán a művészet adhat meg: a tökéletességet. A lélek határait akarja kitágítani, életre kelteni azt, ami lehetőségként bennünk lappang és túlmutat önmagunkon. Az ered-

mény, a siker vagy a sikertelenség mellékes az erőfeszítéshez képest: „Hogy nem *bírsz*, nem tör össze zordul, de igenis, hogy nem akarsz.”

Brand nem hajlandó egyezkedni a világgal: környezete habozás nélkül egyezkedik. A bíró, az orvos, a parasztok – többé-kevésbé allegorikus figura valamennyi – a valóság haszonélvezői, megalkuvásokban cserzett bőrük védi őket. Mindegyiket a pillanatnyi helyzet formálja, s ők oly készségesen simulnak hozzá, hogy tulajdonképpen nincs is énjük. Az élet Ibsen számára, a „törtjegyű, felemás” valóság harca az eszmék makulátlanságával, az akaraté az adottságokkal, és mintha nem lenne más választás, mint óvatos nyárspolgárokká szürkülni, vagy mint Brand, elpusztulni, kiközösítve a magaslaton. Magányos, tisztalelkű hős a sunyi, jellegtelen nyáj között: a jól ismert romantikus helyzetből különös, ellentétes kép bontakozik ki. A hősnek igaza van, de igazsága elviselhetetlen, nem fér el az élet méretei között, nem mutat a jövő felé sem, a megvalósíthatatlanba, a képtelenbe siklik. „Mi sem nevetségesebb a relativitások világában, mint az abszolút” – írja Kierkegaard.

A hősiességnek ez a bonyolult ábrázolása a *Brand*ban hatalmas és ellentmondó visszhangot keltett. Bernard Shaw az adottságokkal mérkőző akarat harcában a groteszk elemekre figyelt fel leginkább, és megállapította, hogy Brand, aki tervszerűen gyötři haldokló anyját, elpusztítja a tulajdon gyermekét és áldozatkész feleségét, Ágnest, ez a pap, akinek teljesítménye a családírtás terén alig marad el a III. Ri-

chárdé mögött, nemeslelkű idealista. Plehanov érdekes Ibsen-tanulmányában mélyrehatóan elemzi az író üzenetét saját korához, de a dráma időtlen mondanivalójáról nem vesz tudomást. Szerinte Brand a polgári, sőt kispolgári életforma langyos eszményeit, megalkuvását, a békesség jelszavával álcázott kényelemszeretetét ostorozza. Brand erkölcsi világnézete kétségkívül forradalmár, amíg a kicsinyes és megalkuvó társadalmat támadja, de csak haragjának van célja, nem a követeléseinek, s az író szándékán túlnőve a magányos értelmiség erőfeszítéseinek csődjét példázza. Ugyanerre a következtetésre jut alapjában véve Brandes is, aki a polgári demokrácia talajáról vizsgálja a drámát, és lelkes szabadgondolkodó létére nem vesz tudomást azokról a szálakról, amelyek az ateista Ibsent az abszolút követelések valóságban és megvalósíthatóságban túli világához kötik. (Ebből a szempontból Camus életműve áll legközelebb az Ibsenéhez.) *Korok, emberek és írások* című esszékötetében Brandes kifejti, hogy aki „nagy, elhatározó, mindent átfogó alakításokra vágyva közönyösen vagy megvetően néz le a fejlődés apró, lassú változásaira, annak a gyakorlati életben le kell mondania arról, hogy az ujját mozdítsa. Az, mint Sören Kierkegaard, mint Brand, sose tehet egyebet, csak a tátongó hasadékra mutat, amely a valóságot, amelyben mi élünk, az ideáltól elválasztja.”<sup>17</sup> A második világháborúban az ellenállási sajtó az északi államokban mégis számtalanszor idézte fel Brand alakját, szavait,

buzdításul, példamutatásként a megalkuvást nem ismerő hősiességre.

A sokféle és ellentmondó üzenet között, amelyet *Brand* magyarázói közvetítettek, talán az a leglényegesebb, hogy embervoltunk célja és igazolása a teljességre törekvő akarat mérkőzése a valóság méreteivel, még ha ez a sziszifuszi küzdelem eleve kilátástalan is. Lukács György fiatalkori művében, *A modern dráma történetében* az eszmény és az adottságok e zord harcát vizsgálja, és rámutat arra, hogyan válik ez a küzdelem Ibsen műveiben tragikomikussá.

Kierkegaard filozófiájának hatását *Brandra* már a korabeli skandináv kritikusok is kiemelték, de Brandes sem jutott messzebbre elszigetelt és nagyjából a felületet érintő megfigyeléseknél. Levelezésében Ibsen azt állítja, hogy a dráma megírásakor alig ismerte Kierkegaard-t, és még kevésbé értette meg. A rokonvonások mégis tagadhatatlanok. A szakadékosan mély dán filozófustól, akiben sistergő feszültséggel csapnak ki a gondolatok, aki hol apostolnak, hol meg bohócnak látszik, Ibsen többet kapott, mint a rendszert alkotó nagy Hegeltől, akit buzgón tanulmányozott. Kierkegaard kétségbeesett, a hitet végletes szenvedélyekben és tettekben igazoló kereszténysége idegen Ibsen számára, hiszen ebben az időben ő már ateista; de megtalálta benne azt, amire írói fejlődéséhez szüksége volt, ami homályosan, alig sejtetően már felbukkant drámáiban.

*Értekezés a kétségbeesésről* című munkájában Kierkegaard mélyrehatóan vizsgálja az én

problémáját, azt a vágyat, hogy az önmagunkban rejtőzködő lehetőségeket megvalósítsuk, s ennek a vágnak mérkőzését azzal a készséggel, hogy a körülvevő adottságokhoz simuljunk. A lehetséges és a szükségszerű közt imbolygó, tévelygő ember hol a lehetséges határtalanságában, vakmerő terveket hajszolva pusztul el, hol meg tiltakozás nélkül elfogadva az adottságokat, a véges csapdájába esik, és elveszti igazi énjét. Utáncat lesz, egy szám, belevész a nyájba – mondja róla Kierkegaard. Az én szenvedélyes erőfeszítései, hogy saját lehetőségeit végigélje, mérkőzése saját esendőségével és a társadalom erőivel: *Brandt*ól kezdve úgyszólván valamennyi Ibsen-műben ezek a kérdések öltének testet.

*Brand* után *Peer Gynt* szinte önmagától keletkezett – mondta Ibsen. Bizonyos szempontból ellentéte, de folytatása is az előző drámának. *Brand* akarata nem vesz tudomást a lehetőségek határaitól, s a világ szétzúzza életét; a világsikert meghozó *Peer Gynt* a szétterpeszkedő, szétfolyó én drámája. *Brand* azt vallja: Ember, légy önmagad! *Peer Gynt* jel-szava: Önmagadnak légy mindig elég! A dráma a lehetőségek káprázatában tévelygő, kórosan felduzzadt *én* csúfos kudarca.

*Peer Gynt* a népmesék világából lépett elő, alakja Asbjørnsen negyvenes évek elején megjelent mesegyűjteményében szerepel. „Nem volt éppenséggel sok, amire építhettem, de annál szabadabban bántam az anyaggal a saját szükségem szerint” – írja Ibsen Sorrentóból anyósának, Magdalene Thoresen írónőnek.<sup>18</sup>

A meseanyag egyetemessé tágul a keze között, saját élményeivel telítődik, s a századvég világgépévé, az individualista tudat drámájává nő.

A színmű témája a régi, jól ismert történet a szegény parasztlegényről, aki nekivág a világnak szerencsét próbálni. A színmű eleje falusi életkép, központi alakja a naplopó suhanc, aki csodálatos kalandjaival hengeg, az erdőben kószál, és ha nem akad hallgatója, önmagának mesél. A lélegzetfojtó kalandok hőse mindig ő, Peer Gynt; az élet és az ábrándok határai elmosódnak, a képzelet játécai teljesebb létet, viláгурalmat, császárságot kínálnak.

A valóságból a népmesék világába és a jelképesbe sikló jelenetek sora mutatja be, hogyan mállik szét a nagyot akaróban minden értékes lehetőség, s a drámát, amely éppoly kevéssé szilárd, szabályosan tagolt szerkezetű, mint a *Brand*, ezek a változó hangulatú képek tartják össze, események és kalandok, melyeknek Peer egyre inkább rabja és játékszere.

A határtalan lehetőségeket kergető Peer a föld alatt lapuló trollok közt tanulja meg a fulasztó végesség aranyszabályát: az életet a félelem kormányozza, s mindaz, ami van, szükségszerű, tehát el kell fogadni. Peer önbálványozásának, mohó becsvágyának színtere Amerika és a gyarmatok. A falusi legényből nagystílusú üzletember lett, megfogadta a népmesei alakból szimbólummá növő Nagy Görbe tanácsát: Kerülj! A saját egyéniségétől bódult Peer Gynt szemfényvesztő ügyességgel alkalmazkodik; hajóin egyszerre szállít bálványokat és

bibliát, rabszolgákkal is kereskedik, s a kor-szellemnek megfelelően arannyal akarja meg-valósítani elképzelt, csodálatos énjét. Kifoszt-ják, prófétának csap fel az arabok közt, egyre kórosabbra duzzadva, egyre tartalmatlanabbul, és mikor az örültekházában az elmebetegek az Én császárává koronázzák, a dráma az egyé-niségkultusz megsemmisítő bírálatát mondja ki.

*Az ember önmaga itt egészen;  
más nincsen benne egy pici rész sem; –  
magában duzzadoz és feszül.  
Itt önmaga bordójába bebújva,  
az erjedt én mélyén, odalenn  
elzárja magát tökéletesen,  
s elfásítja az önmaga kútja.  
Mi másnak fáj, őt nem keseríti,  
más gondolata sose lelkesíti.  
Csupa én vagyunk, ha érezünk, ha szólunk,  
ugródeszkánk széléig én lebetünk.  
Ergó, ha ma császárt vár a trónunk,  
világos, hogy ön kell minekünk.*

(Áprily Lajos fordítása)

Kierkegaard a peer-gyntség tüneteit így fo-galmazza meg: „A kétségbeesés mellett, ame-lyik vakon beleveti magát a végtelenbe, ott a másik, amelyik hagyja, hogy mintegy meg-fosszák énjétől... Az effajta kétségbeesést az emberek egyáltalán nem veszik észre. Aki ily módon veszti el énjét, egyszeriben óriás mér-tékben alkalmassá válik, hogy mindenütt ott-honosan mozogjon, hogy sikereket érjen el. Se-hol semmi összeütközés... Emberünk sima,

akár a sima kavics, közkézen van, mint a forgalomban levő pénz. Századunk – úgy mondják – főként az effajta emberekből áll, akik jártasak a világ ügyeiben, képességeiket jól gyümölcsöztetik, pénzt gyűjtenek, »befutottak«, tekintélyes művészek, nevüket talán megőrzi a történelem, de vajon saját maguk voltak-e?»<sup>19</sup> Ami Kierkegaard-nál rajongó istenhitbe torcollik, azt Ibsen a valóság talajáról, társadalmi-erkölcsi szempontból vizsgálja. Peer Gyntnek „szakadatlan vágya, hogy önmaga legyen”, ám aki nem tud másokért és másokban is élni, az elveszti önmagát. A roppant méretekre duzzadt én szimbólumából, a hagymából végül semmi sem marad Peer Gynt kezében, mikor az utolsó gerezdjét is lefejtette.

A dráma végső részének alaphangját a szimbolikus elemek adják meg. Peer Gynt öregember, hazafelé utazik. Vagyona elűszott, reményei ellobogtak. Az egész természet és a múltból felbukkanó emlékek szétfecsérelt énjéről, hiábavaló életéről beszélnek.

*Eszmék vagyunk,  
s nem gondolt el az agyad.  
Nem járhatunk;  
nem adtál lábakat.*

*Jelszók vagyunk,  
s vártuk, hogy a szád kimond.  
S lásd, pusztulunk,  
mint szélszakította lomb.  
Hernyók kifúrtak,  
férges foga öldös;*



*nem tett koszorúnak  
kezed gyümölcsböz.*

*Dalok vagyunk,  
de te meg nem zendítettél!  
Megvádolunk:  
ezerszer gúzsba kötöttél.  
Mélyen a szívedben  
vártuk: megoldod; –  
de ott hagytál, te kegyetlen.  
Nyeljen mérget a torkod!*

*Tettek vagyunk,  
s megtenni sose tudtál.  
Elhervadunk:  
aprózva torzítottál.  
De ott leszünk,  
ha majd mérlegre vetnek,  
s panaszt teszünk –  
s akkor jaj a fejednek!*

(Áprily Lajos fordítása)

A másokon diadalmaskodó, magasba lendülő egyéniség, akit a század elején Balzac a fiatal Rastignac vagy Vautrin, a fegyenc durva, hatalmas alakjában ábrázolt, a nagyot akaró, aki a *Vörös és feketében* tragikusan elbukik, Ibsen drámájában szánalmasan hitvány, groteszk figurává törpül. Bűnei nem szilaj, kétségbeesett lázadások; brutális önzése és agyafúrtsága, amellyel vétkeit megokolja és mentegeti, ugyanolyan visszatetsző, mint elérzékenyülése önmaga felett. Mohó individualizmusa a jellem széthullásához, emberi értékei meg-

semmisüléséhez vezetett. A hivatás jegyét homlokán hordó Peer Gynt olyan jellegtelenné silányult, hogy a pokolban nem szánnak rá tüzelőt. „A pokolba ki kerül? Aki éjjel-nappal önmaga volt egészen.” Rá a Gomböntő vár, hogy ezt a használhatatlan gombot óriási kanalában a többi selejtes portékával összeolvassza. Azt, aki Peerből lehetett volna, ami érték és ígéret volt benne, Solvejg őrzi egy életen át.

Vajon ez a verses dráma elsősorban a romantika elleni támadás, ahogy a naturalizmus bűvkörébe került századvégi irodalomtörténetek állították? Kétséggel igaz, hogy a lelket kápráztató romantika szinte valamennyi ábrándja szemünk láttára foszlik itt szét: az önáltatás, a csodavárás, a fellengzős hivatástudat („homlokán a rendeltetési jegy”), a mohó, szertelenül táguló én, aki mindig kivételesnek érzi saját magát. A groteszk ellentétet a valóságos képesség és a képzelt erő közt, az illúziók csödjét ki látná világosabban, könyörtelenebbül, fájdalmasabban a kiábrándult romantikusnál! Csakhogy ez a hengegő, naplopó Peer Gynt mégis több a környezeténél, s a mozaikszerű részekből összeálló allegorikus-jelképes világkép meg korrajz nem kevésbé jelentős, mint Peer alakja és a romantika keserű paródiája. A trollok lapuló kispolgárnyája ugyanolyan visszataszító, mint a világ testén osztozkodó falánk üzletemberek kvartettje: Master Cotton, Monsieur Ballon, von Eberkopf és a svéd acélipart képviselő Trumpeterstraale, akik egyesült erővel fosztják ki a vagyonával és szerencséjével kérkedő Peer Gyntöt. Ez a fur-

csa, felemás Peer lehetett volna egész ember is, – s ez a dráma legbelső, talán leglényesebb része, erkölcsi és világnézeti tétele, filozófiája, amely néhol magyarázkodássá laposodik (ez a ballaszt gyakran nehezedik az Ibsen-darabokra), de mégis szervesen összefügg a művel. A világ csapdái nem jelentenek sivár determinizmust; az adottságokkal szemközt áll a lehetőség, a mai irodalomban központi helyet elfoglaló lehetőség – a döntés. Nem belenyugodni a világba; ez az út mindenki előtt nyitva áll, s Ibsennel kezdődik el az a folyamat, hogy a polgári társadalmon túlnőtt írók ezt a lázadást a gyakorlati követelmények távlataitól függetlenül, merőben lelki-morális szempontból vizsgálják, és nem is lenne nehéz meghúzni azt a vonalat, amely Ibsentől Camus-ig vagy Sartre néhány drámájáig elvezet. A birkózás a környezet és a hős, szabadság és végzet közt nagy lendülettel tolódik az erkölcsi-filozófiai síkra, és mintha mindaz, ami Peer Gynttel történik, csak arra szolgálna, hogy felhívja figyelmünket a döntés fontosságára, amely talán javíthat a világon (Ibsen olykor azt reméli, hogy javíthat), de mindenesetre megmentheti az embert attól, hogy önmagát elveszejtse. A legsötétebb Ibsen-drámákban is van egy pillanat, mikor a szereplő választott, s a kényszermozgások sorozata, a következmények láncá csak ettől fogva kezdődik el.

Az emberi akarat mozgási lehetőségét vizsgálja *A Császár és a Galileai*, ez a terjedelmes könyvdráma is, amely megszakítja a társadalmi színművek sorát. 1864-ben Rómában merült fel

Ibsenben az a gondolat, hogy színdarabot ír Julianus Apostatáról, aki a IV. században, a fanatikus vallási harcok idején az antik szépség világát, a szabad vizsgálódás szellemét akarta visszahozni, és tragikus összeütközésbe került saját korával. A vatikáni könyvtárban Ibsen vallástörténeti és filozófiai könyveket tanulmányozott történelmi drámájához, levelezéséből tudjuk, hogy római tartózkodása alatt akarta befejezni, de a *Peer Gynt* megírása háttérbe szorította. *Peer Gynt* után újra a saját korához nyúlt egy társadalmi szatírában, *A fiatalok szövetségében*. 1869 nyarán fogott ismét neki a Julianus-drámának, és 1873-ban fejezte be.

*A Császár és a Galileai* nehéz feladat elé állítja az olvasót. Maga Ibsen legjelentékenyebb alkotásának tartotta. „Ez a könyv a legfontosabb művem lesz; minden gondolatomat, minden időmet igénybe veszi”<sup>20</sup> – írja kiadójának 1871 júliusában. A színművet sem közvetlen visszhangja, sem a jövő nem igazolta. Az író filozofáló szándéka valósággal gúzsba köti az alakokat, és bár az adottságok határait döngető akarat, a veszendőségében naggyá váló ember tragikumát a dráma helyenként mélyrehatóan ábrázolja, Ibsen egészében véve beleüpped az anyagába, s a túlszűfolt könyvdráma formátlanságában nehezen áttekinthető. Lényegében ezt kifogásolta Jacobsen, a tiszta művészetű dán regényíró is.

A drámában erősen érezni a hegeli dialektika hatását. (A német irodalomtörténészek nyilván ezért foglalkoztak vele olyan lelkes

alapossággal.) Maga a cselekmény a szabadság eszméjének zsarnoksággá torzulása. A kor fanatizmusa az emberi méltóságért, a szellem függetlenségéért küzdő Julianust egyre sötétebb zsarnokságra kényszeríti. De a császár a maga egyéni törekvéseivel, tragikus bukásával a történelmi erők szükségszerű útját egyengette, a világakarat működését szolgálta. A pogány kultúra világát akarta visszaállítani, s a kereszténység üldözésével tulajdonképpen megerősítette a kereszténységet, visszaadta neki eredeti szerepét, erjesztő erejét, mártírszenvedélyét. A tagadás valójában egy lépés a magasabbfokú igenlés, a szintézis felé, de ez a szintézis nem a kereszténység, hanem egy magasabbrendű, harmonikus és autonóm erkölcs, a lélekben szabad ember morálja.

A hegeli tézis, antitézis, szintézisnek megfelelően történelme folyamán az emberiség három országot épít. Az első a pogányság (a test), a második a kereszténység (a szellem), a harmadik a jövő birodalma. Ez a három ország az ember fejlődésének három szakaszát, a gyermek-, az ifjú- és a felnőtt kort képviseli. Maximosz, a misztikus bölcsele ezért mondja Julianusnak, aki a második korszakból vissza akarná kényszeríteni az emberiséget az elsőbe: „Az ifjút ismét gyermekké akartad átalakítani. Meg akartad akadályozni az ifjú növekedését, megakadályozni, hogy felnőtté váljék. Te balga, kardot rántottál a jövő ellen.”

A harmadik országban az emberi lélek fel szabadult Isten igájából; nem köti gúzsba se félelem, se kényszerképzet, a saját kezébe fogta

sorsát; a kívülről jövő parancsokat a lélek erőfeszítései váltják fel, a *kell*-t az *akarom*. A harmadik ország az egyéniség megvalósulásának birodalma, az ibseni voluntarizmus kiteljesedése, a szabad és nemeslelkű emberek közössége, amelyről később Rosmer ábrándozik. Így válik az ember önmaga teremtményévé. Ám az önmagát formáló, kovácsoló ember képe, amelyet a felvilágosodás irodalma hagyott ránk örökölni, Ibsen művében szorosan összefonódik a lehetetlent ostromló akarat tragikus vagy tragikomikus küzdelmével. „Hogyan akarhatnám a lehetetlent?” – kérdi a Császár. „Érdemes-e az erőfeszítésre a leghetésest akarni?” – veti ellene Maximosz.

Minthogy a cselekvés célja egy absztrakció és a cselekvő társtalan, az akarat, roppant parabolát írva le, az éteri tisztaság magasságából visszakanyarodik önmagához, az énhez. De ez az *én* egy része a világakaratnak, a szükség-szerűnek, és mikor az egyén kétségbeesett erővel akar, voltaképpen azt választja, azt cselekszi, amit egyénisége és a világakarat törvénye szerint választania és cselekednie kell. Mikor Maximosz megidézi a Császár előtt Kain szellemét, a tett szabadságának és a szükség-szerűségnek egymásbafonódásáról Kain lényegében azt mondja, amit Camus *Közönyében* Meursault gondol.

JULIANUS. Mi volt a sorsod?

A HANG. A vétkem.

JULIANUS. Miért vétkeztél?

A HANG. Miért nem lettem az öcsém?

JULIANUS. Ne köntörfalazz! Miért vétkeztél?

A HANG. Miért lettem én én?

JULIANUS. S mit akartál te mint te?

A HANG. Amit kellett.

JULIANUS. S miért kellett?

A HANG. Én *én* voltam.

(Hajdu Henrik fordítása)

Valóságkutató szenvedélye arra ösztönzi Ibsent, hogy az akarat és a világ konfliktusát különböző pontokról vizsgálja, és az akarat-szabadság kérdésével kapcsolatosan felvesse a bűn és a bűnhődés, a katarzisz fogalmát. A lázadás, a tagadás, maga a bűn is szükséges alkotóeleme a fejlődésnek, ezért nevezi Maximosz a Császárt „a kényszerűség áldozati bányájának”. A lényünk legmélyéről fakadó törekvéssel, amely arra készlet, hogy azzá legyünk, akivé lennünk kell, végzetes hatalom, a misztikus világakarat áll szemben, s elbuktatja, de igazolja is Julianust. Ez a szorongató élet-halálküzdelem a lehetetlennel, amely szükségyszerűen vezet a pusztulásba, de egyszersmind értelmet és méltóságot ad az egyén életének, visszatérő témája Ibsen drámáinak. Így kapcsolódik *A Császár és a Galileai* a *Trónkövetelőkhöz* és *Brandhoz*, s így mutat az alkony művei: a *Solness építőmester*, *Ha mi boltak feltámadunk* felé.

## A FELSZÍNTŐL A MÉLYIG

*A fiatalok szövetsége* (1869)  
*A társadalom támaszai* (1877)  
*Nóra* (1879)  
*Kisértetek* (1881)

Kevés alkotó küzdött meg oly szívósan, lépésről lépésre nagyságáért, mint Ibsen. Fejlődése elkanyarodik a drámai költeményektől, a valószerű valóság krónikása akar lenni. Vajon elsősorban a skandináv sajtó támadásai indították el ezen az úton? Annyi bizonyos, hogy Petersen, a legtekintélyesebb dán kritikus kedvezőtlen bírálata *Peer Gynt*ről elkészeríti. Björnsonhoz intézett levele 1867 decemberében már jelzi, hogy új irányt keres. „Egyébként örülök az igazságtalanságnak, amelyet elkövettek ellenem; mintha csak a gondviselés rendelte volna így, mert érzem, hogy a harag növeli az erőmet. Ha háború kell, hát legyen háború! Ha nincs bennem poézis, hát nincs mit veszítenem. Majd szerencsét próbálok a fotográfus mesterséggel. Sorra veszem kortársaimat ott fent északon, egyenként, személyesen, mint a nyelvújítókkal tettem.\* Nem kímélem a magzatot az anyaméhben, sem a szó mögött a gon-

\* Az örültekházában Huhu, az orángután nyelv



dolatot vagy hangulatot, mindent sorra veszek, ami csak megérdemli ezt a tisztességet.”

De hihetünk-e teljesen az elkeseredésének? Nem valószínűbb-e, hogy Ibsen, aki oly elmélyülten kereste a mondanivalójához legjobban simuló, a szükségszerű drámai formát, érzi: a *Brand* és *Peer Gynt* szerkezete egy letűnt irányhoz kapcsolódik. Valóban, ha Ibsen munkássága lezárult volna ezzel a két verses drámával, az író helye ott lenne a hatalmas nyersanyaggal küszködő tehetségek között, akik részben megelőzik korukat, részben elmaradnak mögötte, s akiket egy-egy jószemű kritikus újra meg újra felfedez.

A sorra következő színművekben Ibsen a hétköznapi valóságból indul el, s eleinte beéri a valóság felszínes ábráival. Az elemzés azt az utat igyekszik nyomon követni, amely a felületi jelenségektől egyre mélyebb összefüggések ábrázolásáig vezet, bizonyosságául annak, hogy a napihírek rovatából kiemelt témák köré egyaránt épülhet távlat nélküli, nyers, gyorsan fakuló életkép, vagy egy nagy dráma sokfelé sugárzó kristályrendszere. Mint a romantika utáni kor oly sok írója, eleinte ő is a hétköznapisággal azonosítja a valót. A naturalizmus sajátosságai – mielőtt Zola elméletté szélesítette, művészi iránnyá avatta volna őket – már felbukkantak az irodalomban. Ibsent szerencséjére lelki alkata és világnézete megóvta attól, hogy elfogadja a naturalizmus de-

szószólója alakjában a norvég nyelvújítók népi csoportját gúnyolja ki (*Peer Gynt*, IV. felvonás).

terminizmusát és csupa középszerű emberre méretezett egyszintű világát.

Az író szándéka nyilvánvaló: igazat akar mondani a koráról. A *fiatalok szövetsége* (alcíme: *Miatyánk és részvénytársasága*) azonban alig több pusztá fotográfiánál; a szó mögött bujkáló gondolattal az író adós marad. A színmű bevezetőjében ezt írja: „A darab korunk életének áramlatairól és súrlódásairól szól. Egy-szerű köznapiasság jellemzi, nincsenek benne erős lelki viharok, főként pedig nincsenek benne izolált gondolatok.” A színművet közéleti szatírának is nevezhetnénk, s Ibsen mintha lemondott volna magasabb igényeiről, hogy megtalálja a mindennapi élethez illő drámai formát. Brandesnek azzal ajánlja figyelmébe a darabot, hogy sikerült monológok és *félre* nélkül megoldania. A színművet mégsem tekinthet-jük pusztán mesterségbeli terméknek: a riport-szerűségből elsősorban a főszereplő, a politikai himpellér alakja emeli ki.

Egy norvég kisvárosban frissen szerzett diplomájával letelepszik Stensgaard ügyvéd. A város tekintélyes gyárosa nem óhajt érintkezni vele, és kicsinylően nyilatkozik a tolakodó fiatalemberről. Minthogy a gyáros konzervatív, Stensgaard politikai állásfoglalása tüstént ki-alakul, mégpedig olyan lendülettel, hogy egy népünnepélyen az asztal tetejére pattanva megszervezi a fiatalok szövetségét, és hadat üzen a rothadt múltnak. Nyers, arcátlan mohósággal hajszolja a vagyont, az érvényesülést, a demokrácia jelszavait mennydörgi, szerepet játszik, de a szerep elborítja egyéniségét. Stens-



gaard a peer-gynti típushoz tartozik, ugyanaz az alkat, csak a nagyság lehetősége, a teljesség szorongató vágya nélkül. A saját hangjától megkötyagosodott csörtető a jövő nagy államférfiának, népvézérnek képzeleli magát. Távol vagyunk még azoktól a drámáktól, amelyekben emberekről és kapcsolatokról lehullanak a tudatos hazugságok, az illúziók, s amelyekben Ibsen szétszaggatja a bűn és bűnhődés közti hagyományos összefüggést is, és a titkos vágyak mélyéig ás. A leleplezés *A fiatalok szövetségében*, de még a jóval külön *A társadalom támaszaiban* is csupán annyit mond, hogy az emberek nem azok, akiknek látszanak, a valóság a látszatnak éppen az ellenkezője.

A polgári baloldal, elsősorban a norvég polgári demokrácia Björnsonnal az élén felhördül *A fiatalok szövetsége* miatt. *A társadalom támaszai* miatt a konzervatívok zúdulnak fel. Ibsen ismét egy norvég kisváros keresztmetszetében ezúttal a könyörtelenül mohó tőkést és a pénz köré sereglett lakájlelkeket mutatja be, gyilkos iróniával rajzolja meg a velejéig hazug, áporodott társadalom képét. Az erényről, tisztességről és közjóról papoló Bernick konzulról és hajógyárossról kiderül, hogy üzleti érdekből szinte a biztos pusztulásba küldene egy hajót, ha a gyár egyik munkása, gazdája utasítása ellenére, állását kockáztatva vissza nem tartaná. A konzul Amerikában élő sógorán hagyja rajtaragadni a sikkasztás gyanúját, nehogy kitudódjék a saját fiatalkori könnyelműsége. Az üzleti élet Tartuffe-je köré a vagyon adta tekintély glóriája vonzza a csodálókát: a

csókönyös, riadt, gonosz vagy jámbor ostobaság különböző változatai vonulnak fel, akár *A fiatalok szövetségében*. Ám *A társadalom támaszai* jóval többet mond a demokrácia jel-szavával handabandázó akarnok közéleti szatirájánál; Ibsen egy életforma elburjánzó szervi baját, nem pedig tüneti jelenségeit ábrázolja, s alakjait nemcsak a múltból szétágazó rejtett szálak kapcsolják egymáshoz, hanem az egész társadalom parancsoló törvénye, a félelem és a gyávaság is. A hajógyáros környezete Bernicknek van kiszolgáltatva, Bernick a múltjának. Érdek, félelem, készen kapott nézetek és a pillanat követelményei sodorják őket. Csakhogy Bernicknek volt választása: az író elő-ássa múltjából azt a pillanatot, amikor gyávaságára hallgatott, s ettől kezdve a következmények fogaskerekei közé szorult. A konkurencia gyilkos kegyetlensége őt is üzleti gazdaságokra ösztökéli; haszonélvezője és tehetetlen alkatrésze a társadalom gépezetének. A fényárny ellentétekkel dolgozó dráma bemutatja azokat is, akiknek volt erejük kitörni ebből a fojtó mocsárvilágból, ahol csak eltorzult gyöngék és torz erőszakosok tenyésznek. Az adottságok zárt társadalmából kiszabadulók választása itt nem mutat oly egyetemes, erkölcsi-filozófiai távlatok felé, mint a *Brandban* vagy a *Peer Gyntben*; *A társadalom támaszai* világa zártabb, kezdetlegesebb, de rendezettebb, amíg az utolsó jelenet meg nem hamisítja a darab hitelességét. A színmű mintha kettős képből állt volna össze. Az egyik egy irgalmatlanul élesszemű íróé a világról, aki a polgárságot

nemcsak tetteiben, képmutatásában, jelszavaiban, hanem még az álmaiban is leleplezi. A másik képet Ibsennek az átalakító lelki forradalomba vetett hite erőszakolja a darab végére, s ezzel összeroppantja a dráma gerincét. Egy operafináléra emlékeztető jelenetben, amelyben a darab fontos szereplői mind felvonulnak, Bernick a nyilvánosság előtt leleplezi önmagát, pálcát tör múltja felett, és kijelenti, hogy a társadalom igazi támasza a szabadság és az igazság. „Ezzel az olcsó bölcsességgel bocsátja el az író a nézőt, akit előzetesen velejéig megrázott a romlott kapitalista társadalom életteli képe” – jegyzi meg Ibsen-tanulmányában Franz Mehring.<sup>21</sup> Az első világháború utáni hivatalos korszaklelemet képviselő kritika éppen ezt a jelenetet méltatja. „Nemcsak a morális, hanem az esztétikai érzés is fel kell, hogy ujjongjon bennünk” – írta Puskás Endre az Ibsen-drámák bevezető tanulmányában.<sup>22</sup> A konzul pálfordulásához hasonlatos, melodramába illő lélektani következetlenséget többé nem követ el Ibsen, a tétel kedvéért nem teszi többé kétségessé a jellem azonosságát; ha megdöbbenő fordulattal robban is ki egy-egy elhatározás, ott lappanganak mögötte a múlt tettei, helyzetei, és új jelentőségben csoportosulva túlfeszített, elpattant rugóként ellentétes irányba lendítenek. Ez történt Nórával, mikor a „babaházból” kilép az életbe.

Bernard Shaw szerint a dráma történetében új szakasz kezdődik azzal a jelenettel, mikor az estélyről hazatérő Nóra leveti jelmezét, és azt mondja férjének: „Ülj ide, Thowald, so-

kat kell beszélünk egymással.” Az előkészítés, bonyodalom, megoldás hagyományos menetére épült színművek sorát egy olyan dráma szakítja meg, amelyben nem a megoldás a lényeges, hanem a probléma megvitatása, kétféle világnézet összecsapása. Ebből a szempontból őse *Nóra* Shaw darabjainak. A babaház lakója otthagyja családját, hogy ember válhasson belőle, elmegy, mert rádöbben, hogy a saját egyéniségével szemben is vannak kötelességei. *Nóra* az első olyan dráma, amelyben a házasságot nem szerelmi bonyodalom, hanem az erkölcsi szemlélet, a világkép különbözősége szakítja szét.

Mi a titka örökifjúságának? Miért vonzotta és vonzza ma is valamennyi Ibsen-dráma közül leginkább a közönséget, holott *A vadkacsa*, *Solness építőmester*, *Rosmersholm* a valóság sokkal mélyebb rétegéig ásnak le, feszültségben sem maradnak mögötte, atmoszférájuk érzékletesebb. *Nóra* varázsát aligha magyarázza meg a témája. Egy tudatlanságban tartott fiatalasszony váltót hamisít, hogy nagybeteg férjét gyógyulni küldhesse. A *Nóra* témája egy eset, újsághír, mint *A népgyűlölő* vagy *Rosmersholmé*.

Talán Shaw-nak van igaza: elsősorban újszerű drámái konfliktusa felől kell hozzá közeledni, amelyet tulajdonképpen az robbant ki, hogy Helmer, a férj középosztálybeli tucatáru, szériában készült elvekkkel, érzésekkel és gondolatokkal, *Nóra* pedig ember. A konfliktusra a közönség is rögtön felfigyelt, hosszú, szenvedélyes viták folynak arról, hogy *Nórá*nak van-e

joga vagy nincs otthagyni családját. Az akkori állapotokból szükségszerűen következett, hogy férje mellől távozva gyerekeitől is elszakad. (A német közvélemény, a kritikusok és a nagyközönség, elsősorban a nők, oly hevesen tiltakozott a színmű befejezése ellen, hogy Ibsen átmenetileg meg is változtatta: Nóra ott marad férjénél a leszámolás után. Ez az átdolgozás győzte meg Ibsent, hogy a drámának úgy kell végződnie, ahogy ő eredetileg befejezte.)

Angliában, ahol a szüfrazsett-tüntetések erős konzervatív ellenhatást váltottak ki, egy tőkfilkő megírta a dráma elrettentő folytatását. Nóra fia, akit az anyai felügyelet hiánya a romlás útjára taszított, szintén váltót hamisít, s ez is a lecsúszott Krogstadt kezébe kerül. Viszont látjuk Helmer Torwaldot is: a tisztos polgár iszákosságra adta magát, mióta felesége otthagya, lánya pedig öngyilkos lesz. Nóra gyermekei sorsával egyébként magyar szerző is foglalkozott: Székely Júlia színműve, *Nóra lányai*, a harmincas években került színre.

*Nóra* kitapinthatóan összefügg a feminista mozgalommal. A babaház lakója, aki nekivág az életnek, újfajta embertípus megtestesítője. Az irodalomtörténet számon tartja, hogy Ibsen szociológiai munkákat tanulmányozott a nőkérdésről, ismerte Stuart Mill idevágó munkáit, és könyvtárában megvolt Camilla Collett, a népszerű norvég írónő és feminista hatásos írása: *A némák táborából*. Az igazi ösztönzést mégis közvetlenül az élet adta: mindaz, amit lépten-nyomon tapasztalt. Jóval azelőtt, hogy

a darabnak nekikezdett volna, kijelentette: az igazságot kétféleképpen mérik, hatalmasoknak és kisembereknek, férfiaknak és nőknek. A készülő darab jegyzeteiben ez áll: A modern társadalom nem az emberek, csakis a férfiak társadalma. A közvetlen modell Nórához talán Laura Kieler író nő egyénisége volt; a hozzá intézett levélben írja Ibsen: „Az a fontos, hogy azt akarjuk, amit feltétlen akarnunk kell, mert azok vagyunk, akik, s nem tehetünk másként.”<sup>23</sup>

Nórával a korszellem tört be a színpadra, mégpedig igen hatásosan. Ibsen szétszaggatja azokat a rózsaszín illúziókat, amelyekbe az irodalom a tűrő, erényes nőt beöltöztette, és felvillantja fejlődésének távlatait. Világnézeti és művészeti bátorságát akkor méltányoljuk csak igazán, ha összehasonlítjuk a század íróinak nőábrázolásával. A feleség erkölcsi nagysága általában abban mutatkozik meg, hogy a rossz vagy éppenséggel szörnyű házasságot is türelemmel viseli. Balzac Hulot bárónéja kitart züllött férje mellett, az *Érzelmek iskolájában* Arnoux-né köré tűrés és lemondás vonja a bús szépség glóriáját, és az *Anna Kareninában* maga Tolsztoj is valami elégikus boldogsággal ajándékozza meg a férje könnyelműségébe beletörődött Dollyt. Nóra akkor válik emberré, amikor kiszabadítja magát házasságából: a „játékos mókuska” szemünk láttára alakul át. Talán ebben a hirtelen, de meggyőző fordulatban, ebben a drámai átlényegülésben találjuk meg leginkább a darab elevenségének, varázsának titkát.



A jellemnek ezt a kikristályosodását az író az apró részletek művészetével készíti elő; megmutatja, hogy a gyerekesség, a füllentések, a cicasimulékonyság mögött mennyi erő, mekkora bátorság lappang. Attól a pillanattól kezdve, hogy férje emberségében csalódott, Nóra egész régi világának értékrendszere devalválódik, a fogalmak kéteessé váltak. Az emberrelválás lélektani és társadalmi realizmus-sal kidolgozott csodáját feszült, hibátlan szerkezet fogja össze, a cselekményt a múlt eseményei görgetik lavinaszerűen, rövid időre a késleltetési technika tartóztatja fel, de oly természetesen, hogy a mindennapos élet őrlő megpróbáltatásának rémlík.

A *Kisértetek* összefügg Nórával, kissé tételen kiegészítő része; de a két drámát nem közös szereplők sorsának az alakulása fűzi össze, hanem az azonos helyzet, amelyet Ibsen most ellentétes irányból vizsgál. A színmű azt a családi életet mutatja be, amelyben a feleség példás áldozattal és türéssel kicsapongó férje oldalán maradt, s egy testi-lelki nyomorúságra ítélt fiúnak adott életet.

A *Kisértetek* mondanivalója és cselekménye szerint naturalista tandráma lenne, amelyet néhány kitűnően megformált szereplő fémjelez; maradandóságát Alvingné alakjának köszönheti. A kísértetek szónak kettős a jelentése. Az egyik a múlt, amely rászakad a jelenre és összeforr vele, az időtlenségbe merevedett tett, amelyből a következmények sora ered; a másik pedig – Alvingné szavaival – az elavult, a halott gondolatok, ócska vakhitek.

A szereplők száma csekély, és szövevényes szálak bogozzák őket egymáshoz. Mikor a függöny felgördül, mindaz, ami lényeges, már megtörtént, s a tulajdonképpeni cselekmény abból áll, hogy a feltáruló múlt rázúdul a jelenre. A következmények fogaskerékszerű egymásba kapcsolódását a naturalista irodalomban népszerű örökléstan példázza. A *Kisértetek* mégse sorstragédia, bár a századvég kritikusai gyakran vetették egybe a görög sorstragédiákkal, és modern Oidipusz királynak nevezték. Ibsen drámája a múltba visszanyúlva két eseményt jelöl meg a tragédia eredőjeként: mindkettő Heléne Alving döntésének eredménye. Családja unszolására vagyonért, társadalmi tekintélyért feleségül ment Alving kamaráshoz; a lealázó házasságból később elmenekült, de Manders tiszteletes rábeszélésére ismét visszatér férje mellé. Heléne Alvingnak két döntő helyzetben nem volt bátorsága *azt akarni, amit kell*. Ő a tragédia főszereplője és előidézője, nemcsak áldozata, mint az öröklött betegségtől mérgezett vérű fia. Oszvald belesüllyedése a paralízisbe – még ha nem egyetlen rövid jelenetben történnék is – azt bizonyítja, hogy a dráma sokkal szilárdabban gyökeredzik a mítoszban, mint a tudományos elméletekben. Oszvald sorsa a sivár élettani determinizmust példázza, vele már csak megtörténnek az események. A hasonló betegségtől sújtott Rank doktor (*Nóra*) még ura sorsának, ő maga szabja meg halála idejét, és emberi méltósággal lép ki az életből. Oszvald ezzel a sztoikus szabadsággal sem rendelkezik. A tett elérhetetlen

távolságba került tőle, akár a Nap, amelyet az utolsó jelenetben magához akar szorítani, csakhogy az ő biológiai sorstragédiája mögött ott a fullasztó kisváros, ahol apja életerejé dorbézolásokban tékozolódott, a társadalom, amely anyját a vagyon és előkelőség talmi értékeivel, Manders tiszteletes kenetes szóla-maival vakította el. A mérgezett vér végső oka nem a szifilisz, hanem a megmérgezett társadalom.

Mindez Heléne Alvingban válik tudatossá, aki számot vetve eljutott a tagadás végső pont-jáig. Kívül áll a társadalmi egyezmények szabályos koordináta-rendszerén. Fiatalkori szerelme, Manders lelkes naiv tisztaságának hiábavalóságát, a vallásosságából fakadó tévedéseket ugyanolyan szomorú tisztánlátással méri le, mint halott férje durva, szennyes életét. És mikor a beteg Oszvald beleszeret a saját féltestvérebe, Reginába, Alving kamarás törvénytelen lányába, Heléne Alving a maga vigasztalan nihiljéből így inti le a szörnyülködő Manderst: „Állítólag mindnyájan ilyen frigyből származunk. És ki alkotta ilyennek a világot?”

Kevesebb is elegendő lett volna, hogy a polgári közvélemény felbőszüljön. Berlinben és Londonban a darab előadását csupán zártkörű, meghívott közönség előtt engedélyezték. Az angol sajtó szidalmait Shaw gyűjtötte csokorba. „Ibsen undorító színműve... Merő őrületség, ocsmány, rothadó szenny.” Az egyik napilap nemcsak az irodalmi rovatban, hanem vezércikkben is nekiment. Egy felháborodott kritikus a közönséget is gyanúba veszi, s erkölcsi

felháborodásának százalékszámításban ad kifejezést. „A nézők hetven percentje tisztátalan gondolkodású.”<sup>24</sup>

Mehring, aki következetesen marxista szempontból elemzi Ibsent, tanulmányában kifejti, hogy az örökléstan elmélete a természeti törvény hatásával általában elhomályosítja a szociális összefüggéseket, de ebben a drámában úgy jelenik meg, mint az ártatlanság könyörtelen megsemmisítője és az élet rejtett igazságszolgáltatásának elkésett ítéletvégrehajtója.<sup>25</sup>

A szabad akarat és az élettani-társadalmi determináltság határai szinte összemosódnak a *Kísértetek*ben, de a bonyolult pörben, amelyet a magányos, esendő ember akarata a világ erőivel folytat, mégis az akarat a felelős. A dráma végén, mikor sejthetjük, hogy az asszony meg fogja ölni egyetlen gyermekét, Alvingné elhatározása egy pillanatra szétszakítja a szükségszerűségek láncát, de ez a tett, ez a felszabadulás, akárcsak a későbbi tragédiákban, csupán a halálba vezethet.

## AZ ÉRZELMES BOHÓCOK

*A bazaaruló* (1882)

*A vadkacsa* (1884)

„Kudarcot vallottunk a rajongók és a hősök szerepében. Az egyetlen, amire úgy-ahogy alkalmasak vagyunk, a naiv komikum” – írja Ibsen Brandesnek.<sup>26</sup> Az erkölcsi forradalom átalakító erejében akar bízni, és a művész meg az erkölcsbíró tisztánlátásával figyeli az eseményeket. Látja a tőke mohó elterpeszkedését, az államszörnyé duzzadó Németországot, Franciaországban a második császárság szemfényvesztő díszleteinek összeomlását. A párizsi kommünt lelkesen köszönti. Drezdából küldi levelét, „az örökös Wacht am Rheinjükkal kérkedő, rekedten ordítózó német szájhősök közül”. De amíg Marx és Engels az elbukott kommunben törhetetlen optimizmussal a munkásosztály tapasztalatgyűjtését, a jövőző proletárállam tanácsrendszerének kezdetleges, rövid életű megvalósulását, a jövő útjának kis szakaszát látják, Ibsen keserűen boncolgatja önmaga és nemzedéke szándékait, ábrándjait, az erők és az illúziók aránytalanságát. A történelmi események egyre inkább elmélyítik csa-

lódását. Bizalmatlanul szemléli a francia Harmadik Köztársaságot, a nagypolgárok köztársaságát, a német kardcsörtetést, az alighogy egységessé lett, máris terjeszkedni akaró Olaszországot, a politika szemfényvesztéseit, a fékevesztett haszonélvezőket, az álreformokat, az álgondolatokat. „Semmit sem várok a szociális reformoktól – írja Brandesnek. – Az egész emberiség rossz nyomon halad, ez itt a bökkenő. Vagy talán valóságos pilléreken nyugszik a jelenlegi helyzet?” A Brandeshez intézett *Költői levél* hangja a kései drámák lidérces, látomásos pesszimizmusára emlékeztet.

Brandes, aki nagy érzékenységgel figyelt fel az európai kultúra jelenségeire, Ibsenhez intézett egyik levelében a szorongás nyomasztó légköréről ír: az emberekre mintha zibbadt tehetetlenség nehezedne. Ibsen válaszában, a *Költői levél*ben ez a szorongás a pusztulás és az új között hányódó társadalom válságának tünetévé válik. Hajó megy az óceánon: fojtott, dermedt félelem keríti hatalmába az utasokat. Megszólal egy hang: Holttest van a hajón! A középkori hajósbabona komor színein átci-kázik az irónia fénye: Kedves barátom, ez vonatkozik az Európa utasszállító gőzösre is, ahol mi ketten helyet biztosítottunk magunknak a hátsó fedélzetten. Útban a régi haza és az óhajtott cél között, ugyanazt a megmagyarázhatatlan szorongást érezzük.

Az óhajtott cél egyre kétesebb, de a teljeség ősi vágyától gyötört magányos lázadók kétségbeesett lendülettel törnek felé. Az író visszakanyarodik ahhoz az egyetemes kérdéshez,

amely eszmélésünk pillanatától ott motoz bennünk: az igazság és az élet, a teljesség és a valóság kapcsolatához. Ám az igazság bajnokait már nem zord prófétákként ábrázolja: alakjai egyre groteszkebb vagy erőtlenebb mozdulatokkal kapkodnak az elérhetetlen után. Ibsen drámáiban nyomon követhetni kiábrándulását a „világ minden zugát tisztára mosó” lelki forradalomból. A részvétmarta lelkek, a teljesség utópistáinak követeléseai olyan éterien tiszták, hogy talán csak a vákuumban valósulhatnak meg. Aki alkalmazkodás nélkül akar rombolni és építeni, s a teljesség délibábját kergeti, annak erőfeszítéseiben van valami megrendítő és nevetséges. Az emberi természetnek fittyet hányó forradalmárokat, ezeket a javíthatatlan ábrándozókat Gorkij a kapitalista cirkusz arénájában fellépő érzelmes bohócoknak nevezi. A mindent vagy semmit követelők, az igazság metafizikai szomszjától gyötrődők Ibsen drámáiban egyre inkább az érzelmes bohóc maszkját viselik, tragikomikus figurájukat az író kettős síkon ábrázolja: belülről átélve és felülről, ironikusan szemlélve, mint aki nemcsak számot ad legbensőbb énjéről, hanem valamiként le is számol vele.

A *bazaáruló* Stockmann doktora az író gondolatainak, illúzióinak, szenvedélyes igazság-szeretetének megtestesítője, Brand lelki testvére. „Kedvvel dolgoztam ezen a munkámon, és most, hogy elkészült, hiányt, ürességet érzek. Stockmann doktor és én igazán jó barát-ságban voltunk. Sok mindenben egyetértünk, de a doktor még nálam is izgágább, nyaka-

sabb” – írja kiadójának, Hegelnek, mikor a kéziratot elküldi.<sup>27</sup>

A darab témáját az újságok hírrovata szolgáltatta. Ibsen feljegyezte egy orvos esetét, aki rájött, hogy városában a gyógyfürdő vizét kolera bacilusok fertőzik. A doktor óvintézkedéseket követelt, az idegenforgalomnak vége szakadt, s a fürdőzőkből élő helybeliek felháborodásukban betörték az orvos ablakait. A történet *A bazaaruló váza*.

A becsületesség nagyon kockázatos, időnkint életveszélyes: ez a színmű egyik keserű igazsága. Az orvost a város tőkésai kirúgják állásából, a demokratikus sajtó eleinte biztatja, de a töke nyomására hamarosan nekitámad, rázúdulnak a kispolgárok is, mert a fürdővendégek elmaradása az ő zsebüknek sem közömbös, és végül a hajsza lélektanának megfelelően mindenki ellene fordul. Stockmann összeütközött a társadalom gépezetével, amelyet kapzsiság és félelem mozgat, s ahogy egyre világosabban felismeri, hogy egy egész közösség él a szennyből és a hazugságokból, úgy fokozódik a gyűlölet a személye ellen. Azzal vádolják, hogy elveszi az emberek kenyerét, megrágalmazza a szülővárosát. Stockmann eleinte a lakosság zömében, a „tömör többségben” bíz. Később az a rögeszme hajtja, hogy az egyedülálló ember a legerősebb. Ez lenne a dráma másik tanulsága; ott érezni mögötte az író felsebzett érzékenységét, akit a *Kísérletek* után a sajtó nagy része üzőbe vett, s ott keserednek benne a század levert forradalmai, a tömegek kudarca után a magányos, kétségbe-



esett tett gondolata. A dráma csúcspontján mindaz, amit a doktor a társadalomról, egyénről, közjóról, felelősségről mond, Plehanov szavaival élve anarchista zagyvaság. A doktor gondolatai gyakran Brand gondolataihoz hasonlítanak, de sajátzerű, parodisztikus formában. Céljai is ugyanolyan megvalósíthatatlannak, csak nem a zord magaslatra vezetnek. Stockmann utcagyerekeket akar magához fogadni, hogy szabad, nemeslelkű emberekké nevelje őket, ha felnőnek, a mohó farkasokat elűzik messzire.

Stockmann az író álláspontját képviseli, olyannyira, hogy Ibsen szükségét érzi az igazolásnak. „Björnson azt mondja: a többségnek mindig igaza van. És gyakorlati politikusnak nyilván ezt kell mondania. Én ellenben csak azt mondhatom: a kisebbségnek van mindig igaza. Természetesen nem a maradiak kisebbségére gondolok, amelyik nálunk a liberálisnak nevezett nagy középpártból hátrafelé vitorlázik, hanem arra a kisebbségre, amely legelől halad, ott, ahová a többség még nem érkezett meg. Azt gondolom, annak van igaza, aki a legszorosabb szövetségben áll a jövővel” – írja Brandesnek 1882-ben, tehát abban az időszakban, amikor *A bazaarulón* dolgozik.<sup>28</sup>

Később újra rátér Stockmann problémájára: „Természetesen igaza van abban, hogy valamennyiünknek azon *kell* igyekeznünk, hogy gondolatainkat minél szélesebb körre kiterjeszt-hessük. De én fenntartom azt, hogy aki szellemi előőrskön harcol, annak nem *lehet* többséget gyűjtenie maga köré. Tíz év múlva talán

a többség áll majd ott, ahol dr. Stockmann állt a népgyűlésen. De hisz ebben a tíz évben a doktor nem maradt egy helyben; megint legalább tíz évvel a többség előtt jár, a többség, a tömeg, az emberek zöme sohasem éri utol; a többség sohasem lesz vele. Ami engem illet, én mindenesetre valami ilyen szakadatlan továbbhaladást veszek észre magamban. Ahol akkor álltam, amikor különböző könyveimet megírtam, ott most meglehetősen tömör többség áll; de én magam már nem vagyok ott, én valahol másutt járok, remélem, messze, elől.”<sup>29</sup>

Stockmann, a *szellemi előőr*s, buzgó igyekezettel csetlik-botlik az ellenséges világban. A tömeg, amely Ibsen szerint sohasem érheti utol, kifütyüli, beveri az ablakait. Tragikus hős a doktor, vagy „naiv komikus”? A darabot játszották tragédiának, és komédiának is. Maga az író *A népgyűlölő* írása közben érthette meg teljesen, hogy a naiv komikus legsajátosabb műfaja a tragikomédia.

A doktor alakja csak előtanulmány a kétbalkezes hős, Gregers Werle alakjához, akit Ibsen mesteri biztonsággal egyensúlyoz a tragikum és komikum mezsgyéjén. Ez az elviselhetetlen idealista, a becsületnek ez a megszállottja, az életben mindig az alkalmatlan „tizenharmadik”. Az erkölcsi forradalmat követelő rajongó idétlen különccé vált, tetteit gyötrellem és hahota kíséri. Ibsen végigment gondolatsorán, s *A vadkacsában* eljutott az érzelmes bohócig, a lázadástól és tiltakozástól a teljes tagadásig. A társadalom disszonanciája az

elvek és az élet, az erkölcsi törvények és a valóság összeegyeztethetlenségében fejeződik ki.

„Elküldöm Önnek új színművem, *A vadkacsa* kéziratát. Az utóbbi négy hónapban nap nap után dolgoztam rajta. A hosszú, mindennapos együttlét a darab szereplőivel, gyarlóságaik ellenére is közel hozta őket hozzám... Bizonyos szempontból ez az új darabom kivételes helyet foglal el színműveim között, módszerében sok tekintetben különbözik az előzőektől. Úgy gondolom, talán új ösvények felé ösztönöz majd néhány fiatal drámaíró, s ezt kívánatos eredménynek tartom.”<sup>30</sup> Ezekkel a sorokkal meneszti Ibsen kiadójához *A vadkacsa* kéziratát. A színművet az ő gondos, a legkisebb részletet is makulátlan pontossággal kidolgozó munkamódszeréhez képest meglepő gyorsan, jóformán egy nyár alatt írta meg.

A dráma témája ismét a norvég kisváros, amelynek életét az író az idő és a tér távlatából egyre pontosabban látja. A dráma főszereplője és groteszk hőse Gregers Werle, a gazdag nagykereskedő fia. Anyját régen elvesztette, apjától lélekben eltávolodva élt fent északon, az erdővidéken, és „ideális követeléseivel” már temérdek galibát okozott. Fél-szeg helyzetekből, gyanús elhallgatásokból Gregers kideríti, hogy apja az ő gyermekkori barátja, Hjalmar Ekdal nyakába varrta másállapotos szeretőjét; a házasság volt az ára annak, hogy a gyanútlan Hjalmar támogatta. Az Ekdal család sorsa másként is össze van bogozva a Werléékével. Akárcsak a *Nóra* és a *Kísér-*

*tetek* cselekményében, az író itt is bonyolult kapcsolatokat teremt alakjai között. Hjalmar apja és az öreg Werle üzlettársak voltak; a kétes spekulációk börtönbe juttatták Ekdalt, a megfontolt, kemény Werle tisztázta magát. Csalás, hazudozás, önámítás mindenütt. Nem is kétséges, Gregersnek igaza van: a házasságnak, mint minden más emberi kapcsolatnak, őszinteségen kell alapulnia. Csakhogy Ibsen drámája azt is megmutatja, hogy a hazugságokat, a csalást és önámítást bonyolult szükségyszerűségek hozták létre. A dráma keserű paradoxonja bebizonyítja, hogy a szennyes, csúf életnél még elviselhetetlenebb a makulátlan igazság. Akárcsak Lóna Hessel *A társadalom támaszaiban*, Gregers is kiszellőzteti „az áporodott hazugságok bűzét”, felfedi az igazságot a gyöngye Hjalmarnak, aki a való elől önáltatásba menekül; tettének az az egyetlen maradandó következménye, hogy halálba kergeti Ekdalék kislányát, Hedviget.

Mi történt az igazságért, az ember szabadságáért és méltóságáért hevülő hős alakjával az irodalomban? Hosszú ideig a zsarnokság és értetlenség áldozata volt, a tömeg nem ért fel nagyságához. De a romantika hősképlete némileg átalakult magában a romantikában is; megjelenik a gondolat – igaz, csak ködszerűen –, hogy a tömeg talán fel se érhet a hős igazságához, mert ez az igazság az éter tisztaságában lebeg az élet felett. Schiller Posa márkijában van egy csipetnyi Brandból, s a brandi mércét az emberi képesség már nem üti meg. Csakhogy Ibsen drámáiban nem is a cél a lé-

nyeges, hanem a teljességért folytatott harc, az összes szunnyadó erők előhívása, képességeink felfokozása az emberi természet legvégső határáig. A maradéktalan igazság, az Eszmény *A vadkacsában* az étellel párhuzamosan, de elérhetetlen távolságban siklik. Brand túl súlyos követelései még visszhangot keltenek, s az árnyalatnyi komikum talán nem is az író akaratából felhőzi be az alakját. Gregers követelései csak a megvalósíthatatlan eszmények koordináta-rendszerében, a képtelen síkján érvényesek, az életben egy serdülő lányon kívül senki nem akar tudni róluk. Gregers nem az emberek nyelvét beszéli, magasztos elvei badarságokként hatnak, s azt a szónokot juttatják eszünkbe, aki tátott szájjal handabandázik a képernyőn, de szavát nem érteni, mert a hangközvetítés megszakadt. Az ibseni forradalmat, „az emberi szellem lázadását” képviselő Gregers szemünk láttára szaltózik újra meg újra a semmibe. Műfaja mi is lehetne más, mint a legtisztább tragikomédia, és ha a drámai érzelmes bohócok sorában ő az első, a sor végén talán Ionesco tagolatlan hangokat adó ripacsa áll, akinek a nagy üzenetet kellene közvetítenie az üres székeknek, s utolsó, kétségbeesett kísérlettel zagyva betűcsoportot ír fel a táblára.

Az abszurd drámának *A vadkacsa* az őse, s a színmű meghökkentő drámai képlete zarba hozta a kortárs és század eleji irodalomtörténészeket, hiszen az igazság mellől hiányzik az erkölcsi diadal, a katarzis, és nehéz lenne megállapítani, hogy Gregers a társadalmi

körülmények szövevényében vagy a saját lábában botlik-e meg unos-untalan. A századforduló irodalomtörténészeinek egyik része Gregerst hibáztatja, hogy nincs benne férfias erély a magasztos feladatra (így Josef Collins terjedelmes Ibsen-monográfiájában); mások a társadalmat, amelyben az idealista felesleges tizenharmadik, s abban reménykednek, hogy a megtisztult életkörülmények egyszer majd igazolják (Axel Garde, Emil Reich). Brandes is elsiklik a probléma mellett, beéri olyan általánosságokkal, hogy *A vadvakcsa* Ibsen legpeszsimistább drámája, és hogy minden fény a kis Hedvigre esik. (A két világháború közti korszakban, amikor *A vadvakcsa* a Nemzeti Színházban színre került, Hedvig valószínűleg ezért lépett elő központi alakká.) Brandes nem ismeri fel, hogy Ibsen egyrészt az élet szennyes kicsinyességét, könyörtelenségét, másrészt a teljességre szomjazó ember erőfeszítéseinek hiábavalóságát ábrázolva, ebben a darabban elért a legtisztább tragikomédiáig. Brandes nem látja a tragikomédia filozófiai-társadalmi szálait, sőt *A vadvakcsát* Ibsen szubjektív keserűségéből származtatja, s mondanivalóját leszűkíti az író és a közönség kapcsolatára. „Ibsen először tette fel önmagának komolyan azt a kérdést, érdemes-e átlagembereknek – aminők-ből a közönség áll – igazságot hirdetni, nem éppenséggel a hazugságra van-e szükségük?<sup>31</sup> *A vadvakcsa* tragikomikumának világnézeti gyökereit Lukács György látja a legvilágosabban. A modern dráma történetében kifejti: „Az utópista tragédiája csak akkor lehet igazán tra-

gikus, ha egy régi dologgal egy újat szegez szembe, de egy valóságossal egy másik valóságosat, és ha annak bizonyos fokú megvalósítására megvolna az ereje. De tragikomikusnak kell lennie a vágy és elérhetetlen disszonanciájának ott, ahol két egészen heterogén, egymással semmiféle viszonyban nem levő erő találkozik... Ibsen nagy idealistái mindig nevetségessé is válnak a döntő pontokon. Brand az egyetlen, akinek ilyen volta Ibsen számára még nem vált tudatossá, de már Julian (Julianus Apostata) maga Ibsen neveti ki – talán csak azért, hogy megelőzze a mások nevetését. Stockmann és Gregers egész küzdelme a nevetségesség határán játszódik le. Nevetségesek, mert velük szemben igazuk van azoknak, akiknek sohasem lenne szabad igazuknak lennie.”<sup>32</sup>

A kritika és a közönség a darab újszerűségét általában a szimbólumokban kereste, magától az író is erre hívja fel kiadója figyelmét, talán mert ezt vélte más szerzők számára is járható útnak, általános érvényű formai megoldásnak. Annyi bizonyos, hogy *A vadkacsa* sokáig szimbólumaival hatott az irodalomra; Hauptmann és Maeterlinck számos darabja, Csehov *Cseresznyés kertje* és *Sirály* őrzi hatását, s a francia Cúrel a szimbolizmusának köszönhetette, hogy egy ideig túlbecsülték színműveit.

A szárnyaszegett vadkacsa Ekdalék padlásán már nem olyan világos jelkép, mint a leégett menhely a *Kísértetek*ben, amely Alvingné hiábavaló önfeláldozását példázza. A vadkacsa az öreg, lecsúszott Ekdalnak az erdőt,

a szabadságot, a hajdani gondtalan életet je-  
lenti, Hedvignek társat a kamaszkori magány-  
ban, később az áldozatot, amelyet meg kell  
hoznia, hogy Hjalmar szeretetét visszanyerje.  
Általában a hazug illúziók öltének testet benne,  
amelyek nélkül – mint Relling doktor, a drá-  
ma rezonőrje kifejti – az átlagember szeren-  
csétlen; ha elveszük tőle, megfosztjuk boldog-  
ságától is. Gregers az erkölcsi tunyaságnak,  
Ekdalék süllyedésének, apja kegyetlenségének  
jelképét látja benne. Különböző helyzetekben  
tehát mást és mást szimbolizál, de mindig ott  
érezzük körülötte egy életforma hazuggá vált  
eszményeit, hamis illúzióit, erkölcsi csődjét,  
világnézetének útvesztőjét. Ibsen kérdései min-  
dig összehasonlíthatatlanul többet mondanak,  
mint a feleletei. De *A vadkacsa* megírásáig ad  
valamilyen útmutató választ a felvetett prob-  
lémákra. Ebben a színműben válik azzá az  
íróvá, akinek – saját szavai szerint – feladata  
a kérdés, nem a prédikálás.

A szerkezet, akárcsak a *Kísérteteké*, a múlt  
harapófogójába szorítja a jelent. Mikor az első  
jelenet elkezdődik, a kis Hedvig halálán kívül  
voltaképpen minden megtörtént. Félmondatok-  
ból, célzásokból, elhallgatásokból fel-felvillan  
a múlt, és lassan ráhőmpölyög a jelenre. Meg-  
ismerjük a nagykereskedő halott feleségét, Gre-  
gers anyját. Szerencsétlen, beteges, mellőzött  
nő volt. Werle a hozomány reményében vette  
el. Gregers fanatikus becsületességét és magá-  
nyát az anyja iránti tehetetlen részvét s az apja  
iránti keserűség formálta. A kemény, önző  
nagykereskedő akaratának engedelmeskedett



mindenki. A gazdag férfi vágyának adta meg magát annak idején Gina is: története egy a sok közül, és tompaságában ő maga is szinte megfeledkezett róla; ahogy gazdáját és szertőjét szolgálhatta azelőtt, úgy szolgálja később türelmesen, sok munkával a férjét. Őszintén beszél, mikor Gregersnek azt mondja: a mindennapok gondja-baja közt eszébe se jutott, hogy Hedvignek az öreg Werle az apja, és hogy kezdettől fogva becsapta férjét. A *vadkacsa* szereplői a társadalmi erők kényszerítő hatalmának, a mások akaratának, az ösztöneiknek, a gyengeségüknek vagy a rögeszméiknek engedelmeskednek. A szükségszerűség őt ismerhető fel a legvilágosabban, ahol a múltban már minden lezajlott; a szereplők mintha egy kiszámíthatatlanul bonyolult és végtelenül hatalmas gépezet parányi alkatrészei lennének. A *Kísértetek*ben még felismerhető a múltnak az a szakasza, amely fordulópont lehetett volna, megakadályozhatta volna a tragédiát (Alvingné elmenekült férjétől, de nem tartott ki elhatározása mellett). A *vadkacsában* kezdettől fogva minden a körülmények összjátékából ered, a gyöngé álmódzó csakúgy, mint a könnyörtelen, sorsa ketrecébe van zárva, s aki elhatározásával kitör a rácsok közül, az a halálba vagy a semmibe lép, mint Hedvig vagy Gregers. A soron következő drámákra az a gondolat nyomja rá a bélyegét, hogy az emberi akaratnak csak a megsemmisülés felé van mozgási szabadsága.

## A SZÁZADVÉG KÉPE

*Rosmersholm* (1886)

*A sellő* (1888)

*Hedda Gabler* (1890)

*Solness építőmester* (1892)

*A kis Eyolf* (1894)

*John Gabriel Borkman* (1896)

*Ha mi boltak feltámadunk* (1899)

Európa a fegyveres béke korszakát éli. Prédára éhes nagyhatalmak acsarkodnak egymásra a gyarmatokért, a tőke felhalmozódása gyorsul, a spekuláció szétburjánzó rákos daganatként emészti a világot, a városokban nőnek a szegénység odvai, az anarchista bombák egyre sűrűbben robbannak. Az emberek ki vannak szolgáltatva a személytelenné vált tőkének, amely éppen a személytelensége miatt rémlik oly rejtelmesnek és végzetszerűnek. A gyűlölt államapparátusok, amelyeknek összeomlását Ibsen megjósolta, egyre nyomasztóbban nőnek az emberek fölé. Mindaz, amibe reményei kapaszkodnak, annyira utópisztikus, hogy a *realizmus diadala* Ibsen drámáiban is megismétlődik: írásai rácáfolnak illúzióira. Ő, aki oly éles tekintettel ismerte fel mindazt, ami hazug, kongó, ami az embert megnyomorítja, azt várja, hogy a haza fogalmát a törzsi-faji közösség váltsa fel. „Kezdetben norvégnek éreztem magam, aztán skandinávvá fejlődtem, és most elérkeztem az egyetemes germánság esz-

méjéig” – írja Brandesnek 1888-ban.<sup>33</sup> A próféta alkatú írók orvossága az emberiség szenvedéseire általában jóval kevesebbet ér, mint a diagnózisuk, amely a baj tüneteit ábrázolja. Ibsen receptje lényegében nem változott *Brand* óta: lelki forradalom, vagy bonyolultabb megfogalmazásban az a bizonyos harmadik ország, amelyet *A Császár és a Galilea*ban ismertünk meg. De a kétségessé vált világ tüneteinek ábrázolása megrendítő: s a túlérrett társadalom zűrzavarát, mohóságát, eszelős vágyait, kiszolgáltatottságát, ábrándjait és veszendőségét Ibsen a racionális határain túlnyúló jelképekkel, babonákkal terhes, fojtó légkörrel érzékelteti. A jelenségek elvesztik szilárd körvonalait, eltűnik a létnek értelmet adó különbség élet és halál közt, az élet lidérces álomnak rémlik, s a halál belesiklás az ismerős, zsibbasztó félelemből az ismeretlenbe. „Eljött az az idő, amelyet az önelégült pénzeszsákok és irodalmi bértollnokaik úgy szoktak jellemezni, hogy Ibsen egyre bolondabb lett. Nem érthették meg, hogy a hanyatló társadalom rothadásának a tünetei milyen rendkívüli hatással lehetnek egy nagy író ezernyi finom idegszállára” – állapítja meg Franz Mehring Ibsenről szóló, már idézett tanulmányában.

A szimbólumok és a kísértetiesség – Ibsen pályájának végső szakaszán ez a két motívum szövi át a drámákat. Ezt a ködös, sejtelmes, tragikus világképet, ahonnan szabadulás csak a halál felé nyílik, nevezi Mehring a látomásos pesszimizmus világának.

1885 nyarán, tizenegy esztendei távollét után

Ibsen két hónapot töltött Norvégiában. Megváltozott állapotokat talált, amelyek csak növelték keserőségét. Az európai kapitalizmus rohamos fejlődése fokozott tempót diktált Norvégiának is. A politikai küzdelmek mögött gazdasági érdekcsoportok vívják élethalálharcukat, a tőke az élet valamennyi zugába behatolt és mindent beszennyezett. „Sose álltam a hazámbeliek életmódjától, magatartásától távolabb, mint a múlt évi előadások után. Soha nem éreztem olyan visszataszítónak. Soha olyan kínosnak.”<sup>34</sup> Az író a liberálisok és a konzervatívok csoportja egyaránt saját magának igyekszik perelni, s ő egyaránt távol van mindkét tábortól. „Fel nem foghatom, miért nevezik nálunk a baloldaliakat liberálisoknak? Ha a stortingi vitákat olvasom, a parasztok gondolkodásában egy hajszálnyival több valódi szabadelvűséget sem tudok felfedezni, mint amennyit a tiroli ultramontán parasztság gondolkodásában találok.”<sup>35</sup>

Acsarkodó, szennyes pártharcok zajlanak a *Rosmersholm*-ban is a főszereplő körül. Ibsen egy családi drámát társadalmi-világnézeti drámává tágít, s az a beszéd, amelyet 1885-ben hazájában, a trontheimi munkásegyületben tartott, megvilágít egyet s mást a *Rosmersholm* bonyolult tragikumából. „Sok minden itt a ten-nivaló, amíg elmondhatjuk magunkról, hogy megvalósítjuk az igazi szabadságot... Nemes elemnek kell behatolnia közéletünkbe, kormányzatunkba, sajtónkba... Természetesen nem a születés nemességére gondolok, sem a pénzarisztokráciára, sőt arra sem, amit a tudás

vagy a képesség ad. Én a jellem nemességére gondolkodom, az akarat és az érzés nemességére. Csak ez szabadíthat fel bennünket.”<sup>36</sup>

Egyre világnézete ketrecében kering. Az emberek nyomorúsága, testi és szellemi ínsége újra meg újra felsebzi érzékenységet, de változatlanul a lelki forradalomtól, az erkölcsileg kiváló egyéntől várja a segítséget. Brandes találóan jegyzi meg, hogy Rosmer ott kezd, ahol Stockmann doktor végzi: fel akarja szabadítani az elméket, megtisztítani az akaratókat. Amikor Ibsen megformálja az érzékeny, felelősségteli embert, és reális életviszonyok közé helyezi, a mű valósága szembefordul elméletével, és megsemmisíti azt. Rosmer a cselekvésig se jut el, ábrándjai tragikus megtorpanással, öngyilkossággal végződnek. Az író sóvárgása testesül meg benne az emberek erkölcsi, szociális és társadalmi felemelkedése után, de testet öltenek benne gyötrelmes kötelességek is. Az emberek előtt kétféle lehetőség áll: elfogadni a hazugságokat, az egyezkedések világát, beélni a meglevővel, eszmények nélkül élni, röviden, trollokká válni, vagy haladni előre a hivatás kijelölt útján a kikerülhetetlen megsemmisülés felé.

Brand prófétai követeléseitől Gregers Werle szélmalomharcához és a cselekvés előtt megtorpanó Rosmer tragédiájához jutott el az alkotó. Mindkét színmű ugyanazt a tételt fejezi ki különböző szólamban: az igazságért hevülőnek nincs élettéré a társadalomban, annyira nincs, hogy a küzdelem az igazságért meg se indulhat.

A mű váza egy meghökkentő szerelmi háromszög, amely borotvaélen áll az ösztönös mélylélekrajz és a fellegjáró romantika között. Rosmersholm birtokosa, Johannes Rosmer felesége öngyilkos lett; a beteg asszonyt Rebekka West hajszolta bele az öngyilkosságba. Rebekának eleinte csak az volt a célja, hogy hatalmas, felgyülemlett tettvágyát a passzív, széplélek Rosmer segítségével kiélhesse, de később beleszeretett a férfiba. Ő, akit az élet megbuktatott mocskos áradatában, szereti Rosmer tisztaságát, finnyás viszolygását minden szennytől, minden kétes alkuától, s a látszólagos rezignált nyugalom mögött felismeri a kételyt, a gyötrődést. Rebekka vad, szenvedélyes vágyódásának útjában állt Beáta, a feleség. Maradi nézeteivel, családi kapcsolataival, bigott vallásosságával akadályozta Rebekka közeleti terveit, azzal pedig, hogy élt, a Rosmerrel való egyesülését. Amikor a dráma elkezdődik, a feleség már régen halott, a gyanútlan férj és a házvezetőnő egy fedél alatt lakik, és Ibsennek minden drámaírói erejét latba kell vetnie, hogy ezt a különös, a meghittség békés felszíne alatt örvénylően mély, merőben lelki szerelmet hitelessé tegye. Rebekka felszabadította Rosmert a családi hagyományok, a vallási megkötöttségek gúzsából, abból a szemlélődő elvonultságból, amelybe Rosmer befalazta magát, de a férfi mellett ő is átalakult. Érzéki szenvedélye elcsitult, lassanként magába fogadja a másik lényét, és szenvedélye oltalmazó, lemondásra is kész szerelemmé, a saját személyét háttérbe helyező érzéssé alakul át.

*Rosmersholm* talán a legvilágosabb példa arra, hogyan telítődik meg a lélektani dráma társadalmi, sőt közéleti tartalommal. Attól fogva, hogy Rosmer elvetette konzervatív múltját, nemcsak az egész jobboldallal, elsősorban sógorával, a harsogóan ostoba Kroll rektorral találja magát szemközt, hanem a baloldali sajtó képviselőjével, Mortensgaarddal is: az ügyestollú szerkesztőnek csak addig kíváncsós szövegszerű Rosmer, amíg a vallásos világszemléletűek táborából nyújtja felé a kezét. A rektor a sötét előítéletek, az öklelő korlátoltság remekbe faragott figurája, a szerkesztő a fürge, sunyi megalkuvásé, „mert Mortensgaard sose akar többet, mint amire képes, és képes arra, hogy ideálok nélkül éljen”. A lesújtó ítéletet Brendel Ulrik, az elkallódott tehetség, Rosmer egykori nevelője mondja ki. Éppen olyan kevéssé bír és akar egyezséget kötni a folyvást egyezkedő társadalommal, mint hajdani tanítványa, s ha Rosmert rendkívül érzékenysége, aggályos lelkiismeretessége magányba falazta, Brendelt individualitása társadalmon, sőt törvényen kívüliségbe taszította; így vagy úgy, mindketten kívül esnek a körön. A társadalmi erők képlete a drámában pontosan fedi Ibsen arisztokratikus anarchizmusát. A polgári jobb- és baloldal emberei pillanatnyi érdeküket vagy sötét ostobaságukat követik, a hivatástudattól fűtött embert viszont, aki változtatni akar a világon, értetlenség és támadások özöne fogadja, s akárcsak *A bazaarulóban*, az író itt is megfosztja hőst a tömeg támogatásától. Az elnyomottak táborát, az igazi „tömör több-

séget”, amelyért a felszabadító, lélekneemesítő küzdelem elsősorban folynék, senki sem képviseli. Rosmer ködös programja mindvégig valahol az irreális magasságban siklik el.

Mi készíti Rosmert arra, hogy a malomzúgóba vesse magát, azon a helyen, ahol felesége öngyilkos lett? Miféle lelki görcs rántotta vissza, valahányszor át akart menni a pallón, ahová Beáta utolsó útja vezetett? A lélek mélyrétegébe lerakódott önvád akkor sem enyhül, amikor Rebekka bevallja bűnét, és magára vállalja a felelősséget. Önvád és a feleslegesség érzése egyaránt a halál felé taszítja Rosmert. Ő az első Ibsen-hős, aki már akarni sem mer igazán; szinte úgy érezzük, már eleve lemondott feladatáról, de nélküle élni is lehetetlen. A malomzúgóba vezet Rebekka úttalan útja is a hiábavaló bűn és a hiábavaló önfeláldozás után. A kétségbeesetten lemondó és nagyot akaró, a tiszta és a beszennyezett egyaránt úgy hull a megsemmisülésbe, mint gyermek az anyja ölébe.

A bűn és a bűnhődés ok-okozati összefüggését, amelyen a hagyományos drámai igazságszolgáltatás nyugszik, a *Rosmersholmban* is szétzaggatja Ibsen, akárcsak *A vadkacsában*. A lelkiismereti aggályokat, az önvádat nem az elkövetett tettek, hanem az egyéni érzékenység, a tradíciók, a nevelés következményeiként ábrázolja. Ő maga így ír erről: „A különböző szellemi funkciók nem fejlődtek párhuzamosan, egyenletesen. Az elsajátítás előretör, gyors iramban. Az erkölcsi tudat, a »lelkiismeret« ezzel szemben nagyon konzervatív. Mélyen gyö-



keredzik a hagyományokban, a múltban. Ebből keletkezik az egyéni konfliktus.”<sup>37</sup> Az ártatlan, becsületes Rosmert a beléje nevelt erkölcsi elvek, de mindenekelőtt aggályos önvizsgálata, érzékenysége, szociális lelkiismerete a halálba kergeti. Mivel vádolja magát? Hogy nem szeretete Beátát, hogy a lelke mélyén mást szeretett. Csak ennyivel. Ám a szeretet hiánya elég volt ahhoz, hogy Beáta megölje magát, és tette iszonyú megváltozhatatlanságában mered Rosmerre. Rebekka, aki az idegbeteg asszonyt öngyilkosságba hajszolta, szánandó áldozat is; eleinte elnyomott helyzetének, feszítő tettvágyának, később szenvedélyének a rabja. A kártevő, gonosz Kroll az erkölcsös hazafi önérzetével viseli cégéres ostobaságát, s egyensúlyában éppen olyan megingathatatlan, mint a sunyi, szennyes Mortensgaard. Ők soha meg nem érthetik Rosmer gyötrelmeit, tisztaságát, tragédiáját.

*Rosmersholm* fölé a kísértetiesség komor, baljós légköre nehezedik; akár Arany öregkori balladáiban, borzongó természetességgel siklunk át a hétköznapi életéből a babona ősmisztikumába. A *sellő* egére csupán színpadi felhők jutottak, s alattuk egy művi kis világ. Az impresszionista hangulatokra épült drámából lépten-nyomon kiütközik a gondosan kiagyalta szerkezet váza. Századvégi sikerét talán az magyarázza meg, hogy a „meg nem értett nő” vívódásait ábrázolja. Hogy a nyugati színpadokon időnkint előveszik, azt talán a hatásos főszerepnek köszönheti, amelyben egy-egy sztár kedvére parádézhat. A kísértő vágyat, a

kielégületlenséget, a várakozás feszültségét, a hangulatok hullámain lebegő ködvárakat, az érzések tétova határtalanságát és változásait a drámában a tenger jelképezi. A dráma érzelmi jellegét szinte zenei betétek adják meg, a szűkszavú, feszült párbeszédeket hosszú lélegzetű mondatok feltörő áriákként váltják fel, arról tanúskodva, hogy a zárkózott és fegyelmezett író mennyi érzést és elérzékenyülést hordoz magában, és benne is mennyi kísértés villózhathat. Hatvan esztendő, a közelgő öregség válságos időszakát éli. Persze a rejtett lírai hév sem változtat azon, hogy *A sellő* gyöngedaráb. Ki fogadná el hitelesnek a világítótorony és a tenger romantikájával övezett Ellidát, akit a kényszerűség tuskolt a házasságba, s aki ábrándjaiba merülve tétlenül, magányosan révedezik idős férje, a türelmes Wangel doktor és két nevelt lánya mellett. (A kisebbik lánnyal, Hildával, ezzel a csupa feszültség, ártatlanul kegyetlen kamasszal Solness építőmester drámájában fogunk újra találkozni.) Ellida, ez a sápkóros Bovaryné-utód egy tengerészlől álmodozik, aki lánykorában – mikor apjával a világítótoronyban lakott – megjelent az életében, s aztán eltűnt. A titokzatos férfi váratlanul visszatér, és minthogy az ábrándok révülete megállítja az időt, annyi lepergett év után most is az, aki volt, másodkapitány a hajón és álomlovag, a tétova sóvárgás megtestesítője. A derék Wangel doktor hogyan is mérkőzhetne ilyen vetélytárssal? Mi mást tehet, minthogy visszaadja Ellida szabadságát, és a sellő, mihelyt önmaga dönthet a sorsáról, lemond a

tenger és az ábránd végtelenségéről, s megnyugodva lehorgonyoz idős férje oldalán. Oda tér vissza, ahonnan el akart menekülni, de helyét – ahonnan valójában el se mozdult – önmaga, a saját jószántából választja. Ibsen tétele szerint Ellidát döntése a szükségszerűség világából a szabadságéba emelte, csak hogy ez a döntés, minthogy fittyet hány a lélekrajzi valóságnak, menthetetlenül elsekélyesíti a darabot. Ibsen hősei és hősnői csak akkor hitelesek, ha a teljesség utáni vágyuk a semmibe üzi őket, ha a szabadság egyértelmű a halállal. (Nóra azért kivétel, mert az ő problémája egy nagyon határozott, legkevesbé sem elvont célra irányul: a babaház lakója ki akar lépni az életbe, hogy ott küzdő emberré váljék.) A *sellő* éppen fogyatékoságával példázza, hogy e mű mennyire összeforrt – mint Ibsen valamennyi darabja – az író erkölcsi-filozófiai tételével. Ellida nem ábrándult ki a szerelmeséből, számára a döntés *szabadsága* a lényeges. A színmű merev tételessége különösen szembetűnővé válik, ha a *Hedda Gablerrel* vetjük össze.

A századvég túlérétt, már-már széthulló életformája jelenik meg a *Hedda Gablerben*. A pszichológiai dráma ismét társadalmi töltéstől feszült. Az író két társadalmi réteg irgalmatlanul pontos, kórrajznak is beillő képét rajzolja fel. Az egyik Hedda férje, Tesman kispolgári, a körülményekhez csaholva alkalmazkodó világa, a Kati és Juli nénik szirupos idilljével, a másik a kiábrándult, cinikus felső tízezeré, Brack bíró és Hedda világa, ahol minden megengedett a társaságbeli formák meg-

sértésén kívül; és a kettő között a társadalmonkívüliség senkiföldjén, a kallódó tehetség, Ejler Lövborg, akit szélsőséges individualizmus, lázadása, meg nem értettsége a pusztulásba hajt.

Igaza lenne Brandesnek, aki Ibsen-könyvében egy angol kritikus megállapítását idézi: társaságban tíz eset közül ötben egy-egy Hedda Gablert vezetünk a vacsora-asztalhoz. A megállapítás igaz, ha Hedda fölényeskedésére, modoros szépségkultuszára, tetszelgő egyénieskedésére gondolunk, mindarra, amit a kor- és kasztszellem aggatott rá. De miért nem sóhajtottunk fel megkönnyebbülten, mikor a fölényes, komisz, zsarnoki Hedda Gabler, akinek semmi sem kell, ha nem kaphat meg mindent, megöli magát? Talán pimaszságai, fanyar mohósága, sebző dölyfössége mögött kezdettől fogva érezni az esendőséget, gyűlölködésében az eltorzult erőt, s ő, aki egyfelől irányítja az eseményeket, maga sem más, mint az események és társadalmi állapotok következménye, rontó és megrontott, bűnös és áldozat egy személyben. A vagyontalan tábornoklány, a hajdani bálkirálynő, aki a harminc évhez közeledve sietve hozzáment a jámbor Tesmanhoz, mégis összehasonlíthatatlanul több, mint a mások gondolatain kérődző férj, aki a korlátozott csökönyösségével egyetemi magántanárságot szerzett, és nászútjáról visszatérve a katedra felé talpal. Tesman a jellegtelen, a társadalom öntőformáiba engedelmesen belesimuló kispolgár, aki koronként és földrajzi helyzetként látszólag nagyon különböző, de valójában éppen

jellegetelensége miatt azonos. Heddában elvetélt erő van, célját nem találó, önmagát és másokat emésztő erő, ahhoz nem elég bátor, hogy a saját útját járja, annál gögösebb és függetlenebb, hogy a másokét kövesse, lázadozása nem anarchista indulat, hanem nihilizmus. Alakjában nyomon követhetni egy tanulmányrajz kiteljesedését. Hjördis, a valkür (*Hösock Helgolandon*) és Rebekka West (*Rosmersholm*) közt is sok a rokoni vonás, de Hedda és Hjördis között egészen szoros a kapcsolat. Sekélyes, otromba férfi mellett vergődik mindkettő. Hjördis romantikus pátoisszal fogoly sashoz hasonlítja magát, Hedda a nászútról visszajövet, mikor férje kimegy a szobából, kétségbeesett, tehetetlen dühvel emeli fel ököibe szorított kezét. Hjördis fárasztó vadászatokra megy, ijjal kóborol a fjordok partján, Hedda kielégületlensége a polgári világ méretei között tombol: szenvedélyes lovas, és apja pisztolyával játszik élethalál játékot. Feléled a valkür sebző komisszája, de hányféle színben, árnyalatban! A tábornok lánya másféleként komisz férje nevelőanyjával, a derék, jelentéktelen Juli névvel, mint a társaságbeli Brackkal, hajdani gavallérjával; ingerülten fitymálja korlátolt férjét, alattomosan gonosz hajdani intézeti társnőjével, Teával, akit vetélytársának érez, és eszelős kegyetlenséggel bánik élete nagy szerelmével, Ejlert Lövborggal. Ahhoz nem volt elég bátor, hogy sorsát a féktelen, kicsapongó Lövbörghöz kösse, másnak átengedni viszont nem akarja, s irtózik attól, hogy férjétől gyermeket szüljön. Van valami szilaj következetes-

ség abban, hogy az élet céltalanságát érző Hedda nem akarja az élet folytonosságát szolgálni, mintegy igazolva, hogy az anarchikus lázadás végső pontja a teljes tagadáshoz, a nihilizmushoz vezet. Mikor Lövborg könyvének kéziratát elégeti, egyszerre állva bosszút a férfin és Teán, aki vissza akarta adni Lövborgot az életnek, Hedda önmagán túlnőve a rontás szellemének rémlik. A századvégi dekadencia beletorkollik a babonák ősvilágába. Úgy érzi, Lövborg és Tea közös gyermekét pusztítja el.

HEDDA. (*Néhány lapot bedob a tűzbe, magában suttog.*) Elégetem a gyerekedet... Tea! Te bodroshajú! (*Néhány új lapot dob a tűzbe.*) A te gyerekedet és az Ejlert Lövborgét. (*Az egész kéziratot bedobja.*) Elégetem... nézd, elégetem a gyermekedet!

A nyájlények világából nem az éteri semmibe, a megtisztító halálba, hanem a széthullásba visz az út. Hedda Gabler egyetlen eszményét, Oscar Wilde-féle szépségkultuszát a valóság könyörtelenül megcsúfolja. Lövborg, ahelyett, hogy bukott hőshöz illően szíven vagy halántékon lőné magát, egy rossz hírű házba megy, útközben elveszti készülő műve kéziratát, verekezésbe keveredik, és a nyilvánosházban megölik. A pisztoly ravaszát nem az élettel szembeforduló akarat, hanem a kaján véletlen kattintotta el. A *Rosmersholm* zárójeletében a cseléd szavai mintegy az antik kórust helyettesítve a drámát a sorstragédia szintjére helyezik. „Itt nincs segítség! Boldogult asz-

szonyom elvitte őket!” (A megrendülést csak fokozza, hogy Rosmer és Rebekka halála csupán a beavatatlan számára sorstragédia, a közönségnek éreznie kell, hogy társadalmi-lélektani dráma tanúja volt, s a két főszereplő nem a sors csapdájának, hanem a társadalom szövevényes hálójának az áldozata.) Hedda öngyilkossága után Brack tölti be ezt az antikórus-szerepet, ő az úri társaság borzongó ítéletét mondja ki: Könyörülő Isten! – *ezt* nem szokás megtenni!

Ahogy az öregedő író a társadalom egyre betegebb teste fölé hajol, a bomlást érzékeltető ábrázolásban összemosódnak élet és halál vonalai, a jelenségek elvesztik határozott kontúrjaikat, túlmutatnak önmagukon, a valóság egyre vértelenebbé sorvad, a szereplők a saját lelkiükből felbukkanó rögeszmékkel, vágyakkal és félelmekkel hadakoznak. Bernard Shaw a négy utolsó drámát ezzel a címszóval foglalja össze: „Halott emberek között”. Önmagukat túlélte vagy az életből kiszakadt emberekről szól valamennyi: Solness szilaj örömmel és rettegve megy fel a toronytetőre, ahonnan lezuhan, a kis Eyolf engedelmesen megindul a halál hívó szavára, Borkman, a bukott bankár lélekben már rég halott, mikor a függöny felgördül, fehérnyakkendő, fekete öltönyös dermedt ünneptélyességében van valami groteszken kísérteties, s az utolsó dráma, a *Ha mi boltak feltámadunk* két főszereplőjét csak valami biológiai tehetetlenség köti az élethez, s a testi megsemmisülés csupán teljessé, visszavonhatatlanná teszi halálukat.

A látomásos korszak legjelentősebb alkotása a *Solness építőmester*; az író erejéből még futja, hogy az élet legmélyére nyúljon. A megszokás, a részvét, a tehetetlenség erejével szobogozott házaspár reménytelenül keresi élete tartalmát – a dráma magja Ibsen egy rövid verse, amely alá ő maga írta: Solness építőmester első vázlata. Maga a dráma messze túlnő a vázlaton.

A torony, ahová a szédülő fejű Solness felkapaszkodik, sokfajta érzés, jelenség szimbóluma: jelképezi az ember vágyát a teljesség, a művészet, a tökéletesség után, az öregedő férfi fellobbanását, a sóvárgást, amellyel az ifjúságot áhítozza. „Magasztos, gyötrelmes boldogság az elérhetetlenért küzdeni” – írja Ibsen 1889 szeptemberében a fiatal Emilia Bardach naplójába. Hilda Wangel is szeptemberben látta először a tengerparti kisvárosban az építőmestert, és tíz esztendő múlva, ugyanazon a szeptemberi napon megjelenik Solness házában, hogy a talán soha el nem hangzott ígéretet behajtsa rajta, és felhajszolja még egyszer a magasba. A torony az elmúlt, a visszahozhatatlan pillanat, az ábránd, az eszmény, a lehetetlen; mindaz, ami ebben a véges, egyezkedésekkel és alkuval teli életben vonzza és kísérti az embert. A legvilágosabb, a legáltalánosabb jellegű szimbólum, olyan, mint a halál kaszája, a remény szivárványa – állapítja meg Benedek Marcell,<sup>38</sup> s a mai olvasó álmélkodik, hogy Brandesnek vitába kellett szállnia a kortárs irodalomtörténészekkel, azt magyarázva, hogy a torony jelkép is, valóság is.



Maga Hilda Wangel is a valóból a szimbólumba nyúlik, személyében maga az ifjúság ölt testet, mikor egy hatásos jelenetben betör Solness életébe. Vidéki kisváros egyhangúságából érkezett, híres és tehetséges férfihoz akar tartozni, mert naiv és szertelen ábrándjaiban elképzelte, hogy nagyszerű örömeket és megrázó élményeket ér meg mellette. Eljött a mesebeli királyságért, eljött, hogy nagynak lássa Solnesset, mindenkinél kiválóbbnak, hogy felkényszerítse a magasba, a beteljesülésbe, a halálba. Ez a mohó és tiszta fruska csupa tettvágy és vibráló feszültség, az ő becsvágyának, illúzióinak, regényes képzelgéseinek, a lehetetlent ostromló akarátának engedelmeskedik Solness, hogy még egyszer átélje a beteljesülést, s utána lezuhanjon a halálba.

A lelki élet szakadécai kivetítődnek, a mindennapok világában látomások kísértenek, de az író egy pillanatra sem téved el az érzelmek sokfajta szólama és a társadalmi valóság szövevénye közt. A titokzatos „segédek és szolgák”, a tudatalatti én előfutárai megbújnak az építőmester lelkében, de olykor kitörnek, és teljesítik, amire vágyik. Ők rántották vissza a kezét, hogy a régi családi ház repedt kéményét meg ne javítsa, ők teljesítették kívánságát, hogy a ház leégjen, s ő újat építhessen a helyére, mert ez a paraszti sorból feltört Solness, aki irgalmatlanul bánik el valamennyi vetélytársával, s retteg a rátörő új nemzedéktől, aki brutálisan és csalárd fogásokkal védi hírnevét, művészi rangját, egész életében építeni akart; eleinte égnek törő templomokat, később ott-

honokat, és végül keserűen, kiábrándultan úgy érzi, hogy az ember csak légvárat építhet. A benne élő alkotó lehetőségeit, önmagát akarta megvalósítani, hogy az legyen, akinek a saját egyénisége törvényei értelmében lennie kell. Ez a törekvés, amely az egyén legmagasabbrendű szabadsága is, áldozatokat kívánt; nemcsak a régi, a leégett ház, hanem közvetve az építőmester két kicsi gyermeke is áldozatul esett Solness egyéniségének. Solness önvádjában az egyéniség megvalósulásának joga, az egyén szabadsága mérkőzik a felelősséggel. Hogy lelkiismerete miért nem nyugtalanodik Ragnar Brovik miatt, akinek képességeit kihasználja, tehetségét elnyomja, önbi-zalmát megtöri, azt mértéktelen művészi becs-vágya magyarázza. Ragnarnak csak akkor enged teret, amikor Hilda lényre rácszméltatta arra, hogy a teljességet kell akarnia, alku és egyezkedés nélkül.

Solnessné is egy világnézet csödjét testesíti meg, s ez különös, áttételes módon fejeződik ki. Vallásos nevelést kapott, két gyermeke halála után magára kényszeríti a belenyugvást, zúgolódás nélkül, hálás lélekkel akarja elviselni a megpróbáltatást. A fojtott szenvedés furcsa, torz formában jelentkezik a beteg lélekben. Solnessné nem meri siratni halott kisfiait, akik tejlázban pusztultak el, mert ő megbetegedett, mikor télvíz idején menekülni kellett az égő házból, de betegen is maga akarta táplálni a csecsemőket. Isten rendelését el kell fogadnia: Solnessné nem a fiaiért, hanem a

régi házban odapusztult emlékeiért, a gyermekori babáiért kesereg.

Az építőmestert tragikus gyötrellem veszi körül. Borkmant, a bukott bankárt groteszk gyötrellem. Idáig a lehetetlen, a mindent, a semmit ostromló akarát küzdelmét láttuk, Borkman akarata önmagára irányul, s éppen olyan képtelen, mint Münchhausen kérkedése, aki azzal henceg, hogy a saját hajánál fogva rántotta ki magát a mocsárból. A norvég bányász fia a századvég legkínálkozóbb útját választotta az érvényesüléshez: bankár lett, de az erők, amelyek segítségével a magasba emelkedett, ellene fordultak, a spekulációk síkhasztásba kergették.

Maga Borkman valójában *szerep*, amely ráforrt az emberre; nemcsak Peer Gynt utóda, hanem a Pirandello-alakok őse is. A bukott pénzember öt évi fegyházzal a háta mögött, nyolc esztendő óta a szobájába zárkozva, a félreismert hős pózába merevedett. Divatjamúlt fekete öltönyében várja a tisztelgő küldöttséget, amely majd vissza fogja hívni az életbe, várja az abszurdumot, amibe a reményei kapaszkodnak. *A társadalom támaszai* Bernick konzulja meg a többi, szennyes üzletekkel foglalkozó konzul, *A vadkacsa* józanul megfontolt, kegyetlen Werle nagykereskedője egy sokkal korlátozottabb élet üzletemberei. Borkman rögeszméiben, pózaiban, önáltatásában a századvégi kapitalizmus eszelős kuszasága ölt testet. Illúziói önnön nagyságáról diktátori méretűek, kitörései olykor megrendítően hatnának, ha az író le nem leplezné lépten-nyomon

a nagy szavak, a szédítő perspektívájú tervek mögött az önzést, a kegyetlenséget, a Borkman hibájából csupa-seb életeket. A sikkasztó bankár több ízben hatalmas pátozzsal beszél arról, milyen jólétet, milyen óriási lehetőséget adtak volna az ő spekulációi az embereknek. Ilyesfajta érdemeket hangoztatott Bernick konzul is szerényebb méretek közt, kenetes frázisokkal körítve. Csakhogy Bernick az önzésére és gyávaságára hallgatott, és vele szemközt áll Lóna Hessel, aki az igazságot képviseli. Borkman öntörvényeit követte, a saját maga lehetőségeit akarta végigélni, az adott társadalmi körülmények között sikere valóban hatalmas perspektívák felé nyithatott volna utat. A föld mélyében szunnyadó aranyat, az országban, a világ testében lappangó erőforrásokat akarta előhívni. De Borkman drámájában minden kétségesse vált, még az a jog is, hogy azok legyünk, akiknek lennünk kell. John Gabriel könyörtelenségét, amely a világ előtt egy ideig hivatásnak látszott, az élet nem igazolta. A bukott bankvezér egyre önmagában keresi tettei jogosságát, szükségszerűségét: „– De azt nem tudják, hogy miért követtem el. Hogy miért kellett elkövetnem? Nem értik, hogy el kellett követnem, mert én – én voltam, mert John Gabriel Borkman voltam és nem más.” (Hajdu Henrik fordítása.)

Borkman vívódásai és pózai akár a Napóleoni is lehetnének Szent Ilona szigetén. A tragikus bukás a groteszk monomániával határos, az egyéniség követelése egyaránt elszakadtak az abszolutumtól és a valóságtól, a tudat ké-

pei és az objektív valóság jelenségei állandóan rácáfolnak egymásra.

A drámát lélektanilag valószínűtlen események terhelik. John Gabriel azon bukott el, hogy kiszolgáltatta magát annak a férfinak, aki a szerelemben vetélytársa volt, s akitől ő elvette Ella Renheimot. A cselekményt a véletlen összefüggések valóságos láncá indítja meg. Azon az estén, amikor a súlyosan beteg Ella Renheim, John Gabriel sógornője és ifjúkori szerelme megérkezik, hogy Borkman fiát, Erhardot élete utolsó napjaira elvigye magával, a fiatal Borkman elhagyja a házat, azzal az asszonnyal, akit szeret; ugyanezen az estén szakad meg Borkman és a bukott bankár áldozata, Foldal, kölcsönös önámításra épült barátsága, s végül ezen az éjszakán pusztul el John Gabriel.

A mesterkélt fordulatok, a dráma művisége, a lélekrajz valószínűtlenségei még szembetűnőbbek *A kis Eyolfban*, amely a keletkezés sorrendjében megelőzi Borkman drámáját. Ebben a darabban Ibsen megpróbált feleletet adni a kérdésekre, amelyeket a szereplők egyénisége, sorsa felvet, s a dráma éppen emiatt válik meghökkentően egyenetlenné. Ibsen megint visszakanyarodott az átalakító lelki forradalomhoz, ezúttal a szociális utópia irányában. A lélektani valószínűtlenség a párbeszédre is ránehezedik, kiváltképpen a dráma végén, a darabból helyenkint olyan nyilvánvalóan ágaskodik elő a tendencia, mintha nem századának legnagyobb drámaírója, hanem igyekvő pedagógus írta volna a serdültebb ifjúság ré-

szére. Allmers és Rita egyetlen gyerekük, a kis Eyolf halála után, aki az ő szeretetlenségük elől szökött a halálba, elhatározzák, hogy szegény gyerekeket fognak testileg-lelkileg istápolni. Ha céljuk sikerül, akkor a kis Eyolf *nem született és nem pusztult el hiába.*

A *kis Eyolf*nak óriási sikere volt. A skandináv államokban hosszú ideig valamennyi Ibsen-dráma közt ez volt a legnépszerűbb. A keletes befejezés, az önző szülők erkölcsi föl-emelkedése magával ragadta a nagyközönséget. Milyen messze vagyunk attól a kérlelhetetlen szigorúságtól, amellyel *A vadkacsa*, a *Rosmersholm* írója szembenéz az igazsággal! A nagy leleplező, a keserű kételyek írója, a polgári lét megtagadója öregén, fáradtan valami fogódzót keres, hogy kínzó aggodalmait elzsongítsa. S ahogy a valóság egyre inkább elsorvad az utolsó színművekben, úgy bomlik meg belső egyensúlyuk is. A természetes feszültséget erőltetett fordulatok, túlbonyolított szituációk pótolják, mint *A kis Eyolf*ban és *John Gabriel Borkman*ban, a szimbólumok az általános emberi síkról a patológiába csapnak, s a líraiság, amely kétségkívül egyik legértékesebb tulajdonsága ezeknek a műveknek, olykor elmosza a dráma szilárd határait, mint az utolsó drámában. *Ha mi boltak feltámadunk* című művét maga Ibsen nevezi epilógusnak. Érzi, hogy ez az utolsó írás, amelyre még hanyatló erejéből futja.

A dráma szomorú, lírai vallomás a művész sorsáról, amely nemcsak életcél és hivatás, hanem felelősség is, vallomás az alkotóról, aki

egyéni képességeit a végsőkig, szinte a végtelenségig fokozza, s a saját és a mások boldogságával fizet munkájáért; – csupa olyan probléma, amely a *Solness építőmesterben* sokrétűbben, hitelesebben, megrázóbban ölt testet. Az ismétlődés benyomását alig csökkenti, hogy Ibsen a dráma központjába helyezi az élet élése és a művészet gyakorlása közti ellentétet, amely kortársai közül sok alkotót foglalkoztatott.

Rubek, a világhírű szobrász látszatra mindent megkapott az élettől, és mégis oly kiégett, oly sivár a lelke; csak a gyötrelmes nyugtalanság, az önvád eleven benne, s a kényszer, amely munkájához hajtja. Szobrai múzeumok, gazdag műgyűjtők vásárolják meg, ő kaján örömmel rejt az emberi vonások mögé állatpofákat, és keserűen mulat a feléje özönlő magasztalásokon. Az alkotót akkor is félreértik, amikor mellőzik, s akkor is, amikor világhír repíti a magasba.

Rubeknek bőven volt része a küszködésben, akárcsak Ibsennek. A siker hirtelen jött: fiatal, meztelen nőt ábrázoló szobor, „A feltámadás napja” hozta meg. A szobor modellje, Irén szerelmes volt Rubekbe, elhagyta miatta a családját, a szobrot kettőjük gyermekének tekintve szolgálta a férfit és alkotását, mikor nap nap után ott állt az emelvényen. Mikor a mű elkészült, Rubek azzal köszönte meg, hogy ez volt az élete legszebb epizódja. Irén eltűnt a férfi életéből, évekig fásultan, kétségbeesve tékozolta szépségét, amelyet a szobrász csak eszköznek tekintett, s az volt a rögeszméje,

hogy ő már réges-rég halott. Az öregedő, kiábrándult Rubek egy tengerparti hotelben találkozik hajdani modelljével. A művésznak az élet csupán nyersanyag: a szobor, amelyet Irén kettőjük gyermekének érzett, megsemmisült eredeti formájában, mert alkotója másként, kiábrándultabban, reálisan, iróniával szemléli az életet. Rubek a művész kényszerű kegyetlenségét és tragikumát példázza, a dráma másik előhalottja, Irén az eszményt testesíti meg, amelyet valami módon megtagadva, elferdítve lehet csak megvalósítani.

A balladai hangulatú és felépítésű *Epilógus*-ban, amelynek mindössze négy szereplője van, Ibsen mintegy összegezve életműve lényegét, újra felvázolja a kétféle embertípust és sorsot; heroikus életszemlélete mereven elkülöníti a két világot. Az önmagukkal beérők, a megtorpanók, az egyezkedők: Rubek fiatal felesége, Mája, és a medvevadász leérnek a biztonságot adó lapályra; a teljességre szomjazók, Rubek és Irén elindulnak a csúcs, az abszolútum, a pusztulás felé.



## ALKOTÓMŰVÉSZETE ÉS ÖRÖKSÉGE

Ibsen több ízben is beszél arról, hogyan formálja meg alakjait. Mielőtt egy szót is papírra vetne, maga előtt kell látnia őket, ismernie kell lelkük minden zugát.

Lépésről lépésre tanulta meg az emberábrázolás művészetét. Eleinte nehézkes és mesterkéltségteljes módszereket használt. A *Catilina*, az *Östraati Inger asszony*, sőt a *Trónkövetelők* szereplői is hosszú monológokban vallanak magukról. A francia szalondrámák kedvelt fogását is alkalmazza a monológ helyettesítésére: a szereplők egymást jellemzik. A monológokat és a szereplők fejtegetéseit egymás tulajdonságairól, fokozatosan szorítja ki a közvetlen ábrázolás. Eleinte csak a nagy tettek, idővel a mindennapos gesztusok is kifejezik a szereplők jellemét, megmutatják társadalmi gyökereiket. Emberábrázoló művészetében kiteljesedésében Ibsent elsősorban a saját alkotó ösztöne, a valóság összefüggéseit kutató tekintete segítette, de sokat köszönhetett Brandesnek is, aki a XIX. század irodalmáról szóló tanulmányai-

ban azt kívánja a jellemektől – Taine milieu-elméletének nyomán, de kevésbé tételeken –, hogy a társadalom és a környezet jellegzetességeit hordozzák magukban.

Az embereket nemcsak az jellemzi, amit tesznek, hanem az is, ahogyan teszik; a regény ezt az igazságot jóval előbb megvalósította, mint a dráma. Az apró részletek művészete, a hétköznapi mozzanatokból összerótt alakok a színpadon teljes következetességgel Ibsen drámáiban bontakoznak ki. A drámában ő valósította meg azt a dísztelen, irgalmatlanul pontos hitelességet, amit Gogol vagy Flaubert műveiben csodálunk. A színpad tőle tanulta azt a művészetet, hogy jelentéktelennek látszó, mindennapos apróságokból bonyolult jellemrajz kerekedjék ki, egyaránt távol a pátoztól és a közönségességtől, hogy megszokott gesztusokból, cselekedetekből, a stilizálatlan, eleven párbeszédéből, sőt néha a szereplők hallgatásából is összeálljon az ember, és önmagán túlnőve a típus felé mutasson.

Az a jellemzési mód, amely szerint a legapróbb részlet is jelentős, semmi sem felesleges, s az egyénben folyvást érezzük a környezet hatását, először Nóra drámájában válik tökéletessé. Idézzük fel az első jelenetet! Nóra hazaérkezik, vidáman, trillázva nyit be, karácsonyi ajándékokat vásárolt a családnak. A csomagokat cipelő hordárnak nagy borralót ad, retiküljéből cukrozott mandulát vesz elő, gyorsan bekap néhány szemet – hamarosan letagadja majd férjének a torkoskodást. Aztán Helmer szobájának ajtajához surran,

fülét odaszorítva hallgatózik. Mindössze néhány jelentéktelen szót mondott a hordárnak meg a szolgálónak, mégis annyi mindent megtudtunk róla. A férjével való kapcsolata is benne van abban a mozdulatban, ahogy az ajtajánai suttymban figyel. Dolgozószobájából kilép a férj. A színpadon alig telt el egy perc, mióta a függöny felgördült. Helmer kis énekesmadarának, mókuskájának nevezi Nórát, és szem-melláthatóan élvezi fölényét. Kioktatja a takarékoskodás fontosságáról, elítélően nyilatkozik a nyaláncságokról, az adósságcsinálásról. Tanácsai akkor is böszítőek, mikor tulajdonképpen igaza van. Feleségét csacsi gyereknek tartja, aki ügyefogyottan csetlik-botlik az életben, s elpusztulna, ha ő, a férfi nem oltalmazná. Az apró részletekből összeáll a kép: a férj tapintatlan és fölényeskedő, gyöngének akarja tudni feleségét, hogy ő maga annál kiválóbbnak lássék. Ez a mániákus rendszerető csupa nagyban gyártott nézeteket szajkóz: Helmer oly töményen kispolgár, hogy a típus felszívta magába az egyént.

Hasonló, szinte eszköztelennek látszó realizmussal dolgozta ki A vadkacsában Hjalmar alakját. A darab elején, az öreg Werle estélyén Hjalmar elérékenyülve, ékesszólóan, de egy kis benső feszengéssel beszél Gregersnek családi életéről. Mikor apja munka után a szalonon keresztül kioson az irodából, úgy tesz, mintha nem vette volna észre. A következő felvonásban ott-honában leveti a kölcsönkért frakkot, Werlééknél, az előkelő társaságban az egyik vendég csípős megjegyzést tett rá, ezt most a saját

szellemes mondásaként adja elő. Ígéretéről megfélekedzett, semmit se hozott Hedvignek az estélyről, a kislány duzzog, ő megsértődik. Végül flótázni kezd. A munkához kelleetlenül ül le, keresi az ürügyet, hogy abbahagyhassa. Elérzékenyülve beszél arról, hogy egyetlen gyermeke előbb-utóbb megvakul, mégis elfogadja, hogy a kislány végezze helyette a szemrontó retusálást. Lelkiismeretét azzal nyugtatja meg: csak néhány percre. Rombadólt életén kesereg, amikor Gregers felfedi előtte a valóságot, elrohan hazulról, ott akarja hagyni az asszonyt és a gyereket. Néhány óra múlva visszajön, maga is úgy hiszi, csak azért, hogy holmiját összecsomagolja, és talán örökre otthagyni a „beszennyezett otthont”. Gina tálcán hozza a meleg kávét, a vajás kenyeret és a füstölt húst, és Hjalmar, akinek „szívét késsel hasogatták”, ott tízórazik előttük. Csakhamar meggyőzi magát arról is, hogy mégse lehet visszautasítani az évjáradékot, amelyet Werle adott az öreg Ekdalnak, hogy halála után majd Hedvigre szálljon, hiszen a pénz elsősorban a „magányos aggé”. A leszámolás nagyjelenetében kettészakítja az ajándékozó írást, lecsillapodva csirizt hozat, s összerasztja. Beleringatja magát az elérzékenyült jószág hangulatába: ekkor dördül el a padláson a fegyver. Hedvig szíven lőtte magát.

Drámái egy korszak életét őrzik, a felfelé-  
töréstől a széthulló dekadenciáig, az ember és  
a körülmények egymásrahatását, a felszínesebb  
és mély eszmeáramlatokat. Az útkeresés pró-

bálkozásai után a múlt történelmi vízióitól elfordulva a saját korát akarja időtállóan ábrázolni, azt boncolja, bírálja a polgári léttel szembeforduló tanú felháborodásával, iróniájával, és megrendítő az a feszült, eltökélt figyelem, ahogy az emberi lélek s a társadalom életműködését vizsgálja. Egy-egy remekbe formált alak hány kísérlet árán, az alkotómunka milyen feszült, türelmes erőfeszítésével jött létre, lassú érési folyamat eredményeként; évekig, olykor évtizedekig tartott, amíg lelkében kihordta őket. Nóra előfutára *A fiatalok szövetsége* egyik mellékszereplője, aki senyvesztően szűknek érzi otthonát. Brandes a darab bírálatában megállapítja, hogy ennek a női-típusnak nagyobb teret kellene adni. *A társadalom támaszaiban* Lóna Hesselnek döntő szerep jut, de tételelesen merev alakja mintha egy feminista röpiratból lépett volna ki. Ibsen két előtanulmány után jutott el Nóráig. Rebekka West fojtott, vad erejű egyénisége a hivatást, életpályát még nem talált XIX. századbeli nő ellentmondásos helyzetét fejezi ki, sokkal erőteljesebb egyéniség Rosmernél, mégis benne és általa él; durva, elkínzott és hősi lényre többen mond a nőkérdésről, mint a szociológusok értekezései. Az ő alakjához Hjördis, a valkür volt a vázlat.

Ibsen drámaiban szembeszökően felismerhetők a visszatérő típusok, akiket nemcsak különböző társadalmi feltételek között, hanem más és más erkölcsi-filozófiai nézőpontról ábrázol, mintha ugyanazt a jelenséget különböző síkokról vizsgálná. Peer Gynt mohó, köd-

szerűen terjengő énje, szertelen vágya (amelyek mintha arról tanúskodnának, hogy ez a vérbeli egoista habzsolásában önmagát is felémészt) *A fiatalok szövetsége* sokkal színpalább csörtetője felé mutat; ha pedig Peer Gynt-ről lehántjuk durva gyakorlatiasságát, önáltatása, a valóság előtt szerepekbe való menekülése Hjalmar Ekdallal rokon, és Brendel Ulrikkal is, az „álmok lángelméjével”, aki igazi művei megírásától mindig visszarettent, akinek semmiben horgonyzó önbizalmát Rosmer anynyira csodálja; de a diktátori pózba merevedett bukott bankvezérhez is visz tőle út: csupa olyan ember felé, akinek tudata kitér a valóság előtt, átkölti, illúziókat aggat rá, vagy anynyira lefitymálja, hogy kirekeszti önmagából. A másik sort a brandi típusból lehetne összeállítani: elején a *Trónkövetelők* Skuléja áll, aki kezdettől fogva nem bízik magában, és mégis az utolsó pillanatig harcol, a végén pedig Gregers. A brandi alkat azt követeli a valóságtól, hogy eszméihez, az eszményhez igazodjék. Lukács György mutat rá a modern drámáról írott könyvében arra, hogy mindkét sor végén ott a teljes komédia, és lehetetlen meghatározni azt a pontot, hol végződik a tragédia és hol kezdődik a komédia. Borkman fel is ismeri ezt, mikor kimondja, hogy ami az ő életére lesújtott, csak egy bizonyos szempontból tragikus, más szempontból komédiának is lehetne tekinteni.

Erős típusalkotó képessége azzal a tudatos igyekezettel párosul, hogy a típusban nyomon kövesse a társadalmi körülmények hatását.

Hányféle változatban rajzolja meg a tökést, hájas, kérődző elégedettségében, könyörtelen cinizmusában, a rögeszme tébolyában, hányszor a kispolgárt ijedt alkalmazkodásában, csaholó szolgálatkészségében, korlátolt ravaszságában! A társadalmi helyzet változásával megváltozik maga az ember is. Aslaksen *A fiatalok szövetségében* keserű félproletár, akinek taníttatása abbamaradt, s így kívülrekedt a polgárságon; az egész ember csupa tüske és ellenzékiség. *A hazaárulóban* jómódú nyomdatulajdonosként bukkan fel újra, az érdekeit védő burzsoázia jelszavait papolja, s éppen ő Stockmann egyik legádázabb ellensége.

Brandes Ibsen-könyvében felsorolja egy-egy figura modelljét. *A fiatalok szövetsége* miatt Björnson sokáig haragudott Ibsenre, úgy érezte, hogy a darab lejáratja a demokratikus jelszavakat. Talán ez a neheztelés indíthatta el azt az alaptalan mendemondát, hogy a kérkedő, frázisgyártó Stensgaard mögött Björnson alakját kell keresni. Branddal kapcsolatosan Kierkegaard-t és egy Lammers nevű norvég lelkeszt emlegették a kortársak, aki szakított a hivatalos egyházzal. Peer Gynt, aki a norvég nép önáltatását, fellegjárását is jelképezi, leginkább egy furcsa dán költőre emlékeztet, aki félig-meddig önmaga is elhitte a saját kérkedő hazudozásait. Ibsen Olaszországban ismerkedett meg vele. Ejlert Lövborgban egy fiatal tudós annyira magára ismert, hogy néhány cikkét így írta alá: a szőlőkoszorús Ejlert Lövborg. Solness és Thorwaldsen, a nagy szobrász egyénisége közt is sok a rokonvonás. Ám egy-egy

Ibsen-alaktól ezeknél a szálaknál lényegesebb, rejtett, lírai kapcsolat vezet magához az alkotóhoz. „Minden, amit írtam, a legszorosabban összefügg azzal, amit átéltem” – írja Ibsen egyik levelében.<sup>39</sup> Több ízben is beszél erről a közösségről, amely nem eseményeken, hanem az alkat sajátosságain, lelki rokonvonásokon alapul. „Mi is az az átél, ami írásaimban testet öltött? ... Részint az, ami csak a legjobb perceimben, villanásszerűen, eleven nagyságként és szépségként bukkant fel bennem. Azt fejeztem ki, ami, hogy úgy mondjam, túlmutatott a köznapi énemen, és azért fejeztem ki, hogy megtarthassam önmagammal szemben és önmagamban. De kifejeztem az ellenkezőjét is, amit a befelé forduló tekintet önön lénye iszapjaként ismer fel. Ilyenkor az írás fürdő volt számomra, s úgy éreztem, tisztább, egészségesebb, szabadabb lettem általa.”<sup>40</sup> Ezért mondja, hogy önelemzéssel sok mindent felszínre hozott magából, és kifejezett Peer Gynt, Stensgaard alakjában. Nemcsak Brand ő a legjobb pillanataiban; Julianus vívódásai, Stockmann küzdelme, magányuk, amelyet elérzékenyülve és iróniával szemlél, a művész legszemélyesebb belső élményét fejezik ki. Számvetés és vallomás *A vadkacsa* és *Rosmersholm* is, akárcsak az alkony utolsó négy drámája, amelyben az alkotó sorsa, a rendeltetés és az életkörülmények közti küzdelem központi kérdéssé vált. A külső bírálat a belső azonosulással fonódik össze egy-egy Ibsen-alakban.

Magányos hősei irodalmi-ideológiai eredetét keresve nehéz meghatározni, hogy fiatalkori



romantikájában gyökereznek-e, vagy inkább a polgári társadalom intézménye, rendje, haszonélvezői, kiszolgálói és eszményei ellen lázadó anarchizmusában. Talán akkor járunk az igazsághoz közelebb, ha a két kérdést nem választjuk külön, ha az anarchizmust egyfajta romantikus elméletnek és magatartásnak tekintjük, amely végletes áldozatokat követel, maradéktalan boldogságot ígér, s az egyéntől azt várja, hogy a Sors Embereként megváltoztassa a történelem folyását.

A gyöngé, kicsinyes, fásult, értetlen tömeggel szemben álló brandi típus változataival kapcsolatosan az irodalomtörténészek főként Nietzschét emlegették; a mai olvasó úgy érzi, a képtelen peremén felmagasodó hősöknek sokkal több közük van Kierkegaard-hoz, hiszen a valóság méreteivel, a végességgel birkóznak, a lehetetlen határait döngetik. (De ki dönti el, hol kezdődik a lehetetlen? Az ibseni világban csak maga az erőfeszítés.) A legjobb Ibsen-drámák magasfeszültsége abból ered, hogy egyaránt hitelesen ábrázolják az adottságok határait és a szabadság határtalanságát. „Nézetem szerint egyre megy, akár azt mondom egy ember jelleméről: benne van a vérében, akár azt, hogy az ember szabad a szükségszerűség korlátai közt”<sup>41</sup> – írja Ibsen Brandesnek. A hanyatló polgárság fullasztó világában drámái roppant erővel érzékeltetik a lélek ősi légszomját a teljesség után. Maga is tudja, hogy a cél elérhetetlen; a felemás, zavaros valóságból az éteri makulátlanságba nem vezet út. A társadalmi erők, az okok és okozatok hálójában

vergődő emberek legfőbb rendeltetése: akarni az utolsó pillanatig, s az ember és az élet harcában az írónak nem is az *eredmény*, hanem maga a *küzdelem* a legfontosabb. És mint-hogy a világot egyre kuszábbnak, ellenségesebbnek, a menedéket egyre kétségesebbnek látja, a heroizmus is egyre groteszkebb vagy tragikusabb lesz, már-már belső szükségszerűségé válik.

Érett alkotásaiban a szerkezet is a jellemfestés egyik lényeges eszköze.

Ha a dráma a szereplőket nem egy-két kiélezett vonással ábrázolja, nem időtlen típusokat, hanem körülmények formálta jellemeket akar bemutatni, akkor változatos emberi vonatkozásokban kell bemutatni őket. Minél több lényeges eseményét ismerjük a szereplők életének, minél többféle emberi kapcsolatban látjuk őket, annál valószerűbben formálódik ki a jellemük. Shakespeare a díszlet nélküli színpadon sok szereplővel, temérdek színváltozással új meg új képeket mutat hőseiről, oly sokféle helyzetben, hogy e bonyolult egyéniségek előttünk alakulnak. Csakhogy ez az ábrázolásmód szinte megoldhatatlan technikai nehézségekbe ütközött, mihelyt kötelezővé vált a színpadi díszlet. A XVII. század klasszikus drámája az erősen tipizált jellemeket kiélezett szituációkban mutatja be, Corneille is, Racine is szinte lehántja róluk a részleteket, de attól fogva, hogy a dráma nem időtlen jellemeket akar elvont és tömény formában ábrázolni, hanem megpróbálja a körülmények formálta em-

bereket bemutatni, mindannak, ami megtörtént velük, megnő a jelentősége.

Az Ibsen-korabeli francia, pontosabban párizsi dráma szűk keretek közé szorítja a cselekményt; színváltozás csak a felvonások között van, ott se mindig. A szereplők élettörténetéből ismernünk kell egyet s mást; a francia szalonszínművekben a főszereplők elmondják múltjukból mindazt, ami a cselekmény szempontjából fontos. „Üljön le, kérem, és hallgassa meg, amit elmondok” – így kezdi valloását az arisztokrata hölgy Scribe egyik darabjában. Dumas színművében a törvénytelen fiú anyja ezzel a szónoki kérdéssel fordul egykori, hűtlen szeretőjéhez: Emlékszik, mi történt húsz évvel ezelőtt?

Valóságszeretete arra készítette Ibsent, hogy feltárja szereplői múltját, életútjukat, ha bonyolult, drámai és élethű jellemeket akart alkotni, kora színpadi technikája pedig analitikus szerkesztésre ösztönzi. A forgószínpad, a vetítés és egyéb színpadtechnikai vívmányok előtt ez volt a legkézenfekvőbb lehetőség a szereplők életútjának felvázolására. A szükséges tudnivalókból cselekmény lett, az egész dráma eredője. Ibsen jelentős színműveinek cselekménye tulajdonképpen csak annyi, hogy a dialógusokból feltárul a múlt, és ráhümpölyög a jelenre, mint az *Oidipusz királyban*. A *társadalmi támaszai* és a *Nóra* cselekménye még két irányba tart: visszanyúl és előretör. A *Kísértektől* kezdve jóformán valamennyi Ibsen-dráma utójátéka az előzményeknek. A cselekmény gyorsan zajlik le, egy-két nap vagy egyetlen

éjszaka alatt, de a dráma szilárd kerete az író akarata szerint kitágul. A jelen és a múlt egybe mosódása megteremti a jellemek folytonosságát, az életkörülményekben gyökerező jellemeket, s egyszersmind azt az adottságot is jelenti, amelyet a szereplők akarata dönget, vagy amivel nem mérkőztek meg. Így maga a szerkezet is kifejez egy kort, amelyben a cselekvésre aránylag kevés lehetőség kínálkozik, s az elkövetett tett végzetszerűen nehezedik az emberre. (Az örökkévalóságba dermedt tett szempontjából érdekes párhuzamot lehetne vonni a *Kisértetek* és Sartre *Zárt ajtója* meg *Altonai foglyokja* között, mindhárom darabban az ember döntése változtatja az események további láncolatát végzetté.) Ibsen drámáinak belső feszültsége abból ered, hogy egyforma hitelességgel ábrázolja a társadalom törvényszerűnek rémlő iszonyú erőit és az ember harcát az elsilányító kényszerek ellen. Ezt a küzdelmet hol felemelő drámákban, hol mindent kétségbevonó tragikomédiákban, hol megsemmisítő tragédiákban szólaltatja meg.

Drámáinak felépítése tökéletesedett, de lényegében nem sokat változott. Az ő feszült, zord világában nagy szerep jut a cseldráma véletlenjeinek és a kicinkalmazott bonyodalomnak. A *fiatalok szövetségében* a véletlen lepteti le Stensgaardot. A *társadalom támaszaiban* a véletlen menti meg Bernick konzul kisfiát, aki elszökik hazulról, s a pusztulásra ítélt hajón váгна neki a tengernek, ha a derék Aune művezető a konzul utasítása ellenére vissza nem tartja az óceánjárót. Véletlen

okozza a *Kisértetekben* a menhely leégését, Hedda Gabler drámájában a véletlenül elvesztett kézirat pecsételi meg Lövborg pusztulását, Gabler tábornok revolvere pedig, amelyet Brack megtalál a holttest mellett, Heddát kiszolgáltatja hajdani udvarlójának. Borkmant is a véletlen gáncsolta el karrierje csúcsán.

Az eseményeket egymást keresztező szálak kiélezett szituációkban fűzik egymáshoz; ha csupán a darabok vázát vizsgáljuk, világosan felismerjük a francia színpad hagyományos technikáját. Nóra férjét akkor léptetik elő bankigazgatóvá, amikor Lindéné, akit fiatalkori szerelem fűzött Krogstadthoz, a városba érkezik, és tanúja lesz Krogstadt elbocsátásának, s ugyanekkor fordul végzetesre Rank doktor betegsége is. Hilda Wangel akkor toppan be Solnesshez, amikor az új ház és a torony elkészült, váratlan megénkezése mintha az élet válasza lenne az építőmester aggodalmaira, aki rettegve gondol arra, hogy előbb-utóbb háttérbe szorítja az ifjúság. Az Alving kamarás nevét viselő menhely leég, s ugyanezen a napon süllyed Oszvald a paralízisbe.

A szereplők kapcsolata is bonyolult, olykor a mesterkéeltségig, de kétségtelen, hogy Ibsen aránylag kevés szereplővel teljes drámai világot tud ezzel a módszerrel teremteni. A *társadalom támaszaiban* Bernick konzul volt menyasszonya, Lóna Hessel a konzulné féltestvére, A *vadkacsa* Hedvigjének voltaképpen az öreg Werle az apja, Gregers és Hedvig tehát féltestvérek. A vérfertőző kapcsolatok és testvér-szerelmek (Rebekka Westnek viszonya volt a

saját apjával, Oszvald szerelmes a féltestvérebe, Reginába) nemcsak Ibsen romantikus múltjának a maradványai, hanem a társadalom iszonyú kuszaságát is példázzák.

— A cseldrámákból tanulta a késleltetési technikát is. A *Kísértetek*ben Alvingné fel akarja tární a valóságot fia előtt az apjáról, de szavait félbeszakítja a hír, hogy a menhely ég. *Rosmersholmban* Rebekka már azon a ponton van, hogy bevallja: ő hajszolta a halálba Rosmer feleségét, de betoppan Kroll rektor, *A vadkacsában* Gregers egyre félreérthetlenebbül beszél arról, hogy Ekdalék mocsárban élnek, ám a végső leleplezést félbeszakítja két vendég, Relling doktor és Molvik megérkezése. Megszakítások teszik feszültebbé *A kis Eyolf*, *Hedda Gabler* cselekményét is.

Érett műveiben Ibsen általában gondos indokolással építi fel a cselekményt, megmutatja a hajszalereket is, amelyek a körülményektől, érzésektől a tettig visznek. A korai romantikus színművekben, a társadalmi drámák közül *A fiatalok szövetségében* még sok a jellemeknek fittyet hányó váratlan fordulat. *A társadalom támaszaiban* már csak egy, az utolsó jelenetben. A *Nóra* cselekménye véges-végig a jellemekből fakad, a *Kísértetek* eseményei, akár egy gondosan kitervelt sakkjátszma lépései, a menhely teljes megsemmisüléséhez vezetnek. Az első felvonásban Alvingné és Manders tiszteletes között szoba kerül az épület biztosítása. A közvéleménytől rettegő lelkész ellenzi, nehogy szabadgondolkodó gyanújába essen; a jóteknony intézményt az isteni gondviselésre kell

bizni, a menhely épületében dolgozó Engstand asztalosnak pedig lelkére köti, gyűjtson néhány gyertyát, hogy kissé ünnepélyesebb legyen a hangulat.

A külső körülményeket is körültekintően, néhol szinte aprólékos magyarázkodással okolja meg Ibsen. Krogstadt ügyvéd és Lindéné beszélgetése Helmerék lakásán történik. A közönség a szituációt minden nehézség nélkül elfogadná; nem valószínűtlen, hogy egykori szerelmesek, hosszú távollét után kettesben maradvá felpanaszolják egymásnak elrontott életüket. Ibsen mégis aprólékosan indokol.

LINDÉNÉ. Beszélnem kell magával.

KROGSTADT. Úgy? És okvetlenül itt, ebben a házban kell megtörténnie?

LINDÉNÉ. Otthon, nálam lehetetlen. Nincs külön bejárata a szobámnak. Jöjjön be: egészen egyedül vagyunk. A lány alszik, Helmerék fönnt vannak a bálban.

(Németh László fordítása)

Az indokolás néhol összefonódik a jellemzéssel. A korlátolt, jámbor, nem a saját fejével gondolkodó Manderst jellemzi is a biztosítástól való viszolygása. Gregers Werle is jó példa arra, hogyan forr össze a szituáció előkészítése az ábrázolással. Gregers otthagya apja házat és Hjalmarékhoz költözött. Mafláságában elrontotta a kályhát, a szoba csupa korom és pizok, délutánig is eltart, amíg a házmesterné rendbehozza – újságolja Gina. Aznap délelőtt az öreg Werle megjelenik Ekdá-

léknál, a fiával akar beszélni, minthogy Gregers szobájába nem mehet, az előző jelenetek színhelyére, a műterembe tesséklik, és Ekdalék természetesen magukra hagyják őket.

A drámák szerkezetét vizsgálva, a lépésről lépésre kiagyalt bonyodalomba ágyazva ott találjuk a romantikus múlt örökségét, az ellentétet, a legkézenfekvőbb, ősi, szinte népmesei fény-árny alakban. A vad, szenvedélyes, lázadó és a szelíd, jóságos nő, az önző és az önfeláldozó, a magabiztos Hakon és a kétséggyötörte Skule, a talpig becsületes Stockmann doktor és fivére, a szűk látókörű, önző, megvesztegethető polgármester, Hjalmar szétfolyó puhasága és Gregers szögletes merevsége, az igazságért hevülő, a megalkudni nem akaró egyén és a jellegtelen nyáj, a trollok nyüzsgő polgárvilága, a jelentékeny, tettvágytól feszülő nő és a tucatmintára készült férfi (Nórának is, Hedda Gablernek is ilyen jutott) – szinte valamennyi színműben ott az egymással vitázó, éles kontraszthatás.

A színpadi beszédnek a drámában kettős a célja: a szereplőket jellemzi, és a cselekményt görgeti a kibontakozás felé. Ibsen műveiben a folyvást kísértő múlt a szereplők szavaiból kel életre. A dialógus tehát visszafelé és előre visz, felidézi azt, ami volt, ami a szereplők lényét kiformálta, és az író sajátos eszmei formabontását szolgálva sodorja az embereket addig a pontig, ahol drámájuk véget ér.

Ibsen nagysokára tanulja meg az oldott, természetes dialógusok titkát, majd idővel az



árnyalatokét, hogy a szereplők egyéniségét nem csupán az jellemezze, amit mondanak, hanem a beszédmódjuk is. Ez a fajta jellemzés eleinte pedánsan merev. Egy szorgalmas német professzor összeszámolta, hányszor használja Bernick és környezete a társadalom támaszai kifejezést. *Nóra* érzékletes, eleven, hibátlanul természetes dialógusaiban már hatalmas dimenziók is feszülnek, s a párbeszéddek se többet, se kevesebbet nem mondanak a szükségesnél.

Ibsen dialógusainak művészetét csak akkor méltányoljuk igazán, ha tekintetbe vesszük, hogy úttörő volt, hogy vele egy időben a szereplők titkos gondolatait a monológ vagy a monológnál sokkal kezdetlegesebb, gépies „félre” közölte. Figyeljük meg közelebbről néhány szereplő beszédmódját. *Hjalmar* hosszú, dagályos mondatokban ömleng és kesereg. „Kérdezem, mi lesz most a családapa terveiből? ... Mikor ott bent, a pamlagon feküdtem, s a találmányomon töprengtem, sejtettem, hogy egész életerőmet ez fogja felszívni.” *Előszertet*tellel nevezi magát *feltalálónak*, *családapának*, a *szegény fényképésznek*, mintha a saját szétfolyó lényét ezekkel az általános, kétségbevonhatatlan fogalmakkal akarná igazolni. *Gina* kezdetleges mondatai korlátoltságra és jőzanságra vallanak, de komikusak is, valahányszor eltorzított idegen szavakat sző a beszédebe. A félproletár réteg, amelyből származik, a Werle-házban eltöltött évek, társadalmi emelkedése a házasságban – mindez benne van a szavaiban. Az öreg Werle tömör, kemény, logikailag szorosan kapcsolódó mondatai, akár

a baltaütések, szétvágják az illúziókat, Gregers szavai mögött fojtott, keserű pátosz feszül, Rebekkáé és Rosmeré mögött szakadékos mélység, Hedda Gabler fölényes, nyegle társalgásában ott sír a vágy, és hegyeskörmű gyűlölködés is sziszeg benne, férje mondatai mintha kényelmes papucsban csoszognának.

Fejlődésében és munkásságában kétségkívül megkülönböztethető a három nagy szakasz, amelyet Mehring élesen elhatárol egymástól. Az anarchikus lázadás először romantikus színművekben jelenik meg, majd a realista drámák sora következik, és végül az áttekinthetlenné vált világ képe elvezette a „látomásos korszak” szimbolizmusához. Helyenként rá is hatott a naturalista iskola, s azt, ami tételes, erőltetett, megfakult, sőt poros Ibsenben, nagyjából a naturalizmus rovására kell írni. De munkássága mindhárom szakaszán túltengve vagy elfojtva, áttételesen, néha ironikus magaslatról ábrázolva ott a romantika: a végletes szenvedéllyel akaró ember a nyájlények között, az elszigeteltség egy ellenséges környezetben, a silány és értetlen társadalomban, a teljesség utáni ősi vágy és a körülmények szabta végesség összezsapása. Mélységes valóságseretete arra készítette, hogy az ál mögött felismerje a rejtőzködő valóságot, a nevetségesben a megrendítőt, a magasztosban a torzat. S ahogy a kor eszmélete egyre jobban áthatotta drámáit, s ő megtanulta az eseményeket az egyedi krónika szintjéről magasabb érvényességre emelni, a szenvedélyekből és ellentmondásokból kihá-

mozni a jellegzetest, a megtörténtet elhatárolni az igaztól, műve legjava nemcsak rajza, hanem röntgenképe is a társadalomnak, diadalmas küzdelem a valósággal, mert a megírt jelenet, ha vérbeli író munkája, mindig többet tartalmaz az átéltnél. Életművében vannak hiányok és egyenetlenségek, tudjuk, hogy néha tételes, hogy a polgári társadalom bomlási tüneteit oly világosan felismerő, az emberekben, az intézményekben, az eszmékben oly mélyrehatóan ábrázoló író hatástalan, szirupos orvosságot ajánl a bajokra gyógyszerül, de egészben véve a polgári társadalom és civilizáció legátfogóbb képét az ő színművei rögzítik a drámairodalomban.

Hatása sokfelé sugárzik: Csehovtól Hauptmannig, Shaw-tól Maeterlinckig a századvégi realista, naturalista és szimbolista dráma felé. Csehov *Cseresznyéskertje*, *Sirál*ya a sorsuk börtönében vergődő emberekkel, Hauptmann *Magányos emberei* csakúgy Ibsen felé mutatnak, mint a belga és francia szimbolista drámák vagy Shaw vitázó, leleplező realizmusa.

Az alkotó nem ugyanazzal az arccal fordul a különböző korok felé. Amit a mai olvasó az Ibsen-művek legbensőbb lényegének érez, az a századforduló irodalmában nem keltett visszhangot. Közel ötven esztendő telt el Ibsen halála óta, amikor a nyugati drámairodalomban központi kérdéssé nőttek azok a problémák, amelyeket a magányos „szabadharcos” művei felvetettek: az eszmény és a valóság viszonyának groteszk tragikuma, a társadalom öntőformájába préselt ember akaratának szabad-

sága mint szerinte egyedül lehetséges tiltakozás a világ ellen.

Művészete szenvedélyes igazságkeresés, méltatlankodó tiltakozás kora életformája ellen, amelynek egész értékrendszerét kétségbevonta. Nézőit és olvasóit önvizsgálatra és számvetésre ösztökéli. „Minden művemnek szellemi felszabadulás és megtisztulás volt a célja, mert az ember nem él teljesen felelősség és bűnrészeség nélkül a társadalomban, amelyhez tartozik.”<sup>42</sup>

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

## JEGYZETEK

- 1 Levél B. Björnsonnak, 1882. aug. Ibsen összes művei X. k.
- 2 Levél B. Björnsonnak, 1865. dec.; uo.
- 3 Catilina előszava, Ibsen ö. m. I. k. 475. old.
- 4 Kérvény a norvég kormányhoz, 1863. márc. 10. Ibsen ö. m. X. k.
- 5 Levél L. Kielernek, 1870. jún. 11. Ibsen levelei, Documenta humana.
- 6 Levél G. Brandesnek, 1870. dec. 20. Ibsen ö. m. X. k.
- 7 Levél G. Brandesnek, 1871. febr. 17. Ibsen ö. m. X. k.
- 8 Erdős László: Felsőbbrendű tévedések Ibsen drámaiban. Esztétikai Füzetek 6. szám.
- 9 Levél B. Björnsonnak, 1884. szept. 29. Ibsen ö. m. X. k.
- 10 Levél G. Brandesnek, 1897. jún. Ibsen ö. m. X. k.
- 11 Lukács György: A modern dráma története, I. k. 453. old.
- 12 Levél P. Hansennek, 1870. okt. 28. Ibsen ö. m. X. k.
- 13 Levél M. Thoresennek, 1865. dec. 3. Ibsen ö. m. X. k.

- 14 Levél P. Hansennek, 1870. okt. 28. Ibsen ö. m. X. k.
- 15 Brandes: Korok, emberek, írások (Ibsen Henrik) 273. old.
- 16 Levél G. Brandesnek, 1869. jún. 26. Ibsen ö. m. X. k.
- 17 Brandes: Korok, emberek, írások (Ibsen Henrik) 266. old.
- 18 Levél P. Hansennek, 1870. okt. 28. Ibsen ö. m. X. k.
- 19 Kierkegaard: Értekezés a kétségbeesésről, francia kiad.: *Traité du désespoir*, Párizs 1965. 91. old.
- 20 Levél F. Hegelnek, 1871. júl. 12. Ibsen ö. m. X. k.
- 21 Mehring: Összes művei (Gesammelte Schriften), XII. k.
- 22 Ibsen drámái, Athenaeum kiadás, I. k. Bevezetés.
- 23 Levél L. Kielernek, 1870. jún. 11.
- 24 Shaw: *The Quintessence of Ibsenism*.
- 25 Mehring: Összes művei, XII. k.
- 26 Levél G. Brandesnek, 1871. szept. 24. Ibsen ö. m. X. k.
- 27 Levél F. Hegelnek, 1882. szept. 9. Ibsen ö. m. X. k.
- 28 Levél G. Brandesnek, 1882. jan. 3. Ibsen ö. m. X. k.
- 29 Levél G. Brandesnek, 1883. jún. 12. Ibsen ö. m. X. k.
- 30 Levél F. Hegelnek, 1884. szept. 2. Ibsen ö. m. X. k.
- 31 Brandes: Ibsen-könyv (Ibsenbuch), 146. old.
- 32 Lukács György: A modern dráma története, I. 445. old.
- 33 Levél G. Brandesnek, 1888. okt. 30. Ibsen ö. m. X. k.
- 34 Levél G. Brandesnek, 1886. nov. 10. Ibsen ö. m. X. k.

35 Levél B. Björnsonnak, 1884. márc. 28. Ibsen ö. m. X. k.

36 Ibsen ö. m. I. k. 528. old.

37 Levél B. Kristensennek, 1887. febr. 13. Ibsen ö. m. X. k.

38 Ibsen drámái, Athenaeum kiadás, II. k. Bevezetés.

39 Levél L. Passarge-nek, 1880. jún. 16. Ibsen ö. m. X. k.

40 A krisztániai egyetemi hallgatóknak tartott beszéd, Ibsen ö. m. I. k. 523. old.

41 Levél G. Brandesnek, 1875. jan. 30. Ibsen levelei, *Documenta Humana*.

42 Levél L. Passarge-nek, 1880. jún. 16. Ibsen ö. m. X. k.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

## BIBLIOGRÁFIA

### IBSEN MŰVEI

- Ibsen Henrik összes művei. I–X. kötet. Berlin, 1899–1903.
- Ibsen drámái. I–V. kötet. Budapest, Athenaeum kiadás, 1923–25.
- Ibsen drámái. I–II. kötet. Budapest, Európa kiadás, A Világirodalom Klasszikusai, 1957.
- Ibsen Henrik levelei. I. kötet. Becke Margit fordításában, Budapest, Documenta Humana Fővárosi Könyvkiadó, 1926.
- A drámákból kiragadott idézetek részint A Világirodalom Klasszikusaiban (Európa kiadás) megjelent Ibsen-művekben találhatók, Áprily Lajos, Hajdu Henrik, Németh László és Puskás Endre fordításában. Minthogy Ibsen összes drámái Hajdu Henrik új fordításában tanulmányom megírása idején még nem jelentek meg, Hajdu Henrik szíves engedelmével a kéziratot példányból közöltem néhány részletet. Az engedélyért ezúton mondok köszönetet.



*Külföldi tanulmányok:*

- Georg Brandes: Das Ibsenbuch. Drezda, 1923.  
 Georg Brandes: Korok, emberek, írások. Budapest, 1914.  
 Francis Bull: Ibsen, the Man and the Dramatist. Oxford, 1954.  
 Josef Collins: Henrik Ibsen. Heidelberg, 1910.  
 Paul Ernst: Henrik Ibsen. Lipcse, 1904.  
 Axel Garde: Ibsen Weltanschauung. Lipcse, 1898.  
 Arturo Farinelli: Führende Geister des Nordens. Stuttgart, 1940.  
 Franz Mehring: Gesammelte Schriften, XII kötet. Berlin, 1960.  
 Georgij Plehanov: Irodalom és esztétika. Budapest, 1962.  
 Emil Reich: Ibsens Dramen. Drezda, 1903.  
 Engert Rolf: Der Grundgedanke in Ibsens Weltanschauung. Lipcse, 1917.  
 Roman Woerner: Henrik Ibsen. München, 1910.

*Magyar tanulmányok:*

- Bársony Imre: Ibsen drámái Magyarországon. Bp. Filológiai Közlöny, 4. 1956.  
 Beke Margit: Bevezetés Ibsen leveleihez. Bp. Documenta Humana, 1926.  
 Benedek Marcell: Bevezetés Ibsen drámáihoz. Bp. Athenaeum kiadás, 1923–1925.  
 Dániel Anna: Ibsen. Bp. 1955.  
 Egler Dóra: Ibsen drámaköltészete. Győr, 1930. (Kny. a Dunántúli Hirlapból)  
 Erdős László: Felsőrendű tévedések Ibsen drámáiban. Bp. Esztétikai füzetek, 6. 1938.

Hermann István: Az emberi szellem felháborodása.  
Bp. 1956.

Kohányi Rezső: Ibsen drámáinak ismertetése szociál-  
etikai szempontból. Nagyvárad 1918.

gr. Károlyi István: Ibsen Rosmersholmja. Bp. 1943.

Pitroff Pál: Ibsen és a társadalom. Győr, 1912.

Staud Géza: Ibsen drámái Magyarországon. Bp. 1943.

Rubinyi Mózes: Ibsen Henrik. Bibliográfiai függelék:

Ibsen és a magyar irodalom. Bp. 1919.

Wildner Ödön: Ibsen Henrik. Bp. 1900. (Kny. a Hu-  
szadik Századból)

OSZK

Országos Magyar Könyvtár



# TARTALOM

Az útkeresés . . . . .	5
Egyén és világ . . . . .	31
A felszíntől a mélyig . . . . .	48
Az érzelmes bohócok . . . . .	61
A századvég képe . . . . .	74
Alkotóművészete és öröksége . . . . .	97
Jegyzetek . . . . .	117
Bibliográfia . . . . .	120



# OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

Kiadja a Gondolat, a TIT kiadója

Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Nagy Géza

Műszaki vezető: Kálmán Emil

Műszaki szerkesztő: Egri Márton

A fedélterv Erdélyi János munkája

Megjelent 2200 példányban,

4,3 (A/5) ív terjedelemben

Ez a könyv az MSZ 3601-59 és 3602-55 szabvány szerint készült

---

GO 452-f-6668

---

66.11913 Győr-Sopronmegyei Nyomda, Győr







