

A DRÁMABÍRÁLÓ PÉTERFYRŐL

1.

Péterfy a korszak átlagához s a maga ambícióihoz képest későn indult. Tizennyolc esztendőskorában már „angehender írónak” számította magát, mégis a huszonötödikbe lépett már, midőn első cikkei megjelentek. Pedig a lapok száma légió volt ez időben, s nem képzelhetni oly félszeg kísérletet, mely terét meg ne lelte volna. Nem is a tér hiányzott, de nem is a nyelv gátolta fölléptét. Habozott most is, s mint levelezése kezdetén; mint akkor, úgy kereste most is a hangnemet s vele a műfajt. S nem lelte mindaddig, míg helyét és szerepét meg nem találta a magyar szellemi életben. Munkássága első három esztendejének írásai tanúskodnak erről.

Mindez írások a tekintélyes, nagy múltú, liberális Pester Lloydban láttak világot, ahova barátainak, tanártársainak ajánlása révén került. Zenekari estekről, operaelőadásokról, vendégművészekről írt a lapba. Okos, bátran írt cikkek ezek, egy alapos műveltségű, messze-tájékozódó, mélyen fogékony, kényes ízlésű fiatalember cikkei.

Finom és csípős megjegyzések, amelyek — majd a hígvelejű virtuózokat, majd az ezek izetlenségeit művészetnek néző közönséget, egyszer a lélektani átélésre képtelen előadókat, másszor az avult vagy stílustalan díszleteket, hol az olasz opera triviális hatóeszközeit, hol pedig a wagneri zenedráma mesterkélt hitregéit éri, — mondom, finom és csípős megjegyzések füzére, vagy mozaikja e német cikkeinek mindenike. Zenereferensi tisztét is, állítólag, egy ily csípős, bár találó megjegyzésekkel bővelkedő cikke miatt, amelyben Goldmark nyúlós szentimentalizmusát csúfolta ki, kellett feladnia a lapnál.

Szerencséjére. Mert ez a szakasz, jóllehet a hasznos fölkészülés idejét, a megkésétt inas-éveket is jelentette számára, valójában késleltető mozzanatként állt pályakezdetén. Valami alapvető ugyanis hiányzik e cikkekből. Nincs belső összetartó erejük, nincs kohéziójuk, nincs magjuk; nem mutat minden egyes elemük egyazon központ felé. Füzér vagy mozaik valamenynyit és nem szervezet. Együtt van bennük azoknak a műveltség-, ízlés-, sőt szemléletelemeknek is nagy része, amelyekből drámabírálati fölépültek, s még sincs meg bennük azoknak feledhetetlen varázsa, életszerű, savas buborékoló pezsgése. Nem a személyes elem hiányzik e cikkekből; sőt ezekben talán több is van, mint színikritikaiban. Egyikben például egykori Wagner rajongására utal, másikban hegedűjátékát említi melankóliával, itt Berlioz bizarrsága, színpadiassága iránt érzett ellenszenvét, sőt megvetését jelenti ki nagyon is személyes tűzzel, amott két kis érzelmes tréfás életképet rögtönöz annak ábrázolásául, miként hat reá Schubert és miként Schumann. Nem a személyes elem tehát, az egyediség hiányzott ezekből is, mint verseiből, mert hiányzott még ezek mögül is az a határozott, egyéni magatartás, amely oly pregnánsan egyedivé, eredetivé bélyegezi dramaturgiai dolgozatait.

Nem csoda; a Lloyd közönsége, amely — föltehető — jó hazafisága ellenére továbbra is a német-osztrák kultúra áramkörében élt, nem ösztönözhetette eléggé magatartása tisztázására a magyar művelődés fejlődését illetően. Magyar lapban magyar közönséggel kellett találkozni ehhez.

Egyéves írásszünet után, 1878-ban az Egyetértés című lapban történt meg e találkozás. S amit nem tett meg eddig: első magyar bírálatában szükségesnek vélte szinte kátészerűen összefoglalni esztétikai elveit. A lap irányának most nem volt különösebb szerepe abban, hogy választása reá esett. Barátai, ismerősei révén került ide is. Eleinte földrajzi, természettudományi tárcákat fordított, kompilált, írt, s csak az év végétől s a következő év elejétől zenei és színikritikát.

Végre helyén volt, s most egy gyors, tüneményyszerű kibontakozásnak lehetünk tanúi. Életírói szerint az elmúlt évtizedben tenger sokat olvasott; letett hegedűs álmairól, utazni ez időben még nem utazott és anyja gondoskodott napi szükségleteiről; így az iskola mellett teljes idejét könyvekre fordíthatta. Főképp a modern nyugati polgári realista regény, elsősorban a lélektani irányzatú tartotta fogva érdeklődését, de még inkább a filozófia. Otthonossága a német művelődésben, a rendszeres, alapos német összefoglalások, főképp a jónévű, liberális filozófiatörténet, Kuno Fischeré segítette eligazodni. Ez időből való legmélyebb, egész életművére elhatározó filozófiai élménye, Hegel bölceletének megismerése. Ennek világánál, úgy látszik, újra olvasta a német klasszikát is, s láthatólag most, a filozófiai eszmélkedés légkörében ragadta meg az elméletíró Schiller, a nagy esztétikai nevelő; a kortárs és félmúlt német nagyságai közül pedig ekkor fogadta szívébe Keller mellé Hebbelt is. Mindez az élmény és ismeret most, mintegy a betöltött és vállalt szerep galvanikus érintésére, elvvé, magatartássá és állásponttá, céljá és formává rendeződött, elevenedett benne s klasszikus rangú munkákhoz, drámabírálataihoz segítette. Ezek tárgyalása folyamán lehetőleg óvakodnunk kell előlegezni későbbi drámatörténeti s drámaelméleti munkáiból nézeteket. A félreértések Péterfy munkássága és stílusa körül többnyire abból születtek, hogy bemutatói állóképet s nem fejlődésrajtot vázoltak róla.

2.

Péterfy drámabírálatainak alapeleme, középponti kategóriája a műfaj, a tárgyi valóságként s történeti fejleményként felfogott műfaj. Ennek törvényei szolgáltatják ítélkésében a végső mércét. Első, némiképp programszerűen, bemutatkozásként megírt bírálatában legfőbb dicsérete Csiky egy vígjátékára ez: „Csiky Gergely vígjátéka oly szabályosan írt, hogy majdnem kedvünk volna rajta a műfaj kellékeit kimutatni . . . annyira kitöltik a vígjátékot” a cselekmény és a jellemek. S az egyik legutolsóban is azért marasztalta el epés gúnyval Ábrányi Kornélt, mert nem ismerve, vagy semmibe véve a dráma szabályait, oly tárgyat dolgozott föl drámává, oly hősokeket erőszakolt drámai hősokké, amely, s akik erre teljesen alkalmatlanok. Főhőse „regényepizód hősnője, kivel a drámának nincs köze”. De nemcsak hazai s nemcsak jelentéktelen írőkkel szemben képviselte, engedményt nem tűrve a műfaji szabályokat; Björnson híres drámájáról, a Leonardáról hasábkon át mutatta ki, mint sérti az folyvást a dráma clemi követelményeit, mivel tárgya jellegzetesen novellatéma s a cselekmény hősnője jellemében nem fűdhetne föl „semmi esetre sem olyat, mit a drámaíró használhatna”.

A drámai követelmények elseje ugyanis a tárgy s a hősoke sajátosan drámaszerű volta, azaz oly tárgy, oly hősoke, amelyekben s akikben határozott s valódi konfliktus, valódi összeütközés lehetősége rejlik. Csiky darabjainak nagy része azért eleve elhibázott, mert „nála mindig jószív, humánus érzelm harcol a hitványság karikatúráival”. Balázs Sándor színművéből sem lehet igazi dráma, mert hősei közül a negatív figurák „levegőbe kormozott ördögök”, s „drámája expozíciója önkényes csinálmány”, hasonlóképpen Kisfaludy Károly Irénjéből azért nem valódi tragédia, mert morális, „mesterkelt fikción alapul”. „. . . a jó dráma — valotta ezekkel szemben — rendszeren jellemeken épül s azok pszichológiai fejlődésével, összeütközésével támaszt érdekeltseget.”

Alapvető tétele ez Péterfy dramaturgiájának. Az ellentét, az összeütközés nem társadalmi vagy morális erőök között születik meg, hanem lélektani típusok között. Nem ellenzi a társadalmi

vagy morális ellentétek színpadravitelét, sőt a tendencia-darabokat is pártfogásába veszi, ha azok az ellentéteket lélektani ellentétté tudják transzponálni, szublimálni. Lindau drámáját nem azért tetté nevetségessé, mert az az antiszemitizmus kérdését vetette föl, s a polgár—arisztokrata ellentétnek adott fórumot, hanem mert egyik oldalt a pozitív figura, a zsidó Lea grófné „kivételes nő”, afféle liberális angyal, másik oldalt ellenségei, a Fregge grófok „viasz-babák, méregtelen szalondámák, s romantikus, Skóciába utazott, házasságú leánykák” vagyis „a darab a tendenciát csak fitogtatja, de nem kelti drámai életre”. Márpedig magában, drámai pszichológia nélkül, mondja másutt, „a legszebb tendencia sem teremthet jó drámát”. Bercsényi Béla uzsorát ostorzó darabjának buktató hibáját sem a társadalmi tendenciában, hanem abban látta, hogy hőseben három különböző típust akar összeolvasztani. „E három species pszichológiája egymástól nagyon eltér, ha összeszűrjük őket, aligha kapunk egész embert.”

S amidőn úgy látta, s többnyire úgy látta, hogy a lélektani típus és a társadalmi egybeesik, a társadalmi típus reális rajzát kérte számon. Váradi Antal egyik polgárfiguráját például azért vette tollhegyre, mert úgy mond, „mit szóljunk a grófi címtől megijedő amerikai polgárhoz!” Csikynek pedig Cifra nyomorúság c. darabját illetően szemére vetette, hogy bár helyesen, társadalmi típusokra alapozta műve indítását, később mégis feledte ezt, s „egészen mellékessé válik, milyen állásúak hősei. Bálnai lehetne földesúr, tengerészkapitány, kereskedő, mint most számtanácsos. A szerelmi dráma azért nem változnék. A hivatalnokok cifra nyomorúsága tehát tulajdonképpen csak a darab előszobájában marad.” Egyszóval: bár a lélektani típust szélesebb körű fogalomnak látszott vélni, mint a társadalmi, többnyire a kettőt elválaszthatatlanul egységként kezelte.

Típus, törvény, műfaj-objektivitás — elválaszthatatlan fogalmak. Péterfy akárcsak a műfajokat, a lélektani típust is történelmi fejleménynek fogta föl. Egy-egy korszak lelkét, szellemét, a történelem szellemének egy-egy fejlődési fázisát más-más típus reprezentálja; a lélektani alaptípusok közül egyesek előtérbe kerülnek a fejlődés folyamán, mások elhalványodnak, vagy eltűnnek egészen; egyesek nyerne intenzitásokban, mások vesztenek. Messze vezetne annak elemzése, közvetlenül milyen összetevők hatásának tulajdonította az egyes típusok helyzetének alakulását; mindenesetre, mint a tragédia történetéről szóló későbbi székfoglalója tanúsítja, a társadalmi tényezőknek, az egyén társadalomhoz, közszellemhez való viszonyának elsőrangú szerepet juttatott. Az egyes műfajok helyzete, jelentőségének alakulása éppen az egyes típusok helyzetének, jelentőségének ilyeszerű alakulásától függ. A nagy nemzeti drámák, Calderoné, Shakespeare-é, Schilleré és Racine-é azáltal váltak az illető nemzetek egy korszaka szellemének reprezentálóiává, hogy az uralkodóvá lett lelki, magatartásbeli, szemléleti típus öltött bennük testet.

A tipikusnak így felfogott drámai jellemtől mindenekelőtt logikát, ésszerű következeteséget követelt. Semmin sem gúnyolódott annyit, mint azokon a hősökön, akik jellemük logikájával ellentétben — mint mondani szerette — a szerző iránti szívességéből, a darab továbbmozgatása érdekében cselekszenek, „akikkel minden történhetik és semmi sem”.

Bírátaiban a jellemalkotást mindenkor a cselekményalkotással együtt elemezte, mert a drámahősnek okvetlenül tevékeny jellemnek kell, szerinte, lennie. „Alakjainál nem az a fontos dolog, hogy mit tesznek — róttá meg Björnson hősalkotását —, hanem hogy mit éreznek, nem a cselekmény a döntő, hanem annak pszichológiai reflexe.” A valódi cselekmény védelmét mindenkor egyik legfőbb kritikusi kötelességének vélte. S mert az alakok szigorú logikájú jelleméből, cselekedeteiből folyik a cselekmény, ennek is legfőbb jellemvonása a szigorú logika kell hogy legyen. „A realizmus a legszigorúbb jellemfestést kívánja meg, a cselekmények szigorú következetességét. Enélkül a realizmus nem művészet, hanem sablon” — figyelmeztette Bercsényi Bélát.

A következetességhez fokozatosságnak, s minden fokozathoz hibátlan s világos okadatlanságnak, motiváltságnak kell járulnia. Ennek pedig feltétele a világos terv, a célnak, a megoldásnak folytonos szem előtt tartása. Így szüli a világos cél a helyes expozíciót, s fordítva, a

helyes expozíció a cél logikus megvalósítását. „A dráma szereti a világos expozíciót, a szenvedélyek folyton haladó, lépésről-lépésre kibontakozó fejlődését, az ellentétek céltkereső, célra-hajtó mérközését” — írta. Másutt meg az expozíció és befejezés összefüggéséről ezt: „midőn a cselekmény ilyen nagyon felületesen indokolt záradékkal végződik, akkor az kezdettől sem nagyon erősen indulhatott meg.” Majd meg egy társadalmi drámával kapcsolatban így: „Itt az írónak nagyon komolynak kell lennie, különben darabja igazán pusztá játék. Az indoklás ereje a darabjának is ereje: ha ebben elvéti, nem a bűnt állítja pellengérré, hanem művét döfi agyon.” S elengedhetetlen követelménynek tartotta ezt a dráma minden műfaji árnyalatában: „... a dráma még a tündérektől is legitimációt kér” — intette Váradi Antalt. Olyannyira alapszempontra tudta ezt, hogy számtalanszor kedvtelve mutogatta ki, mint szüli meg egyetlen helytelen logikai lépés, egyetlen helytelen motiváció a hamis, hazug drámai helyzetek egész sorát. „Hiába — így zárt le egy ilyfajta elemzést — gyöngé tervecnek is éppúgy meg van a vas következetessége, mint a legjobbnak.”

Érthető hát, ha éppúgy folyvást tiltakozott a cselekményben a véletlen ellen, mint az alakteremtésben a kivétel, a nem tipikus hős ellen. Ábrányi Kornél darabját például kíméletlenül kipellengérezte, mert nem elég, hogy benne „csodát művel egy drámán kívüli ágens”, a szerző, „mert az egész drámában nincs egységes cselekmény”, zavarában a véletlenhez folyamodik segítségért. Jósika Kálmán Marenya c. tragédiáját is azért zúzta kegyetlen szatírával pozdorjává, mert nem más az, mint a véletlenek láncolata. De a Magdolna c. angol drámát is főképp azért utasította el, mert a konfliktus létrejöttét és megoldását egy viharoknak köszönheti. „Így játszik a zápor fontos drámai szerepet” — mondta méltatlankodva. Még a burleszkben, bohózatban sem látta szívesen a véletlen motívumát; a német M. Klapp egy mulatságos, de igénytelen bohózatának egy ilyenfajta — levélcsérés — mozzanatáról így ír; „Egy véletlen, mely azonban még a vígjátékban is a meg nem engedhető véletlenek közé tartozik.”

A véletlen végtelen, történeti szemléletként jelentkező fajtáját: a végzeteserűt, természetesen, alapelszerűen utasította el; hisz ez cleve kizárja a hős cselekvő jellegét, megfosztja a drámát a tárgyul vett sors, helyzet, probléma értelmezésének lehetőségétől. „... ily felfogás mellett — fejtegette — az emberi lélek egészen eltölpül; csak egy tehetsége fejlődik mód nélkül: a sejdítés, a képzelgés. Az értelem világa még úgy sem fénylik, mint a pislogó mécs; a megfontoló cselekvés, az akaratos célok számára nincs hely. Az ember az események labdája: olyan lény, ki meg nem vetheti lábát a jelenben, csak hányódik valami szörnyű múlt és még szörnyűbb jövő között”.

Annál is inkább elutasította e szemléletet, mert az nemcsak a tevékeny, hanem a tevékeny és tudatos, a sorsukon tudatosan, intellektuális erővel munkáló hősök alkotását is megátolja. Márpedig Péterfy, akit minden történésben elsősorban az egyetemes s az egyéni tudat szerepe és változása érdekelt, fontos követelménynek tartotta a sorsukkal tevékenyen, tudatosan, szellemi eréllyel szemben álló drámai hősök formálását, különösen a társadalmi drámában. Jól látta, hogy valódi, drámailag értékes típusok teremtése is csak így, a sűrítés és magasabb szintre emelés lehetősége esetében valósítható meg. „... a bárgyúság, ügyetlenség, lágy agyvelő ugyan bőven terem az életben — figyelmeztette egy társadalmi dráma szerzőjét —, de az író elvéti dolgát, ha társadalmi problémák dramatisálásánál hősei értelmi képességére csak csekély gondot fordít.” Csiky társadalmi darabjainak is egyik gyengéjét e követelmény elhanyagolásában látta: „Komoly alakjaiból kivesszi a szenvedély mérgét és erejét, megbénítja agyukat: éppen csak arra való, hogy érzelmes jelenetek hősei legyenek... A drámai gondolat képviselői nála azonnal két egyenlőtlen táborra oszlanak; itt állnak a gyöngé, sem jó, sem rossz emberek, kiknek minden lépése jobbra is, balra is, vagy a pusztán érzelmesek; amott pedig a pusztán karikatúrák.” Márpedig valódi konfliktus is csak akkor jöhet létre, ha a szerző tiszteletben tartja negatív figurái pszichológiájának objektív, belső törvényszerűségeit, ha nem tagadja meg tőlük sem a jogot, hogy a maguk lélektani törvényei alapján értelmesen, logikával, sőt rokonszenvesen cselekedjenek. Az alakokkal szemben való lélektani „pártatlanság”,

objektivitás schilleri kívánalma folyton hangoztatott követelménye bírálatainak. E követelmény figyelmen kívül hagyásában látja például Szigeti József egy darabjának alaphibáját: „Ő maga is pártos lesz”, „a méltóságosokat csak olyan *szükséges rossznak* nézte, amely nélkül darabját meg sem írhatta volna”, így aztán „az egész expozíció nagyon durva, erőszakolt, hiányos lesz”.

E követelmények valóra váltásán kívül, továbbá, megakadályozza a véletlenre alapozó drámai szemlélet a mű autonómiájának létrejöttét is, pedig a cselekménynek éppen úgy, mint a jellemeknek autonómiájuk kell, hogy legyen; azaz értelmüket a dráma lezárultáig, külső segítség nélkül, a néző elé kell tárniok. Björnson Leonardójának autonómiája azért hiányzik, „mert titkához a kulcsot a drámában nem bírjuk”. Pedig „a dráma csak úgy szereti a szfinkszeket, ha talányuk megfejtését is adhatja”. „Lehet — így ironizált tovább az autonómia hiányán —, hogy majd későbbben, ha majd Amerikában a dráma fáradalmaiktól kipihen, emlékirataiban múltja titkát is fölfedi, de akkor már sem előjátéknak, sem ötödik felvonásnak többé nem használhatjuk... Leonarda szent nő. Hogyan lett szentté? Épp ez a titok, melynek megfejtését hiába keressük.”

Mindenekelőtt tehát a törvények szerint végbemenő változást, a fejlődést kell a drámaírónak felmutatnia; mi mivé lett, s miért; ám a köznap, a formális logika maga ehhez nem elég; dialektika kell a változás valódi megragadásához; belső élet és dialektika elválaszthatatlan fogalmak voltak számára. „Kompozíciójának van dialektikája, belső élete — dicsérte Csiky egyik vígjátékát —, s ez élet hajtja a darabot s a darabban ennek hőseit oly feltartóztatathatatlannal a komikus vég felé.” Pailleron egy darabjában viszont éppen a dialektika hiányával magyarázta az alakok élettelenységét, a cselekmény hiteltelenségét. „Az üres alakoknak nincs dialektikájuk, azt mondathatjuk, azt tétethetjük velük, amit akarunk.”

A dialektika segítségével világosan látta azt is, hogy a tipikusság mellett elengedhetetlen az egyénítés. Aláhúzottan emelte ki minduntalan ennek szükségét az alakteremtésben. Várad Antal egy darabjával kapcsolatban, amely csupa elvont lélektani típust vitt színpadra, például így: nem elég az alakok terve, „*kell hozzá egyénítő hatalom és mélyebb pszichológia*” (Péterfy kiemelése).

A dialektika s a típus vázolt történeti értelmezése képebbé tette Péterfyt a dráma különféle műfaji ágainak megértésére és méltánylására, de egyben megóvta a realitívizmustól is. Az egyes műfaji ágak, árnyalatok értéke, rangja közt folyton különböztetett; nincs még egy kritikuskunk, akinek annyi értékítéletet kifejező szava, annyi osztályozó grádusa volna, mint neki. S a legmagasabb osztályzatot mindig annak a darabnak juttatta, amely tárgya és belőle következő műfaja lehetőségét teljesen kihasználta, de nem akart túllépni azon, nem kívánt többet mutatni önmagánál. Amely az volt, ami. Ezért szólott meleg megértéssel a szerb Trifkovics jámbor helyzetvígjátékáról, a bajor Klapp bolondos, jókedvű bohózatáról s adta elő nagy passzióval, mily színpadi históriát ácsolt össze „Labiche mester” a közönség jóízű vasárnap-i szórakoztatására. Annál nagyobb megvetéssel beszélt viszont a francia szalondráma hazug pszichológiájáról és moráljáról, főképp pedig esztétikai nagyzolásáról, például Pailleronról, aki „játssza a dramaturg pszichológót”, „előkelő modort szeneleg” s darabja csupa képtelenség és közönségesség.

Itt azonban dramaturgiai és esztétikai felfogásának egy nagyon fontos és jellemző elemére kell rámutatnunk. Péterfy a drámaírót gyakran és kedvtelve nevezte költőnek. Nemcsak a német szóhasználat hatásáról van itten szó. Az író tárgyismeretétől megkövetelte, hogy lehetőleg olyan tárgyat dolgozzon föl, amelyben „költőiség” van. A *rút* ábrázolását nem utasította ugyan végképp el, de kerülőnivalónak s az alacsonyrangú műfajok, amilyen szerinte például a szatíra, feladatának tartotta. Csiky például legalább egy tucatszor figyelmeztette, darabjai, vígjátékai vesztenek tárgyválasztásukkal a költőiségből, közeljárnak a szatírához.

„Sokkal jobb darabja azon részei, melyek a bohózat felé hajlanak, mint a komoly drámaiak. Ilyenkor az alakokban működő hitvány motívumok rútságát kellemetlenül érezzük.

A nőekkel kereskedő főhős ‚dramatischer Lump‘ marad, bármily ügyes dialektikával, szarkazmussal iparkodik is emelni esztétikai értékét s bármily nyugodt fölényrel nyírja is birkás barátja gyapját. Nyomorék, balekfogó benyomását teszi, melynek a drámai tiszteletet meg nem adhatjuk” — így a Proletárok esetében. „Csiky nem vegyít többé annyi szurkot festékébe, mint azelőtt. A Cifra nyomorúság e tekintetben határozottan jobb, mint a Proletárok.” Főhőse „nem undorító többé, csak neveléses” — így a Cifra nyomorúságról szólván. „Csiky is az élet igazságait olykor-olykor nagyon is igazán festi, csakhogy mint elemi igazságot, ami nagyon is unalmas, vagy pedig durva szokott lenni. Hát biz az nagyon durva a második felvonásban, ahol Bihari Lina, mint a vén Matyók Frici maitresse jelenik meg. S e méltóságának árnyoldalai fejtegettetnek saját testvére által. Valamint ugyanezen személynek a korzón megjelenése szintén igen hű fővárosi vonás, de megint csak sok az igazság ama fajából, amely kellemetlen” — így a Szép leányokról. A költőiség jelenléte számára az esztétikai tárgy elengedhetetlen velejárója, az esztétikai tárgyszerűség ismérve volt.

A tárgyszerűségnek, a tárgyismeretnek, az objektivitásnak ez a követelménye állott a színészi játékról szóló bírálatának középpontjában is. Ezt azonban, hangoztatta, nem adják ingyen. Szerzőtől és színésztől egyaránt tanulmányt, a mesterség hibátlan ismeretét és a szak tanulmányokon kívül, mindenekelőtt alapos pszichológiai tanultságot követelt. Keserűen gúnyolódott a nálunk még egyre divatozó „originálzseni” kultuszán. A „művészetre”, „amelynek fele tanulmány”, „nálunk oly keveset adnak a ‚tehetséggel‘ szemben. ‚Est Deus in nobis‘ — s ezzel vége a katekizmusnak”.

Mindazonáltal nem szűnt meg hangsúlyozni, túlhangsúlyozni a művészi tehetség alapvető különbségét a tudományos s minden másfajta tehetséggel szemben, a művészi látásmód önelvű sajátosságát, szemléleten nyugvó voltát, s az egyes írói és színészi tehetségek sajátos minősége tiszteletben tartásának szükségét (nem utolsósorban maguk az írók és a színészek részéről). „Váradi Antal egészen lírai ‚bon enfant‘ semmi sincs benne a pszichológ keménysége s plasztikájából. Ha alakjai belsejébe nézünk, ott nem a drámai szenvedély energiáját találjuk, hanem lírai csecsebecsüket” — így nyilatkozott a lírikus alkatú, drámaírársra ezért alkalmatlan Váradi Antalról. Szigligetiről meg, aki történeti drámára vállalkozott, jóllehet tehetsége, Péterfy szerint, a történeti drámához végképp nem illik, így: „Tehetségében egy vonás sincs, mely e körülményt magyarázná... Szigligeti a történeti drámában úgy aránylik az igaz költőhöz, mint díszletfestő egy eredeti tekintettel bíró művészhez.”

A színésszel, a rendezővel szemben egyébiránt azonos elvi kívánalmakat állított, mint a szerzővel szemben. Pszichológiai hűség, logika, típus és egyén egyesítése, a tárgyból és műfajból következő stílus, a szubjektivitás kerülése, s a műfajok és előadási formák törvényeink ismerete és tiszteletbentartása — nagyjából ezek. Összevetette például a két nagy olasz színész, Rossi és Salvini játékát ugyanazon (egy lassú elsovadást bemutató) szerepben; elismerte, hogy Rossi szubjektív, romantikus játéka is, amely „a vízió erejével ragadta meg elménket”, megkapó volt, mégis, úgy vélte, Salvini „a mélyebb színész”, aki „a jellem következetes fejlesztésre törekszik” s akinek játékában a halál „a legretentőbb logikával állott be az utolsó felvonás utolsó szavával”. Mély ellenszenvvel szólott Kovács Gyuláról, aki mindig Kovács Gyulát játszik, a Paganini-típusról, akit „emésztő szubjektivitás” hat át, s az „alanyiságot semmi mélyebb eszmének nem rendeli alá”; figyelmeztette Egressy Ákost, hogy a mimikának, a legkisebb kézmozdulatnak is törvénye van, és élesen elítélte a meiningeniek historizáló naturalizmusát, amely „azt hiszi, hogy a rendezés mesterfogásai minden darabban egyenlő hatással vannak a nézőre. Pedig a rendezés modorának változnia kell a darabok természete szerint.” Az előadás feladata, hangoztatta, segíteni a drámaíró legfőbb céljában, a közönség esztétikai, izlésbeli nevelésében.

Máig elterjedt hiedelem Péterfy hideg közömbössége, sőt ironikus, elutasító arisztokratizmusa a közönséggel szemben. Valójában félszeme mindig a közönségen volt, aggódva figyelte izlése alakulását, s minden alkalommal szinte túláradó örömmel és elégedettséggel

jelentette, ha a közönség ízlésről és ítéletről tett tanúságot és elutasított egy-egy Pailleron-, vagy Ábrányi Kornél-féle darabot, vagy megértett s befogadott egy-egy jót. „S most egy szót a külső hatásról. Valóban meglepett a közönség rendkívüli fogékonysága... valóban nem tudtuk, hogy a közönség tapsainak örüljünk-e jobban, vagy Joachim játéknak” — írta egy hangverseny alkalmával.

A jó dráma s a jó előadás fontos kritériumának tartotta, be tudja-e kapcsolni a nézőt úgy, hogy az maga is, mintegy tevékenyen vegyen részt az élmény kialakításában. A meiningenieket épp e követelmény teljesítésének hiánya miatt marasztalta el végképp: „Ez a szép rendezés művészilag mégis durva felfogáson alapszik — mondotta. — Legnagyobb hibája az, hogy a néző képzelme nem bír semmit.” Ahelyett, hogy a gondolat, a képzelem fölbresztésével csiszolná a néző értelmét és ízlését, tompítja, durvítja azt; mert itt „a szellemből hatás okvetlenül megrövidül”, „a nézőben a képzelem szabad játékát megakasztja” e rendezés, s csak „drasztikus hatásokat” képes létrehozni.

Ez tehát rövidre fogva, négyéves színbíráló munkássága elvrendszerének elnagyolt vázlatát. Első tekintetre láthatni, erősen eklektikus elvrendszer ez; de azt is, hogy alapja a hegeli, pontosabban: egy hegelianus esztétika. Mindenekelőtt az esztétikai nézetek mögött álló ismeretelméleti fölfogásra kell utalnunk, a lélektani, a társadalmi, a történeti valóság megismerhetőségének föltételezésére, a megismerés racionális, objektív jellegének elfogadására, a történetek megismert lényegének törvényszerűségként való fölfogására és interpretálására. S tovább, s e mozzanatokhoz szorosan kapcsolódva, a véletlen és a kivétel elutasítására, s aztán arra, mily fontos szerepet juttatott a maga ítéletformálásában s mily fontos helyet követelt a művészi alkotásban a dialektikának. Említenünk kell szemléletének a változásra, a fejlődésre való összpontosultságát, egyáltalán követelő történetiségét, a műfajok objektivitásának nem arisztotelészi, nem abszolút, hanem történeti-dialektikus fölfogását; az általános és különös, a tipikus és egyedi dialektikus egyesítését, a tartalom és forma dialektikájának és a tartalom elsődleges voltának elismerését; a cselekmény és a hősök egymást formáló kölcsönhatásának követelményét, az ember tevékenységével való sors teremtésének, önteremtésének tudatát, s persze, nem utolsósorban azt, hogy a jelenségeket a világ, a történelem folyton alakuló, változó, fejlődő szellemi lényege megnyilvánulásainak, fázisainak fogta föl. Egyszóval egy racionalisztikus objektív-idealista alapszövetű esztétikai szemlélet áll előttünk, amelybe számtalan, többé-kevésbé lényeges módosító, idegen vagy hasonló irányzatú elem is került.

Elsősorban, mint látszik, Schiller, Kant és Taine felfogásából. Schillerrel kapcsolatban mindenekelőtt az esztétikai nevelésnek, az ízlés megőrzésének illetve fejlesztésének tulajdonított nagy közösségi szerepre, jelentőségre kell utalnunk. De schilleri elvnek tűnik a kíváncsalom is a rossz, a negatív szubjektív jogosultságú, tárgyilagossá, belső hitelű ábrázolására; továbbá az igény az érzelmi s értelmi, az elvi s az indulati elemek kiegyensúlyozására a motiválásban; s aztán a rút lehetőség szerinti elutasítása. És reá, az ő hatására — A naiv és szentimentális költészet-re — vall az a mód is, ahogy az uralkodó típust — és vele a műfajt — a kor közszelleméhez való viszonya alapján meghatározta. Kantra viszont az esztétika sajátosságának, különállásának, az esztétikai elv és tárgy önelvűségének fokozott hangsúlyozása mutat; s aztán reá utal a szemléletnek, mint a művészi tudat sajátos tárgymegragadó eszközeinek meglehetősen elszigetelése egyéb tudatterületek eszközeitől; s tovább az esztétikai szubjektum, az esztétikai alany tevékeny oldalának, szerepének határozott aláhúzása az alkotó, az újraalkotó s a befogadó folyamatban egyaránt. Taintól pedig — akinek munkáiban már ez időben jól tájékozódhatott, hiszen szép vallomáskötetét, a *Grained'orge*-ot, amelyet éppen nem volt s nem szokás nálunk ismerni, már most meghitt bensőséggel említette — nyilván a lélektani szempont s a lélektani típus nyomatékos hangsúlyát vette; s főképp azt a meggyőződést, hogy a lélektannak, mint tudománynak ismerete a művész, elsősorban a drámaíró számára elengedhetetlen. Kölcsönözött persze hazai esztétikai eszmélkedőktől is. A regény és dráma

különbségének boncolásakor például maga utalt Keményre, s a cselekmény s a jellemek logikájának fontosságát, az eszmeiség nélkülözhetetlen voltát Gyulainál is kiemelve találta.

Érdekes és hasznos volna ezután nyomozni azt, mily közvetítés, mily hatás indította ez elemek egybeillesztésére. Kanttól például nyilván Schilleren át, Schiller ösztönzésére is kölcsönözhetett; Hegel iránti befogadókészségét pedig F. Th. Vischer fokozhatta, akinek fel fogásához később egy ideig erős vonzódást mutatott, s akit tán már most is ismert.

Érdekes és hasznos volna utánajárni; a döntő mozzanat azonban nem itt, hanem Péterfy helyzetében rejlik.

3.

Értelmiségi polgár egy olyan államban, amelynek léte egy kompromisszum fönntartásától függ; egy olyan országban, amelyben a polgár nem birtokosa a hatalomnak, de szövetségese, osztályostársa a hatalom birtokosának; oly szövetségese, oly osztályosa azonban, aki e szövetség, ez osztokzkodás első helyére pályázik, s szívében bizonyos is afelől, hogy az idő, „a fejlődés” neki dolgozik. A szövetséget felbontani hát nem kell, nem szabad, sem pedig a helyzetet élezni. Veszélybe kerülhetne ezáltal az állam alapját tevő kompromisszum; nem legyőzni kell a nemest, hanem egyesülni vele, hasonítani, polgárosítani őt is, az egész társadalmat is, a polgár műveltségbeli, szellemi fölényének erejével. A polgár különben is gyenge volna a hatalom megszerzésére, még inkább megtartására s erőszakos, forradalmi kezdeménynek amúgysem lehetne még csak visszhangja sem. A forradalmak kora lejárt, s az utolsó, a hetvenegyese párizsi, a petrolőrhöz, alaposan kompromittálta a forradalmat, nemcsak a birtokos, hanem az értelmiségi polgár előtt is. A kor polgári közírásának, Péterfynek is, mindenestre alig volt gúnyosabb jelzője a „petrolőrnél”.

Ez volt tehát a polgár magatartásának gondolati, ideológiai summája. De vajon ez volt-e Péterfyé is, s ha nem, miben különbözött tőle?

Csiky egy darabjának konfliktusát elemezve ezt írta: „Mindjárt látjuk, hogy a *nemes és polgár* témája, mely az életben idejét múlta, e darabban sem játszhatik komoly szerepet.” Sardou Ósdiak című vígjátékáról pedig, amelyben a polgár—nemes ellentétben az utóbbiak rovására esik a nevetés, így összegezett: „Summa summárum: a darab irányba elavult.” Ez kétségtelenül világos beszéd, s illik kedvenc regényének, a Wilhelm Meisternek társadalmi tanításához, hogy a nemes és polgár éljenek békében együtt s a polgár hasonítsa magához, műveltsége erejével a nemest. De a közvetlen nyilatkozatoknál nem kevésbé világos ama kritikáinak vallomása, amelyekben a korszak uralkodó polgári drámai irányzatával, a francia társadalmi drámával, illetőleg annak magyar s külföldi utánzataival, rokonaival szemben állást foglalt. Színibírálatainak nagyobb s alighanem értékeesebb része is e csoportba tartozik.

Ez az irányzat, ez a fölszíni, ez az álrealizmus, mint ismeretes, szerzőinek szándékától függetlenül, a kapitalista, a polgári osztálytársadalom, osztályuralom közvetett védelmét, az osztályharc kiiktatását, a burzsoázia megnyugtatását szolgálta. Azt a látszatot keltette, hogy a polgári élet visszásságainak, rútságainak oka nem e társadalom szerkezetében, osztályjellegében, hanem a polgári erkölcs áthágásában rejlik; a gyógyulás útja tehát nem az osztálytársadalom megszüntetése, hanem a polgári erkölcsök megtartása.

Mármost azt lehetne várni, hogy az osztályharc kiküszöbölésére törekvő Péterfy egyetért e fölfogással, elfogadja ezt az irányzatot. Ám a valóság az, hogy kritikája csupa fölényes, gúnyos elutasítás, csupa kompromittáló leleplezés, lejáratás ez irányzattal szemben. Csakhogy az elutasítás sohasem társadalmi végindokú, hanem mindig esztétikai. Nincs e daraboknak lélektani hitele, hamis pszichológián alapulnak, „a kölcsönkönyvtári pszichológia és a szív-lágyító morál üli diadalát” bennük, s így nem lehet esztétikai értékük sem. „Az érzelmek sajátos összetétele”, „szofisztikus, ügyvédi élességgel föltárt érzelmek”, „drámai karakterisztika helyében a pillanateltette élc karakterisztikája” jellemzi, s nemesítő esztétikai

élmény keltése, esztétikai nevelés helyett a közönség kiszolgálására, megnyugtatóására, „a boulevard-taposók kétértelmű mosolyára törekszik”. „Sardou — úgymond máshelyütt — ügyesen ütérre tapintott a párizsi publikumnak és Des Prunelles úrban a férjek egy új kiadását hozta színpadra. A párizsi burzsoá most már büszkén viheti nejét a Palais Royal-színházba . . . szórnyen morális darabot írt Sardou, mert a férjeket mulattatja a szeretők rovására”; nem csoda hát, ha „a közönség a darabot jó étvágyal nyelte magába”.

Egyszer-mászor már-már eljutott e darabok értéktelenségének társadalmi, osztály-társadalmi megokolásáig; végül azonban mindig visszakanyarodott esztétikai, lélektani, sőt nemegyszer a bírált szerzők morális megokolásaihoz. Jó példa e felemás megokolásra Sardou Odette-jéről adott elemzése.

E darabokat egy uralmon levő, uralmát védő gazdag polgárság képviselői írták egy uralmon levő, uralmát védő gazdag polgárság számára; így szükségszerűen hazug állásponthoz kellett jutniok. Péterfyt a polgárság morálja megalázta. Megalázta, mint egy megbélyegzett ember fiát, meg, mint elnyomorító, méltóságfosztó körülmények között felnőtt s élő kisembert, mint kibontakozásától, eszményeitől elzárt tehetséget. Mert ez a morál a meglevő állapotok jogosultságát, egyedüli jogosultságát prédikálta s a vele szembekeverülőkben, az általa sújtottakban bünt, vétséget igyekezett fölmutatni. Semmissé kellett tehát tennie e morál érvényét. De maga is polgár volt; egy másfajta morál oldaláról alig támadhatott; a szociális vagy éppen osztályharcos föllépés pedig, ha szemlélete eleve nem tette volna is ezt számára lehetlenné, a forradalmi, sőt a radikális mozgalmaknak is e teljes apálya idején, zárva volt előtte. A lélektani igazság lett tehát a fegyvere; ennek segítségével bélyegezhette hitelesen hazugnak ezt a morált. Az esztétikai igazság és törvény s a lélektani az ő elvrendszerében elválaszthatatlan, majdnem azonos fogalmak. Amidőn műfaji törvényeket kért számon, lélektani igazságot kért számon, s amidőn lélektani igazságot állított a morállal szemben, az e morállal magát védő társadalom ellen is tiltakozott. Így lett Taine tanainak nálunk első rokona és érzékeny meghallója ő s e tanoknak alkotójuknál gyakran haladóbb alkalmazója. Taine munkáiban a lélektani igazság éle a forradalom ellen, a radikális evolúció a történelem ellen is van fordítva, az ő bírálataiban viszont mindenekelőtt e polgári morál ellen.

Ő egy szegény, a hatalmon lényegében még kívül levő értelmiségi polgárság képviselője volt, amelynek törekvése — ha még oly félénk törekvése is — a valódi egyenlőségért még a haladás irányába mutatott; azaz meg volt még a lehetősége annak, hogy e lélektani megokolású bírálatnak a valódi eszmeiség erkölcsi hitelét adhassa s a polgárság valamely nagy történeti korszakának eszményeivel, ideológiájával összekapcsolhassa. S ezt a lehetőséget az ő magas, személyes erkölcsi s gondolkodói igénye, nagy íróeszményeinek ihletése valóban jelentékennyé fokozta. Röviden: e szerzők ízig-vérig burzsoák voltak, ő pedig, ha nem is citoyen, de legalább Bürger, polgár.

Sokszor szólott bírálataiban Schillerről, a klasszikusok közül róla legtöbbször, mindig mély rokonszenvvel és tisztelettel; a fiatal, a citoyen Schillerről azonban mindig ironikusan; nem kétséges, a Bürgert szerette Schillerben. S maga is a Bürger oldaláról bírálta és vetette meg a burzsoát. Sardout például így: „Sardou pedig a burzsoá-bölcsesség frázisaiból négy-öt felvonásra való teker bábuja köré”; s így s hasonlóképpen Dumas-t, Augier-t, Pailleront, Godinet-t s a többieket, valamennyit.

Jellemző, hogy pár évvel később Ibsent, e burzsoákkal szemben a valódi polgárt, az igazságkeresésben, az erkölcsi méltóságban és esztétikai értékben a klasszika nagyjaihoz méltót nagy elismeréssel övezte s értéssel elemezte; bár kétségtelen, a maga, a klasszikától örökölni vélt lélektani, erkölcsi, esztétikai-műfaji szempontjaival, kategóriáival kísérte az ő világát is megragadni. S hogy tisztában volt azzal, ő a régi polgár szemszögéből bírálja az újat, mutatja gyakori ilyféle kétélű öniróniája: „hanem bizonyára nem egy szellemes olvasó azt fogja mondani, hogy erősen nő már a *copfom*; hagyjuk hát a kifogásokat . . .” Ezt Sardou egy darabjával kapcsolatban mondta, de ugyancsak a maga „*copfjának*” ironikus vállalásával utasí-

totta vissza Pailleron szemfényvesztését, eszritjét is. Schiller lejárátásában a cinikus és dekadens burzsoázia ekkor már javában buzgólkodott. A Karamazovokban neve már a hülye idealisták szinonimájaként fordult elő. Hogy tehát Péterfy e hatalmas léleknek, e csodálatosan tisztá embernek kultuszát vállalta, már vallomásnak is számított.

Mindenesetre, ha összegyűjtenők a követelményeket, amelyeket e burzsoá szerzőkkel szembeszegezett, Schiller esztétikájának jó néhány alapfogalma volna együtt. Említsünk csak egyet még az eddigiekhez: az *emelkedett*, az *e-haben* folytonos követelését, főképp a vígjátékban. S mellette tán még azt újra, hogy, mint a kései Schiller, ő is mily határozott ellenszenvvel viseltetett a szatírával szemben, s mennyire igyekezett annak esztétikai műfaji rangját leszállítani, s mily tétova álláspontot foglalt el a rút esztétikai ábrázolása tekintetében. Becsületes volt, nem utasíthatta a rút valóságos voltát el s méltányolta néhány évvel később Ibseht: de ő mégis inkább nevelni akarta a mértékbe, a formába, a műfaji formába fogott széppel, emelkedettel az embert, hogy eltűnjék lelkéből, szelleméből és társadalmából a rút.

A kör tehát bezárult. Kiindulópontunkra jutottunk vissza.

Péterfy (a német alapműveltségű) vagyontalan magyar értelmiségi polgár, akinek oly esztétikára volt szüksége, amely biztosítja a szellem vezérelte fejlődés hitét, anélkül, hogy forradalmi volna, a német klasszikus esztétikához, főképp annak legmagasabb képviselőjéhez, Hegelhez nyúlt vissza.

Hegel zárt rendszerének hatalmas építménye, biztos egyensúlya azonban e részletre, lélektanra figyelő, induktív s elemző szkeptikus hajlamú korban, változatlan mivoltában még előtte, a klasszika rajongója előtt is kellett, hogy korszerűtlennek tűnjék fel. Másrészt Hegel művében a radikalizmus, a radikális társadalmi tett felé való fejlődésnek túlságosan is sok lehetősége, ingere, kényszere rejtett. Erre hiányzott nála az alanyi hajlandóság éppen úgy, mint a tárgyi lehetőség. E tendenciák ellensúlyozására, helyettesítésére fogadta szemléletébe Schiller, Kant és Taine felfogásának említett motívumait; mindenekelőtt Schiller esztétikai nevelésről szóló tanítását. De hasonló tendenciákat rejtett magában Hegel történelmi-társadalmi kiindulású ítélkezése, elemző módszere is. Ezt ellensúlyozta azzal, hogy magáévá tette az esztétikai tárgy, az esztétikai elv, egyáltalán az esztétika sajátos különállásának, önelvűségének Kant-féle eltűnő felfogását. E módosító, „korszerűsítő” mozzanatok közül a célt azonban leghatékonyabban kétségkívül a lélektani igazságnak központi kategóriává emelése szolgálta, akár Taine példájára és hatására történt ez, akár anélkül. (Mindazáltal a lélektanhoz való mély vonzalmában ez általánosabb okok mellett szorosabban vett személyesek is erősen közrejátszottak. Béklyózott, tétova élete zárait — az öröklött családi terhet, apja tragikomédiáját, anyja sérült, kábulatszerű rajongását, a maga makacs magányát — próbálta fölnyitani vele. A lélektani fölismerés magában azonban senkin sem segít. Őt a kor lélektanának következtetései, az örökléstan, a környezet-determináció öröknek hitt törvényei — világnézet mentő segítsége nélkül — alighanem versei pesszimizmusába, dekadenciájába szorították volna vissza. Csakhogy, nyújthatott-e kellő menedéket Schiller emelkedettségé, a klasszika eszmé- és eszményvilága, világnézete e következtetésekkel szemben? Oly kérdés, amely évei haladtával egyre sürgetőbben kívánt választ, hogy végre tragédiájában nyerje el azt. Most azonban még mindenesetre meg volt győződve, hogy „a szép emberség evangéliuma” még sokáig a Wilhelm Meister marad.)

Nyugat-európai kortársai közül sokan jártak el hasonlóképpen a hegeli örökséggel szemben. El kell azonban ismerni, Hegel nem baloldali követői körében azok közé tartozott, akik esztétikájának aránylag sok; lényeges elemét megtartották. Esménye, kritikáiból kiolvashatóan, e szemlélet alapján tehát egy szűkített, egy lélektani — s csak ezen keresztül, ennek keretei között —, társadalmi értelmű realizmus volt, amelyet a költőiség s az író világ-szemléletétől követelt feloldó humor kívánalma jellemezett; némiképp rokon azzal, amit a német irodalomban poétikus realizmus néven szokás emlegetni; annak azonban inkább a

bíráló, ironikus, vívódó, a Keller—Ludwig—Storm-féle szárnyához áll közel, mint az idilli bukolikus Uhland—Mörrike-féléhez.

4.

Mindezek után az a kérdés, mit jelentett Péterfy munkássága a magyar drámabírálat történetében. E műfaj szegényessége folytán valójában, sajnálatos módon, csak két-három szerzővel, Gyulaiéval, Salamon Ferencével, s nemzedéktársai között Beöthyével kell összevetnünk. A fiatal Gyulai dramaturgiájához képest Péterfyé egyszerre jelentett nagy előre s nagy visszalépést is. Haladást jelentett a műfaj kérdésének történeti-dialektikus fölfogásában, s ennek következményeként abban, hogy a műfajok változását, bővülését, új polgári műfajok és új polgári drámatárgyak létrejöttét, új polgári drámasztil és új drámai előadástechnika lehetőségét megértette és méltányolta. Dialektikája segítségével Gyulainál jóval többértően és főképp jóval mélyebb pszichológiával elemezte a drámai szerkezetnek, az egész és rész viszonyának kérdését, s a dráma hangulati hatásait, a rendezést, a színpadtechnika összehatását. Nagy visszalépést mutatott viszont a tartalmi-társadalmi ítélkezés következetességében és főképp bátorságában. A fiatal Gyulai mindenkor, esztétikus gátlás nélkül, együtt tartotta s szembesítette az esztétika a társadalom, a politika, sőt alkalomadtán a napi politika szempontjait, Péterfy pedig még a társadalmi is lélektaniba szublimálta. Péterfy hajlamos volt ítéletei élettől fölnyílni, játékos szellemességgel enyhévé csiszolni, Gyulai nem ismert igazságának védelmében kiméleteket, s az iskolamesteres magyarázattól sem riadt vissza; Gyulai sohasem fáradt bele a tisztázó vitába, Péterfy viszolygott a személyes jellegű vitától s álláspontjának ismételt kifejtésétől; Gyulai minden, a nemzeti élet szempontjából fontos színjelenséghez szívesen hozzászólt, Péterfy csak az esztétikai szempontból is jelentékenyekhez.

Az öregedő, a kortárs Gyulaival szemben azonban minden szempontból haladást jelentett Péterfy dramaturgiája. Gyulai a hatvanas évektől, ismeretes, egyre jobban hajlott az abszolút világrend sérelméből származtatni a konfliktust, Péterfy legmetafizikusabb pillanataiban is távolállott ettől; Gyulai kedvetlen zavarodottsággal nézte a hagyományostól eltérőt, Péterfyben még egy kísérleti színház gondolata is fölszillant; Gyulai kellemetlen, érthetetlen írónak tartotta Ibsent, Péterfy megértő csodálattal fogadta.

És éppen ez az a mozzanat, amelyik élesen megvilágítja fölfogásában a lélektani igazság mibenlétét és szerepét. Gyulai fölfogásában is központi helyen állt e fogalom. Csakhogy nála mindenkor valamely általános, örök emberinek vélt, valójában azonban a keresztény nemesi—polgári nemzeti együttélés folyamán kialakult, morálisan pozitív vagy negatív előjellel szentesített típusra, helyzetre való vonatkoztatás követelményét jelentette; azaz e típusok és helyzetek érvényének elismerését, s a velük nem quadrálók elutasítását. Péterfynél e fogalom alapjegye az önelvű, törvényszerű változás. A morális-normatív függéstől megszabadult törvényszerű változás elve olyan új társadalmi polgári típusok, helyzetek megértéséhez vezet el, amelyek Gyulai előtt teljesen értelmetleneknek tűntek föl.

S ez a mozzanat választja el határozottan Beöthytől is. Beöthy egész életében egyfajta szegyenkezéssel vallotta be, hogy csak a komáromi s nem a bihari Beöthyek közül való. Szemlélete a kompenzáló túlságig nemesi volt. Mégis látszólag gyakran, pl. Csiky darabjairól szólván, sokkal nagyobb érzékenységet és méltánylást tanúsított a társadalmi témák irányában mint Péterfy. A nemesi szemléletű, normatív beállítottságú, dialektikától idegen, a formális logikában viszont annál kitűnőbb készségszerű Beöthy azonban éppen ezeknek a nemesi polgári nemzeti együttélés folyamán kialakult és szentesített típusoknak és helyzeteknek az igazolását látta és kereste, negatív módszerrel, a Péterfy által lélektani hiteltelenségük miatt elutasított figurákban, helyzetekben és darabokban. Ha Csiky a városi, a polgári élet züllöttségét mutatta, Beöthy méltányolta; a falusi Magyarországot látta igazolva. Ebből a fölfogásbeli különbségből született egy megtévesztő stíluskülönbségük is. Míg e figurák, helyzetek és darabok társadalmi tematikájáról Beöthy többnyire komoly latolgatással vagy éppen pátosz-

szal szolt, Péterfy inkább csak legyintő iróniával s ez sokakban keltheti a valódi érdeklődés és a mélyebb megértés meglétének érzetét Beöthyben, s hiányát Péterfyben.

S hasonló problémák határolják el az övét Salamon Ferenc fölfogásától is. Salamon műveltebb volt Gyulainál s alighanem Beöthynél is. Nemcsak ismeretei, izlése is szélesebb körű ezekénél. Kritikái is, bár sohasem oly pregnánsak, velősek és szuggesztívek, mint Gyulaiéi, gyakran többrétű elemzést nyújtanak s a műfajok tekintetében is több rugalmasságot mutatnak az övékéinél. De, talán angolos műveltségénél s nagyobb elméleti hajlandóságánál fogva, morális kötöttsége még nyilvánvalóbb s gátlóbb, mint Gyulaié. Történetíráshoz pártolása alighanem annak megértéséből is fakadt, hogy felfogása túlságosan is nehezíti mozgását az újabb irodalom területén.

A magyar színpadi termésből a népszínművet, mint az esztétika és a fejlődés tekintetében számba nem jövőt, nem vonta érdeklődése körébe. Jól látta, hogy ennek sem szerzői, sem közönsége nem képvisel semmiféle valóságot, sem lélektanit, sem társadalmi, sem esztétikait, s az egyik legbecsületesebb igényű kísérletről, Szigeti József Nagyralátójáról is csak így tudott szólni: „Erre a ‚nagyasszony‘ (a darab parasztasszony főszereplője) a paraszt állapotra felett fényes dicső beszédet tart, melyet megtapsoltak, talán éppen azok, kik a parasztélet poézise vagy sanyarúsága iránt legkevesebb érzékkel viseltetnek. De a meleg plaidoyer dacára, a szerző bánik legrosszabbul a paraszttal, mert félreismeri.”

Figyelmét Csiky működésére s a vele rokon kísérletekre összpontosította. Csiky tehetőségében, szemléletében meglátta a jövő nagy lehetőségét, de az elsikkadás veszélyét is. Joggal, hiszen Csiky életművéből vezetett legalább annyi szál a Herczeg-, Molnár Ferenc- és Lengyel Menyhért-féle burzsoá színpad felé, mint egy ibseni, hauptmanni magyar polgári dráma lehetősége felé. A tehetőség legméltóbb elismerése, vallotta, az alapos kritika. Valóban, senkit sem bíralt keményebben Csikynél.

Nem szerette, már most sem szerette a hazafias álkegyeletet; fölényes gúnyval szállt szembe azokkal, akik a magyarság, a hazafiság jegyében folyvást csak szidalmazták az idegent, de maguk legfőjebb dilettáns fércmunkákkal árasztották volna el a színpadot. Szerfölött bosszantotta az is, hogy a Nemzeti Színház történeti ciklus címén egy sor ásatag magyar drámai emléket színpadra vonszolt. Mindenki csak veszt ezzel, mondotta, a színész nem tanulja meg rendesen e megtanulhatatlan szerepeket, a közönség megunja miattuk a színházat, s az érdemes szerzők a történeti szempontoz érzéketlen nézők előtt a jelentéktelenség, a tehetégtelen együgyűség gyanújába kerülnek; azaz éppen a történeti méltányosság szenvedni meg ezt a hamis történeti, nemzeti kegyeletet. Annyi haszna mindenesetre volt a ciklusnak, hogy kialakíthatta a drámatörténetre és a magyar dráma történetére vonatkozó nézeteit.

5.

Végül, az a kérdés, mit jelentett ez az időszak magának Péterfynek életútja, egyénisége alakulása tekintetében.

Stílusa ad feleletet erre a kérdésre.

Vannak, akik úgy vélik, számára teher volt ez a munka, s csupán azért vette magára, hogy kiegészítse az akkor is nyomorúságos tanári fizetést. Lehet, hogy ismerőseinek ezt az okot adta, lehet, hogy nyomósan közre is játszott ez az ok. Valódi indítéka azonban mégsem ez lehetett.

Péterfy vállalta korát, úgy, miként a drámahősöktől kívánta vállalni a dráma világát, tevékenyen alakítva. Sokszor s epésen gúnyolta a sopánkodókat, akik a kor kisszerűségén, ridegségén s más efféléken siránkozva fölmentik magukat a valódi közrehatás, a hibátlan munka kötelessége alól. „Korunk láthatárán sok világosság, de kevés meleg van” így panaszkodott a Schiller-fordító Kovács Gyula, mintegy a schilleri szellem nevében. „Hagyjuk a kort — csapott rá Péterfy csipősen —, higgye meg a fordító a világosságtól ‚nem fásul el a lélek’

és „nem szárad ki a szív’ . . . a világosság csak bizonyos egészségtelen pátosznek veszélyes.” Sőt bizonyos büszkeséggel szólott a Paganini-féle „emésztő szubjektivitásban” gyötrődő álromantikus korszakkal szemben a gondolatot és értéket követelő, objektív „má”-ról: „Mai ízlésünk blazírtabb e (Paganini-féle) gyermekségek iránt; komolyabb —, mondjuk egészsége-sebb lett, „ma’ azt kívánjuk, hogy a zenész a zenei gondolatnak congeniális magyarázója legyen . . . ily értelemben művész Joachim, ily értelemben típusa korunk zenei ízlésének is.” Most hát még nem volt oka, belső indítéka visszahúzódni, csupán kényszerként venni részt a kor szellemi életében. Sőt.

Már húsz esztendő s korában „angehender író”-nak vallotta magát, most pedig közel volt harmincadik évéhez, s midőn egy kotnyeles diákja igazgatóságát testált reá, arcán a nagy tett ígézetének messzerévedő, s elnéző mosolyával mondta; „Hacsak ezt akarnám . . .” A föl-lépést, az erőpróbát, az írósgát hát nem lehetett önértetének, önbizalmának összeomlása nélkül halogatni. A líráról le kellett mondania, a kritikát viszont igen nagyra becsülte. Úgy vélte, a kor uralkodó műfaja a regény és a dráma, s a színháznál nem kevésbé fontos maga a kritika: „A kritikának művészi feladata van, az ízlés őre; s a kritika feladata éppoly lényeges, mint maga a színművészet.”

A pillanat tehát itt volt, a szerep készen. S nemcsak a szerep külső kerete. Most ki tudta tölteni közösségnek szóló gondolattal és magatartással, valódi szereppé tudta tenni, olyanná, amely a jó íráshoz elengedhetetlen tartást s méltóságérzetet megadta.

Verseiben azt mondta: az ember eltéved az élet útján, s nincs mit tanácsolni neki; a törvény megismerhetetlen. Verseiben teljessé, telítetté vált dekadenciája és pesszimizmusa. Kétségkívül az ifjúság szokásos hullámvölgye is volt az az élethangulat. Vitális ereje s bekapcsolódása a valóságos életbe így annál könnyebben hozzásegítette, hogy kijusson e lélekállapotból. A filozófia, a fejlődésgondolat, Hegel objektív, optimista világmagyarázata kiemelte a maga szorongató, szubjektív, megalázott világerzéséből, nyomorúságos létformája fölé emelte.

Gondoljuk meg, Péterfy Jenő, egy elvált, senkihez nem tartozó, idegen asszony s egy sikkasztó, kivetett, szegényházra szánt ember fia, aki egy pesti reáliskolában a der-die-dast bifláza kegyetlen zajos gyerekeregnek, Péterfy Jenő a történelem önmagát e világban folyton tökéletesebben megvalósító fényes szellemét érezheti lényé lényegének, tudata tartalmának, környezetéhez képest igen előkelő fokon. Az örökölt rang, a látszatérték e hazug világában csakugyan nem kevés önérzést jelenthetett ez „objektív törvényeken” alapuló tudat. Egy ekkori ismerőse úgy tudta, Péterfy azt vélte, hegelianus volt ő már Hegel ismerete előtt is. Valóban megható vágy; frissen nyert öntudatát, önérzését kiterjeszteni árnyékba vont, megalázott ifjúságára is. Éppoly sokat mond, mint az a tudósítás, mely szerint később is, midőn e szép hit már céltalanná keseredett benne, nosztalgiával, büszkén, szinte gyöngéden emlékezett hegelianus voltára, korszakára. Most azonban még delelőjén állt e hit, s egybeolvadva az esztétikai nevelésről szóló schilleri tanítással, kijelölte szerepét, helyét és feladatát a közösség, a nemzet szellemi életében: képviselni a klasszika műveltségének, modern lélek-tannal korszerűvé tett, korszerűsítettnek vélt polgári szellemét és ízlését, ezek alapján bírálni s közszellemet alakítani a polgárivá még csak ezután való Magyarországon. Teljesen átadta magát e szerepnek, e feladatnak, ami e politikailag légüres teret jelentő időszakban, valljuk meg, a társadalomtudományokban nála sokkal iskolázottabbaknak sem tűnhetett irreális, haszontalan útnak.

S annál teljesebben adta át magát e hitnek és feladatoknak, mert öröklött tulajdon-ságainál s ifjúsága szenvedéseinél fogva, kétségkívül, rendkívül labilis alkat volt s mint ilyet a gyors váltás és a teljes átadás jellemezte. E korszaka mindenesetre az érzelmi derű, az elmé-leti fölény és szemléleti biztonság, a minősítés, a formálás és a rendezés vágya, a jelenre kon-centráló dinamikus életkedv, a dolgokat befogadó és átható expanzió jegyében állt. Volt azonban, tagadhatatlanul, mint fehérvári leveleinek rejtőzködő stilizált voltában, e saját-

ságaiban is valami feszített, túlzott, mondhatnánk, akartan fölfokozott. Beethoven volt ekkor a legkedvesebb zeneszerzője, mégpedig — mily jellemző — a VII. szimfónia Beethovenje. Mintha tévona ifjúsága ellenpontjának, feledtetőjének szánta volna e szerepet, vagy mintha okkal félt volna e legyőzött ifjúság élethangulata visszatértétől, mintha Hebbel sőtét-álmú világára nem egészen ok nélkül lett volna érzékeny. Riedl Frigyes, aki jól ismerte, Sully-Prudhome híres vázájához hasonlította lelkét. Benne volt abban már ekkor, gyermekkorától a hasadás, amelynek végül áldozata lett; s nyilván érezte is ezt.

Ezért teljesen egygyé akart hát lenni e hitet, derűt, önérzést adó szereppel. S hogy teljesen egygyé lett, stílusa tanúsítja.

Gyakran nevezte magát kritikáiban *tudósítónak*, kritikáit pedig tudósításoknak; s joggal. Kritikáiban egy eseményt beszélt el, amely előző este történt s amelyet előző este egy szemtanútól, a szerzőtől hallott. Ez a határozottan *epikus* jelleg, ez a *tárcaszerűség* bírálatainak első stílusjegye. Nem valami esztétikai aeropag, világnézeti főbizottság előtt kívánta bizonyítani elméleti jártasságát, felfogása helyességét; az újságolvasót akarta nevelni, kézenvezetni, s tudta, azt mindenekelőtt események érdeklik; egy esemény elbeszélését azonban csak akkor hallgatja meg szívesen, ha megérzi mögötte a mesélőkedvet és tehetséget, a Lust zu fabulieren-t, s ha az elébe adott esemény zárt, önmagában érthető, magában megálló história, amelynek megvan a maga levegője, hangulata. Öröklött beleélőhajlama, formáló kedve találta meg itt terét. Rég lejárt témákat, rég poros problémákat fejtegető darabok cselekményének, elbeszélésének ma sem tudjuk félig olvasottan lenni, ha ő adja elő.

Mi lehet elbeszélésének titka? Az, hogy kritikája mégis minden inkább, mint egyszerű — bár színes vagy érdekes, vagy más efféle — leírás, beszámoló. Kritikája kritika, azaz határozott, tárgyyszerű állásfoglalás egy határozott tárgyas állaspontról. Csakhogy megint tekintettel van olvasójára, az újságolvasóra. Tudja, ha az a történetet már ismeri, ugyan nem fogja követni őt hosszú elméleti fejtegetésekbe, bonyolult elemzésekbe. A tolakodó szubjektivitást minden formájában megvetette, s tudta, az olvasó a darabra, az író magatartására, a darab értékére, az író magatartásának értékére kíváncsi s nem az ő elvrendszerére. Állásfoglalását tehát beleolvasztotta elbeszélésébe, annak folyamán, annak szerves részeként mondta el; vagy ami ugyancsak nem ritka, az előadás modorán és hangnemén át foglalt állást. Nála elvibb alapról kevesen bíráltak nálunk színpadot, de bírálatban nála kevesebb tételt is kevesen mondtak ki, tételszerűen. Tétéleit rendszerint úgy kell kioldani előadásának szövegéből.

Hanem azért az állásfoglalás e ténye és módja, ha mégoly határozott és jellegzetes is, aligha elegendő e sajátos stílus és annak vonzása magyarázatára. Többet megértettet e stílus szuggesztíójából az a tény, hogy állásfoglalásának határozottsága mindig egy bizonyos fölényrel párosult. Ő tisztában volt a műfaj törvényeivel, a játék követelményeivel, a témák lehetőségeivel, ismerte a dráma történetét, a hőstípusok történeti pályafutását, mögötte határozott esztétikai felfogás állt. A roppant kishorizontú magyar dramaturgia világában, ahol egy Gyulai is csak egy Plache-féle esztétikustól tanult, lehetett volna fölény alapja ez. Az ily eredetű fölény azonban többnyire hidegen hagyja vagy éppen bosszantja az olvasót; az ő fölénye viszont mindmáig valósággal elbűvöli. S különben is fölénye, mint egész stílusa, nem annyira a magyar jelenségről szólóban, hanem a francia burzsoá dráma s rokonai bírálatában bontakozott ki igazán. Ha mármint azt mondjuk, a polgár, a Bürger fölénye ez a burzsoá fölént, közelebb kerültünk az igazsághoz s a végső forrást talán meg is neveztük, de nem a közvetlen eredetet és keletkezésmódot, sem azt a fölényt folyton kísérő sajátos felhangot, amely nemcsak fölényének, hanem egész stílusának is tulajdonképpeni hatóeszköze.

Ennek elemzése előtt azonban közbe kell vetnünk egy megjegyzést. Péterfy mindig a néző, az olvasó oldalán állt. Egy lap színházi referense volt s jó polgár; tudta, tiszteletdíját tulajdonképpen az olvasó, a néző fizeti; tájékozódási vágyát, eligazodási igényét tehát meg kell védeni a színházi üzletemberektől. De nemcsak ezért. A néző maga is polgár, s az ő tájékoztatásától is függ, valóban polgár lesz-e, marad-e vagy csak burzsoá. De nem is csak ezért.

Hanem legfőképpen azért, mert Péterfy maga is született néző, színházélvező volt. Szinte minden ismerőse szóvá tette, mennyire dominált alkatában az egyszerű, naiv befogadás élvezetének vágya. Legmélyebb zenei élményeiről, Joachim és Bülow Beethoven-játékáról szólva is „élvezet”-ről beszélt. Ezzel a naiv, elemi befogadó élvezetvággyal, várakozással ült le esténként a széksorokba. S ez az irányzat épp e tulajdonságánál fogva akarta őt is rászedni, léprecsalni, jó csomagolásban talmit ráerőszakolni. A rászedéstől megmenekült, az idejében fölocsúdott ember elemi öröme, diadalérzése hatja át s valami hallatlan passzióval vezeti most nézőtársait a színpalak mögé, hogy megmutogassa nekik, mint gyúrta kőből, viaszból, kelméből alakjait a szerző, s mily fogásokkal akarta élőknek hitetni őket.

Izgalmas s mulatságos detektívjáték legtöbb kritikája. Olyan detektív és bíró ő egy személyben, aki az író elbeszélése mögött levő valódi eseményt s az elbeszélésben rejlő hazugságokat már rég kiderítette, de azért a rászedett vagy rászedni szánt nézők elégtételére, okulására és mulatságára még egyszer előadja az író elbeszélését, hazugságaival együtt; maliciózus megjegyzéseket vet azonban folyvást, bár takarékosan, közbe, melyektől az előadás látszatlogikája, látszatigazsága megzavarodik, s a hazugság önmagától nyilvánvalóvá lesz. Íme egy példa, egy Sardou-bírálatból. Meséli Sardou Odette-jének históriáját. Odette mielőtt megcsalná férjét, aggódva megnézi alvó kislfiát. „Ez oly szép — fűzi a történet előadásába —, mint mikor a krokodilus könnyezik, vagy az elftélt rablőgyilkos még egyszer az ő kedves babájára gondol. Egyelőre azonban nincs baj; Odette csak teára hívja vendégeit. De miért hívja teára? Sardou jól tudja, hogy a drámában semmi sem történik ok nélkül, s hogy ott csak úgy tézni nem szabad” — és így tovább.

Ez az előadásmód s ez a, mondhatnók, tárgyalótermi szituáció szüli meg a talán legjellegzetesebb stílus figuráját: a síkváltást. Ennek lényege egyfajta ironikus szerepjátszás. Belejátssza magát a dráma, a játék, az író hamis szempontjaiba, helyzeteibe, hangulataiba, hőseibe, méltányolja őket, hogy egy hirtelen megjegyzéssel, sokszor csak egy jelzővel, a maga esztétikai síkjára váltva vissza, a maga esztétikája, pszichológiája, dramaturgiája szempontjából annál jobban kicsúfolhassa, annál inkább lehetetlenné tehesse őket. Fantáziája, beleélőkészsége a variációk ezer fajtáját teremti meg.

Most az író morális álláspontját veszi föl, védi néhány mondaton át, míg aztán egy közbevetéssel szembefordul vele, kompromittálja azt. Máskor egy hős (hamis) pátoszával azonosul s kerül vele szembe éppen így. Majd a szerző által konstruált, de a dráma folyamán rosszul kezelt figurák védőjének pózában beszél, sajnálja őket ama pszichológiailag, esztétikailag hazug sorsért, cselekedetekért, melyekre az író kényszeríti őket, beszédbe, sőt vitába elegyedik velük, magyarázza nekik mit kellene tulajdonképpen tenniük, irodalmi őseik méltóságára figyelmezteti őket, legközelebbi föltűnésükhöz kíván szerencsét. Ismét máskor annak a moralizáló, szentimentális, ledér, olcsó, orfeumi vagy széplélek közönségnek, nézőtípusnak helyébe képzelve magát méltányolja a hatást, amelyre az író fogásainak kimódolásakor számított. Aztán a darab színpadi rutinját dicséri ily kétélűen. Itt az író képzeletgazdagságát csodálja, amott dramaturgiája újszerűségét bámulja.

Lássunk itt is két példát Sardou-ból. A Vájlunk el című vígjáték első felvonásának végét így adja elő: „A szerető; Adhemar, azalatt gondoskodik egy hamis telegrammról, mely szerint Párizsban az elváltást kimondották. A válás ideje tehát elérkezett. Hanem ez egyszer Adhemar rosszul számolt. Ő a régi vígjátéki férjekre gondolt, kik rendszeren butábbak, mint a szerető. Sardounál ez egyszer a morálnak megfelelőleg a férj szedi le a tej fölét; s szerető fortélyát a férj használja a maga javára. Úgy viselkedik, mintha nem lenne a telegrammban; terve az, hogy ő lép fel a szerető helyébe, s a férj szerepét — ad honores — Adhemar nyakába tolja. A felvonás végén a férj egyedül marad a színen, s képzelje most olvasóm a hatást, midőn a függöny gördülfélben van, s a férj cigarettára gyújtva felkiált: Maintenant, une cigarette — et jouons serré. Én a férj mögött az író is láttam, ki a füstöt a közönségre fújta és várta a tapsot.”

A harmadik felvonás végét pedig így: „A férjé a győzelem. De Des Prunelles most még féltékennyé is teszi nejét, végre a szerető orra elől magával viszi vendéglőbe, hogy egy chambre separée-ben adasson neki a szokott limonádé helyett borsos eledelt, champagnert stb. Alig hogy elosont e szeretetre méltó pár, bevonul a felsült szerelmes nagy bokrétával s a nő hült helyét találja. Hová ment? — kérdezi. A nénjéhez. Már ily korán! S ezzel szalad utána. A függöny legördül. Plaudite!

A darabnak vége van. S e két felvonásban a szerző leleményessége s az ügyes dialóg némileg kárpótol a tárgy durvaságáért. Ez idő alatt a néző egy kicsit meg is éhezett; a harmadik felvonásban Sardou az étvágyat is felhasználja a hatás fokozására. Férj és feleség pompásan ebédelnek, egy kissé lecsípi magukat s így rendkívül érdekes körülmények közt ülik meg új szerelmük ünnepét. A szeretőt pedig Párizs utcáin lehűti az eső. Náthát kap ő is, s a darabtól mi is. Ez a valóébed pedig étvágyunkat is megrontá. Nem bánom, ha szeretetre méltó olvasóm most már rám is fogja, hogy az esprit iránt nincs semmi érzékem.” Ez a folytonos váltás egy különös fluktuálást, hullámzó mozgalmasságot kölcsönzött előadásmodorának; nem annyira nyugtalan, ideges, mint inkább játékos nyughatatlan mozgalmasságot. Ezt a játékot aztán műveltségének sokrétűsége, gondolattársításainak bősége s főképp nyelvi alakítókézségének eredetisége a humor, az ironia valóságos tűzijátékává színesítette.

Nyelvről később részletesen szólunk majd; három vonását azonban, amelyek e fluktuálás, e sajátos játékos mozgalmasság érzetét fokozzák, már itt tanácsosnak látszik megemlíteni. Az egyik mondat szerkesztésének, állítmányalkotásának igeisége. Nincs még egy író, aki ily kevésbé élne nyelvünk névszói állítmánylehetőségével; sőt kerülni látszik, s másokhoz vetve, meglepően kicsiny az oly mondatainak száma, melyekben ne volna ragozott igei állítmány, mégpedig annak nem létigés, kiegészítő, hanem főigés fajtája. Ebből viszont következik, hogy rendkívül nagy és gyakran meglepő, a napitól eltérő igevonzatainak száma. „Gyámja bérében áll mindenki”, „Rodrigó a vallomást szerelmére vonja”, „A gyám és a hercegnő között felvilágosításra kerül a dolog”, „A herceg pártütést tesz”, „A férj eszét viszi próbára a jelenet”, „Sok alszerüt fűz humorába”, „Tiszteessége lassan latolgatja magát a bajba”, „A tragikai pátosz itt stilszerűbben üti fel magát” — s így tovább.

Bizonyosan volt az efféle kapcsolatokban része kétnyelvű voltának, de még több lehetett a mozzanatosításra, a cselekményszerűség földidézésre törekvő epikus modornak, s tovább: a folytonos változásra figyelő lelkialkatnak.

A másik nyelvi jellegzetesség forrása egyrésztől szintén az epikus keletű előadásmodor; csakhogy e vonással hű tudósítóként inkább a darab hangulatát, miliójét kívánta földézni; másrésztől beleélő hajlama és stilizáló készsége kereste s találta meg itt közrehatási lehetőségét. Arról van itt szó, hogy kritikáiban a valóságos városi művelt köznyelv társalgási fele tesz nagy irodalmi foglalat. Arany László versesregényében láthattuk e tekintetben az első nagy eredmények egyikét. Arany Lászlónál azonban a köznyelvnek inkább irodalmias fele érvényesült. Péterfy kritikái az elsők közé tartoznak, hol e nyelvi réteg már a teljes autonómia, autarkia képességét fölmutatja. Azaz, a saját eszközeinek stilizálásával más nyelvi rétegek — népies, argo, üzleti, tudós — illúzióját föl tudja kelteni anélkül, hogy valóban átlépne e rétegek területére s heterogénné válnék. A triviális vaskosság, a biedermeier édeskedés, a lapidáris közönségesség, a német és magyar argo kedélyeskedés, a francia és franciás finomkodás és megannyi más látszatát tudja megteremteni s ezzel a szerzőt, a darabot, a közönséget jellemezni. Gounod egy operájának üzleti létokát, csinálmány-szerűségét például anélkül, hogy erről szólna, ilyféleképpen érzékelteti „Gounod eredetileg egyfelvonásosnak csinálta”, „A nagyoperától egy bacchanált is könnyeden elkölcsönöz”, a szereplők istenek, de a szövegírók „Carré és társa annyira elrútította őket”, hogy „élvezhetetlenek”, „Vulkán basszusban vicceket énekel”. Hellmesberger operettjénél meg így: „Itt volt azonban ma ifj. Hellmesberger az operettjével”, „Hellmesbergert (fiatal, csinos férfi!) mikor elfoglalta a karnagyi helyet megtapsolták”, „a zene kevert, folyékony, könnyű; csinos, szemrevaló részei vannak”,

„egy bécsi színházi terméknek nálunk meg van a speciális érdekessége”, „az operettben a grófort történetesen nem Eduardnak hívják, hanem Lajosnak, de a felesége, az Kunigunda. A felesége azonban csak a második felvonásban jön elő, a közönség öröme”, „Az előadás jól ment”, „el lehet vele tölteni az estét, 10 óráig”.

Annyi bizonyos, hogy ez a társaság nélküli fiatalember a magyar irodalom legjobb, legérdekesebb csevegője, mindmáig. Beleélő készsége nemcsak a darabok légkörét tudta föl-
idézni, hanem egy szellemtől vibráló társaságét, ha tetszik, szalonét is.

A harmadik vonás: a konkrét és elvont szókincs sajátos, és nagyarányú egybeolvasztása. A műfaj az utóbbiak nagy számát hozta magával, az előadásmodor az előbbiekéét. Az elvont elemek e sajátos társulás révén oly könnyedséget, természetességet nyerne, amellyel eddig nyelvünkben alig találkozhattunk. A magyar tárcanyelv számára példaadó volt vagy lehetett volna. A Frankenburg—Ágai-felé tárcamodor, éppen mert a valódi gondolati elem hiányzott belőle, nem végezhetette el ez összeolvasztást; Kecskeméthy Auréle viszont túlságosan is sok neológias, archaikus elemet hordott magában.

Stílusa mozgalmassága, játékossága, fluktuálása alapján tették meg sokan impresszionistának. Holott semmi sem állt tőle távolabb, mint az impresszionizmus. Ne előlegezzük most még azt a tényt, hogy később éppen az impresszionizmus, a Lemaitre-féle kritikai irányzat nevében és oldaláról intézték ellene a legkíméletlenebb, a legordenárébb támadást. Elég jól látnunk azt, hogy ez a fluktuálást létrehozó síkváltás mindenkor egy igen határozott, objektív, objektívnek vélt törvényű esztétika, dramaturgia alapjáról, s javára történt. Akik impresszionistának nevezték, vagy egyszerűen minden újszerűben, benne is, a maguk őst kívánták látni, vagy a stílusirányok szemléleti-társadalmi származtatásmódja helyett a lélektanit, tipológiáit tették magukévá. Mert Péterfy labilis alkatának egyik uralkodó vonása valóban a szenibilitás s az ezzel rendszerint együttjáró impresszionabilitás volt. Alkat és magatartás, erkölcsi embernél, azonban nem szükségszerűen egy. Aki Péterfyt impresszionistának tekinti, semmibe veszi a tényeket és személyisége alapvetően etikus magvát, a magát eszmék szerint formáló embert sikkasztja el s tragédiájából vajmi keveset érthet meg.

Most azonban még távol volt e tragédia. Most még a jókedvű játékosság jellemezte, sőt éppen ez volt stílusa s fölénye említett ajánló felhangja. Mert stílusa minden egyes eleme a hazugság, a valótlanlás, az értéktelen magatartás leleplezésének funkciója felé mutat ugyan; de ő nem tartozott a szenvedélyes, komor, cinikus vagy frivol leleplezők közé. A játékos jókedv valóságos kultuszát találhatjuk kritikáiban. Nem volt alkalom, amelyet elmulasztott volna a szerző vagy a színészek jókedvének dicséretére. Néha azonban, mint mondtunk, egy lehellet — talán árulkodó — túlzás vegyült játékosságába.

Vele született mély humorvágya hozta-e létre e jókedvkultuszt, e játékosságot, vagy korábbi élethangulata legyőztén érzett öröme, s bizalma kiküzdött szemlélete igazába vagy — mint egyes elméletíróknál gyakran olvashatni az ilyfajta humorról — a kompromisszumos polgár igénye volt-e ez a feloldó és feloldozó nevetésre? Bizonyosan mind a négy elem közrehatott keletkezésében.

De térjünk vissza e részlet kiindulókérdéséhez.

Megállapíthatjuk, bírálatai stílusa magában is amellet szól, hogy éppenséggel nem volt teher számára e tevékenység. A kritikáirásnak a burzsoá sajtót jellemző, nálunk éppen ez időben meghonosodó módja ellen azonban fölemelte szavát több ízben például így: „Mily boldogok a dráma személyei! Legfőlebb tíz órára békén alusszák álmukat. A színi referens csak ekkor kezdi szenvedéseit. Esztétikai benyomásokról írjon rövidke óra alatt gályarab módjára! Ez is honi zsurnalisztikánk egy rút megszokása. Néha nem szűrődik meg az ítélet; de mindig szenved az alak, melyben az ítéletet kimondjuk. Az esti írást csak az szereti, ki másnap sem akar vagy tud többet mondani, mint közvetlenül az előadás után. S a közönség igazán kívánná a gyors és rossz munkát? Csodálatos éhességben szenvedne esztétikai ítéletek után! Nem, az egész rossz szokás, melytől azonnal elállnánk, ha csak volna

a napilapok között egynehány, mely többet tartana a kritika méltóságára, mint a közönség egy képzelt kívánságára."

Vérbeli kritikus volt, szerette mesterségét, szinte a túlságig, szinte a mániáig. Tréfásan megvallotta: „Vannak művek, melyekre nézve a kritikus oly örömet érez, mint az anatómus az 'érdekes' hulla felett. Minél több a kinövése, annál gyönyörűbb."

S ez természetes; abban a törekvésében, hogy megtalálja helyét és szerepét, őt az értelmiségi polgárt, e korban, semmi sem segíthette annyira, mint éppen a kritika, a kritikus értekező próza. S bírálati stílusának végső tanulsága az: hogy meg is látszott találni a keresett szerepet. Stílusjegyei mindenesetre mind e szerep folyományai. S a megtalált szerep energiájával, úgy látszott, most elindult megvalósítani a „hacsak azt akarnám! . . ." féle nagy sóhajt kilökő ambíciókat.

Úgy szokás számon tartani, mint eleve kívül állót, visszahúzódot, született magányost.

De még egyszer gondoljuk meg: a drámát és a regényt tartotta a kor lelke valódi megnyilvánítójának, s ő drámaírással kezdte; magyar dráma azonban nem volt jelentős, csak regény; ő hát mihelyt nevet szerzett, mihelyt fölfigyeltek rá, mihelyt tehette, rögtön átment a regény területére, a három legfontosabb, magatartást, irányt jelentő regényíró választva tárgyául; s egy esztendő alatt 'erupciószerűen' megírta három híres regényíró esszéjét.

Nem az ellenkezőjéről látszik bizonyítani mindez?

G. Béla Németh

ÜBER DEN BÜHNENKRITIKER PÉTERFY

Der Autor analysiert die erste Schaffensperiode Jenő Péterfys, des hervorragenden Essayisten und Kritikers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Schaffensperiode Péterfys bildet zugleich eine Periode für sich in der Geschichte der ungarischen Bühnenkritik hinsichtlich der ästhetischen Anschauungen, sowie des Stils und der Methode der Kritik. Seine ästhetische Anschauungen beruhen auf der hegelianischen Philosophie. Eine tiefe Verehrung für die deutsche Klassik durchdringt die Welt seiner Ideen und Ideale. Die kleinbürgerliche Intelligenz, die gesellschaftlich und politisch passiv, in einem Hohlraum der Geschichte, d. h. in einer Epoche lebte, die den revolutionären Ideen abhold war, sah zwei Wege des Ausbruchs aus dieser beengenden Lebensform: einerseits verpflichtete sie sich dem Dienst der klassischen Ideen, andererseits war sie bemüht, mit Hilfe und im Namen dieser Ideen die ganze Gesellschaft dem Bürgertum anzupassen. Die Verwirklichung dieser Gedanken fordert vor allem Wahrheit von dem Schriftsteller und dem Schauspieler. Die Wahrheit in der Literatur ist aber die psychologische Wahrheit. Die gesellschaftliche Wahrheit bedeutet für die Literatur nur dann eine Wahrheit, wenn sie als psychologische Wahrheit erscheint, in psychologische Wahrheit transponiert werden kann. Im Drama manifestiert sich die psychologische Wahrheit in Widersprüchen, in Widersprüchen der Charakterzüge oder der Charaktere, in der dialektischen Entwicklung der Widersprüche, deshalb ist das Drama notwendigerweise zugleich Handlungs- und Charakterdrama. Auf Grund dieser Auffassung verurteilt Péterfy mit scharfer Ironie das französische Salondrama des zweiten Kaiserreiches, und begrüßt Ibsen mit tiefem Verständnis. Er versuchte die Ideale der deutschen Klassik und den analytisch-psychologischen Realismus seiner Epoche zu verschmelzen. Er vertiefte die psychologischen Forderungen seiner Vorgänger (Gyulai, Salamon): die Gestalt- und Situationstypen, befreite diese Forderungen und Typen von der adligen christlich-nationalen Determiniertheit. Gleichzeitig setzte er aber, durch die Betonung des „Poetischen" dem psychologischen Realismus Schranken, und lehnte in diesem Geiste nicht nur den Naturalismus, sondern auch die Gesellschaftssatire ab. Auch sein Stil verrät den Bürger: das Pathos, die Rhetorik und Diktion seiner Vorgänger löst er in einer leicht plaudernden Salonsprache auf.