

Apák vétkei — fiúk bűnei

ARTHUR MILLER

groteszk felhangok kísérik. Tragikus hősei majdhogynem az író akarata ellenére váltanak ki mosolyt néha éppen a legpatetikusabb jelenetben. Williams romantikus költői patetikussága is éppen ezekben a legtragikusabb jelenetekben jut el egészen a gicshatárig. De hála intuitív tehetségének, vagy a drámát színpadi premierre előkészítő dramaturgoknak és rendezőknek – talán elsősorban Elia Kazan mérsékeltre intő tanácsainak –, a legveszélyesebb pillanatokban Williamsnek sikerül elkanyarodnia a giccsbe vezető szakadékok széléitől. A Williams-darabok előadása kemény kezű, biztos érzékű rendezőt kíván, aki el tudja kerülni az érzélgősséget, az ál-patetikusságot, a komikumba hajló túlfeszített rémségek kelepcéjét.

A kritika távolról sem egységes Tennessee Williams drámáiról munkásságának a megítélésében. Talán különösnek hangzik, de éppen színműveinek rendkívüli népszerűsége ébresztett kételyt a drámák irodalmi értékét illetően, hiszen ugyanaz a közönség lelkesedett Williamsért, amely a Broadway gicstermékeit is sokszázas szériákhoz segítette. Tagadhatatlanul könnyű Williams módszerességait, romantikus szertelenségeit, naturalista túlzásait bírálni, mégis – úgy véljük – „nagy periódusának” színműveiben sikerült olyan drámai modellt teremtenie, amelyben rendkívüli szuggesztivitással kifejezésre jut az imperializmus korában eluralkodott kíméletlen brutalitás, és a jóérzésű kisember tehetetlensége a farkas szerepek, a nagy drámai jelenetek teszik emlékezetessé a Williams-előadásokat, s biztosítják számára világszerte a közönség szűnnem akaró érdeklődését, rokonszenvét.

Arthur Miller szinte már rögeszmésen, mintha csak egy lelket megülő trauma keresné feloldását a színpadra vitt vallomásokban, minduntalan visszatér apák és fiúk egymás iránti felelősségének lelkiismeret-gyöttrő konfliktusaihoz. Az apák vétkeihez, akik hiába áldozták fel önmagukat családjukért, mégsem tudnak fiaiknak mást örökül hagyni, mint életük próbatételének kudarcát, és a fiúk bűneihez, akik a válság nehéz óráiban cserben hagyták apjukat, s a családot elhagyva nem vállalták, hogy a csődbe jutott apák örökebe lépjenek. Igaz, a fiúk előtt az író nyitva hagyja a lehetőséget, hogy kíméletlen önvizsgálatot tartva szembenézzenek saját magukkal, leszámoljanak megvalósíthatatlan ábrándjaikkal, tisztázzák felelősségüket az elkövetett bűnökért. Akkor még remélhetik, hogy ők végül is megállják majd az emberség próbáját, s nem életük csődjének tanulságát hagyják majd az őket követő nemzedékre.

Feltehetően elsősorban személyes jellegű indítéka van annak,

hogy Arthur Miller drámáiban az apák és fiúk ellentétének problémája ilyen makacsul visszatér. Az író személyes jellegű vallomásaiból és színműveiből következtethetünk rá, hogy az apai tekintély összeomlása első nagy élménye lehetett a fiatal Millernek. Az író, aki New York város Harlem negyedében született 1915-ben, már nem egészen gyerekfejjel tapasztalhatta, hogy apja, akinek jól menő ruházati boltja volt, az 1930-as gazdasági válságban máról holnapra tönkrement, s emberileg is összetört. Ez a csapás a család egész életére kihatott. Millernek iskolába járás mellett pénzt kellett keresnie, s a középiskola befejezése után nem mehetett közvetlenül egyetemre. 1932 és 34 között két évig dolgozott egy autókatrész-áruházban – az itt eltöltött „hétfőket” idézi egyfelvonásos színműve, a *Két hétfő emléke* –, amíg a keresetéből összegyűjtött pénzen elkezdhette a drámaíráshoz vezető egyetemi tanulmányait.

Arthur Millert azonban általánosabb érvényű megfontolások is vezették, amikor az apák és fiúk nemzedéki konfliktusát állította drámái középpontjába. Két életszemlélet, életeszemély szembeállítására, kritikai elemzésre ad ez lehetőséget. Mérlegre kerül az apák polgári liberalizmusban gyökerező hite arról, hogy a kapitalista társadalomban mindenki egyenlő esélyekkel indul, s a siker, a polgári jólét pusztán tisztességes munka, szorgalom, rátermettség, ügyesség kérdése, hogy ennek megfelelően a társadalmi érvényesülés versenyében elért eredmény vagy kudarc morális értelemben is fokmérője lehet az ember valódi értékének.

Az Egyesült Államokban, az ország méretei és anyagi lehetőségei következtében, a polgári liberalizmus érvényesülési mítosza szinte napjainkig fenntartotta magát. Még ma is hat az úgynevezett „amerikai álom”, amely szerint Amerika a korlátlan lehetőségek, a szabadság és demokrácia hazája. Ez magyarázza, hogy O'Neillhez és Tennessee Williamshez hasonlóan Arthur Miller is szembekerült az „amerikai álom” teleplezésének a feladatával.

Sőt, az őket követő nemzedék legjelentősebb képviselője, Edward Albee is szükségét érzi, hogy megküzdjön ezzel a mítosszal.

A mítosz szerves része a családi élet viktoriánus erkölcsű eszménye. Az Apa az Úristen földi képmása, ő teremti elő munkáját, a család polgári jólétéhez szükséges vagyont, amerikai mértékben a kertes családi házat, a modern technika összkomfortját, ő gondoskodik arról, hogy a gyerekek kellő neveltségben részesüljenek, s így módjuk legyen apjuk örökébe lépni. Az apa csaláthatalan, okos és jó, hiven szereti feleségét és gyermekeit, s azok is szeretik, tisztelik őt, halásák azért, mert boldog otthont teremt számukra.

Igaz, az amerikai álommal egyidőben megszületett az amerikai irodalomban az amerikai álom kritikája is. A század első évtizedeiben kibontakozó amerikai naturalizmus, Theodor Dreiser, Upton Sinclair, Sinclair Lewis regényei, O'Neill első korszakának drámái még elsősorban az érvényesülés árát tárják fel, azt ábrázolják, hogy az üzleti siker ára mások kíméletlen letiprása, a tisztességes emberi érzések elfojtása, az erkölcsi elvek feladása. A harmincas évek nagy gazdasági világválsága azonban Amerikában is tömegmértékben szüntette meg az „amerikai álom” fenntartásának anyagi alapjait. Szeretett, becsült családapák százezrei jutottak máról holnapra koldusbotra, s nem lehetett hinni, hogy főnkemenetlik okait jellemük fogyatékosságaiban kell keresni. Az anyagi alapok, a polgári jólét összeomlásával a családi élet harmóniájáról és tisztaságáról alkotott illúziók is szükségszerűen füstbe mentek.

Arthur Miller színművei az apák életformájának ezt a nagy kudarcát jelenítik meg, de nem az apák, hanem a fiúk szemszögéből, akiknek át kellett élniük ifjúkoruk istenített bálványainak összeomlását. Az író az apai örökséggel szakító fiúk (feltehetően önmaga) álláspontját sem tudja egyértelmű bizakodással fogadni, ehhez túlságosan világosan látja a maga nemzedékének, a gyökér-

telenné vált nyugati értelmiség létformájának problematikuságát, s ebből eredően azokat a nehézségeket, amellyel ez az értelmiség szembetalálja magát, amikor megkísérli, hogy felmérve helyzetét és lehetőségeit, ellentmondásmentes, koherens életprogramot alakítson ki önmaga számára.

Az írónak ugyan nincsenek kétségei afelel, hogy az apák öröksége a huszadik század derekára ócska limlomná vált, sőt azt is tudomásul kell vennie, hogy az apai örökség valószínűleg nem is volt soha igazi érték, a társadalom tökéletességéről, a családi élet boldogságáról alkotott mítoszt csak hazugsággal, képmutatással lehetett fenntartani. Miller azonban nem a mítoszt, az amerikai álmot kárhoztatja, hanem a valóságot, amely meghazudtolta a mítoszt, amely nem teremtette meg a mítosz megvalósulásának feltételeit. Az apákat így vétkükért nem is hajlandó teljes egyértelműséggel elítélni, nagyon is megéri gyöngesükket. Az apákkal, az apák világgával való szakítást elkerülhetetlennek érzi, úgy véli, hogy aki tovább akar élni, annak el kell hagynia az apák sülyedő hajóját, még ha ez büntudattal is jár, ám a viharos óceánon a lélekvesztő sem ígér biztos menekülést.

A nemzedékek perében az ítéletmondást tovább bonyolítják számára századunk nagy történelmi konfliktusai, amelyeknek erőterétől, kihatásaitól ezek a nemzedéki viták semmiképpen sem függetlenek, s Miller nagyon is benne él a maga korának történelmi drámában, semhogy eltekinthetne ezeknek sorsfordító szerepétől. A milliók fizikai létét megsemmisítő, a szellem szabadságát megfojtó fasizmus elleni tiltakozást tekintni egyre inkább írói hivatásának, s teljes joggal véli, hogy a fasizmus veszedelméhez képest a nemzedékek ellentéte is másodrangú gondná tűpült, hogy az apák életfelfogását, a mai értelmiség útkeresését is mindenekeleltől ebből a szemszögből kell megítélni. Az egyén szellemi arculatát meghatározó ideológiák értékét, érvényességét is

úgyzrint kell elbírálni – vallja az író –, hogy mennyiben adnak megítélést a brutális erőszak uralmával való szembenálláshoz.

A polgári életesemények kudarca, a polgári család összeomlása Ibsen óta témája a polgári drámának, s a tárgykörhöz illő, „klasszikusnak” tekinthető drámai formát is Ibsen alakította ki. Értelmezhető, hogy e konfliktus amerikai változatait elemezve Miller maga is az ibseni drámák formáját tartotta a legalkalmasabbnak mondanivalója színpadit megjelenítésére. Azonban az új nézőpont, hogy Miller nem az apák, hanem a fiúk oldaláról figyeli a nemzedékek konfliktusát, már eleve megnehezítette a következetes ragaszkodást az ibseni formához, s a külső történelmi események ábrázolása miatt ez a hagyományos drámai forma végérvényesen szűknek bizonyult.

A gondolatokkal és formákkal való állandó küzdelemben Arthur Miller nem tudta kialakítani a maga drámáinak egységes, zárt struktúráját, formarendszerét. Korunk történelmi változásai is arra kényszerítették, hogy minden fordulat után újrafogalmazza apák és fiúk vitáit a múltban elkövetett bűnök mértékéről, az ábrándok jogosságáról. Miller új összefüggések felismeréséhez jut el, s az új felismerésekkel változik a drámák világa, s ennek megfelelően mindig alakul a drámák szerkezeti felépítése, formarendszere is. Bár vannak állandóan visszatérő elemek az író munkásságában, ezek, mint látni fogjuk, minden drámában másféle összefüggésben, más megvilágításban kerülnek elő.

Az *Édes fiaimhoz*, Miller első sikeres drámájához a közvetlen indítékot az alig két éve befejezett második világháború eseményei szolgáltatják. Majd húsz év múltán *A bűnbeszés után* című darabjában nosztalgiai emlékezik vissza ezekre az időkre, amikor a fasizmus elleni harc egyértelmű morális helyzeteket teremtett, amikor minden tisztességes ember számára világos volt, hogy ki a barát és ki az ellenség. Az *Édes fiaimban* Miller az apák üzleti és családi erkölcesit szembesíti a hazájuk és a demokrácia vé-

delmében hadba vonult fiatalok igazibb emberi rendet, tiszta közéleti erkölcsöt követelő hitével.

Az *Édes fiam* cselekményének, szerkezetének modellje Ibsen *A társadalom támaszai* című színműve volt. Már említettük, hogy Miller majd minden művében Ibsentől kölcsönzi a drámai formát, de ebben a korai művében még szinte iskolásan követi mestere példáját. A norvég író e színművében a polgári társadalom köztiszteltben álló pilléireiről, támaszairól mutatta ki, hogy vagyunk-e család módjára, más emberek kifosztása árán szerezték. A társadalomkritikái él Miller drámájából sem hiányzik. Elhangzanak benne olyan mondatok, amelyek szembeállítják a frontarcosok bajtársias, önfeláldozó becsületét az otthon maradtakkal, a nagymenők, csak az üzletet tekintők farkas-erkölcsével. Chris, a repülőgépgyáros életben maradt fia arról beszél, hogy ez a „nagykutya ország... ahol fölfalják azt, aki nem tetszik nekik... maga a dzsungel”. Joe Keller, a selejtes alkatrészeket szállító repülőgépgyáros pedig azzal védekezik, hogy „ki dolgozott itt ingyen a háború alatt? Akár háború, akár béke, itt a dollárokról meg a centekről van szó... Ha én börtönbe megyek, velem jöhetne ennek az istenverte országnak a fele!” (Benedek András ford.)

Persze Miller társadalomkritikája nem megy túlságosan mélyre, hiszen Joe Keller vétké a polgári perrendtartás szerint is súlyos bűntetendő cselekmény. De Millernek nem is az volt az elsődleges célja, hogy vádiratot szerkesszen a saját fiait felfaló kapitalizmus ellen. Annak az alapjában jóra való családapának a tragédiáját akarta megírni, aki még azt tanulta, hogy a legfőbb erkölcsi követelmény a családról való gondoskodás, a köz szolgálat, a faszinus elleni háború támogatása csupán olyan absztrakció, amelyet a józan, becsületes üzletemberek nem vesznek komolyan. Ennek megfelelően fia eszméit értelmiségi idealizmusnak tekintti. Azonban félreértés lenne, ha Joe Kellerben a kíméletlen üzlet-

ember típusát látnák. A tanulatlan Keller, aki a maga erejéből küzdötte fel magát, nem tesz mást, mint amit környezetében tapasztal. Valóban nem csak önmagára gondol, hinnünk kell neki, amikor azt állítja, hogy mindent a családjáért tesz, hogy szemébe néz a szentebb dolog a családnál. Keller őszintén vallja, hogy „én vagyok az apa, és ő a fiam, és ha van ennél szentebb dolog, akkor főbe lövöm magam”. Keller nem a dráma negatív figurája, hanem tragikus hőse, aki főbe is lövi magát, amikor felismeri, hogy van a családnál szentebb dolog, hogy nemcsak Chris, hanem csak a lezuhant Larry, hanem a többi huszonegy repülő is az ő édes fia, akinek az életéért nem egyszerűen gyárosi, hanem apai felelősséggel tartozik.

Joe Keller tragédiája formálisan valóban megfelel az arisztotelészi tragédia követelményeinek, életének kudarcát mégsem tekinthetjük igazi tragédiának, ehhez személye is, bűne is túlságosan kisszerű, az író nem is tud igazi részvétet, együttérzést kelteni alakja iránt. Drámáját egyébként sem beülről éljük át, hanem kívülről, a fiamak a szemén keresztül. Az *Édes fiamnak* valóságos drámai hősei a gyerekek, akiknek rá kell döbbenniük, hogy apjuk nem az a makulátlan tiszta ember, akinek hitték, az ő kiábrándulásuk, ítéletük kergeti halálba Joe Kellert.

Mint már említettük, Miller ebben a színművében még nem tudott elszakadni az ibseni forma követésétől, s hogy műve megjelenjen a választott mintakép normáinak, helyenként kénytelen volt erőszakot elkövetni a dráma cselekményén. De ezen túlmenően, írói eszközeinek sem volt még teljesen birtokában. Észre kell vennünk, hogy a dráma mellékszereplőinek a környezetrajzon kívül nincs funkciójuk a cselekményben, hogy a fiatalok magatartása, tettei nincsenek kellően motiválva, az idősebb fiú öngyilkossága, az öngyilkosságot közlő levél váratlan előkerülése a dráma végén nem az események belső logikájából következnek, hanem szemmel látható írói fogás a tragikus végkifejlet indoklására. A fiatalok

portréi egyébként is vázlatosak maradnak. Az *Édes fiaim* művészi hatásosságát, végső igazságát ezek a tagadhatatlan szépségfoltok sem tudják semmissé tenni, a konzervatív apák jót akaró önzésének és a fiatalok megújulást remélő lelkes idealizmusának tragédiához vezető konfliktusa ma is megrázza a nézőt, s állandó helyet biztosít a drámának a világ színpadjain.

Az *Édes fiaim*hoz hasonlóan az apa és fiai konfliktusára épül Miller következő, élete főművének számító drámája, *Az ügynök halála*. Felelőtlenség tekintve rendkívül sok hasonlóságot mutat a dráma O'Neill *Utazás az éjszakába* című remekművével. Ott is, itt is a dráma négy főszereplője: apa, anya és a két fiú, mindkettőben az apa nagy kudarca idézi elő a család tragédiáját, mindkettőben a fiúk apjukat okolhatják – s nem is alaptalanul –, amiért pályájuk már fiatalon vakvágányra futott.

Ez a hasonlóság a véletlen műve, hiszen Miller *Az ügynök halála* megírása idején, 1949-ben nem ismerhette O'Neill 1956-ig az íróasztalfiókban őrzött önéletrajzi vallomását. De O'Neill követőjeként szükségszerűen el kellett jutnia ugyanazokhoz a gondolatokhoz, ugyanahhoz a témához, a nagyjából hasonló formai megoldásokhoz. A két, ennyire hasonló mű összevetése egyben szemléletesen jelzi a mester és tanítvány közti értékkülönbséget. Vitathatatlannal O'Neill műve az egységesebb, mélyebbre ésó dráma. Magában a pokolban játszódik, míg Miller drámája még csak valahol a pokol küszöbén.

Az ügynök halálának a közönség és kritika világszerte a nagy műnek kijáró tisztelettel adózott, a bírálók azonban nem hallgathattak a dráma logikai és formai építményét megbontó ellentmondásokról. Eric Bentley *Az ügynök haláláról* írott bírálatában azt fejtegeti, hogy Miller nem tudta eldönteni, társadalmi drámát ír vagy modern tragédiát. A műfaji tisztázatlanság, a két dráma-típus leírása egymást a drámán belül, a társadalmi dráma nem enged

klbontakoztatni a tragédiát, a tragédia műfaja viszont letompítja a társadalmi kritika életét.

A fel nem oldott ellentmondás oka mindenekelőtt az író hősválasztásában rejlik. *Az ügynök halála* előtt nemigen tud a drámaíródalom példát arra, hogy a kisembert bárki is tragikus hősként próbálta volna színpadra állítani. A kisembert, a kispolgárt, mert hiszen róla van szó, a XIX. század többnyire karikatúrisztikus beállításban, filiszterként, nyárspolgárként aposztrofálta és gúnyolta ki. Ibseennél, Csehovnál a kisember a társadalom áldozata, sajnálatra méltó, groteszk mellékfigura, ám tragikus hőseiket ők is a nagyra hivatott emberek sorából választják, akik egy kisszerű, kegyetlen társadalomban nem érvényesíthetik tehetségüket. Thorton Wilder színműveiben, például *A mi kis városunkban* ugyan megteszi hősnek a kispolgárt, de úgy, hogy romantikusan felmagasztalja. Arthur Miller kis ügynökének, Willy Lomanjének eredetisége éppen abban a kettősségben rejlik, hogy az író felmagasztalja kispolgár hőst, tragikus hőssé teszi, s egyben le is leplezi.

Willy Loman egy hatalmas, beláthatatlan gépezet piciny csavarja, de abban különbözik a többi, millió piciny csavartól, hogy nem tud belenyugodni jelentéktelen csavar-sorsába, szürke életébe, eszményei, igényei vannak. De a világirodalom személységüket féltő, romantikus hőseivel ellentétben Loman nem vágyik a nagy kalandra, nem keres nagyobb lehetőségeket nyújtó új állást, vagy más pályát. Tudja, hogy képességei egyszer s mindenkorra kijelölték helyét a gépezetben, sorsán nem változtathat, a pionír életpálya, az aranyásás Alaszkában vagy a kincskeresés sötét őserdők mélyén már csak mint fantasztikus álom jelenik meg gondolataiban, amikor az ismeretlen messzeségekbe veszett Ben bátyjára emlékezik, aki állítólag kalandos útjai során valahol hatalmas vagyont szerzett. Nem, Loman arról ábrándozik, hogy kis csavarként, maga valódi mivoltában, ügynökként becsüijék meg, ügynökként legyen valaki – ezt a vágyat testesíti meg az előző generációból való

példaképe, Dave Singelman, a mítikus ügynök figurája, aki még nyolcvannégy éves korában is egy szállodaszobából, egy telefonkészülék mellől koronázatlan királyként uralta piacát.

A valóságban a zseniális, sikeres, csodált ügynök szerepe fantazmagóriának bizonyul, önáltató illúzióknak, amelyet, ahogy Loman öregedni kezd, egyre nehezebb fenntartani. Loman nagysága és tragikuma éppen abban a görcsös ragaszkodásban rejlik, ahogy mindenáron megőrizné személyisége jelentőségével kapcsolatos ábrándjait. Amikor kiderül, hogy elnehezült izmai, megfáradt agya nem bírja tovább az ügynöki munkát, s mint valami kikopott csavart, félredobják, még tovább élhetne, hiszen barátja kishivatalnokai állást kínál neki. De ez a személyiségéről alkotott elképzelés feladásával volna egyértelmű, s Loman inkább a halált választja, az öngyilkosságot. Azt reméli, hogy halálával kifizetik családjának a húszezer dolláros biztosítást, amellyel fiai megalapozhatják jövőjüket, s így előtűnik is bizonyítani tudja, hogy élete nem volt teljesen eredménytelen, hogy mégis volt valaki.

Willy Loman a tragikus hős szerepét kapja, mint „tragikus hős” vétkéért bukással kell fizetnie. Loman jó ember, egész életét betölti a családjá, felesége és fiai iránt érzett szeretete. A miliós nagyváros irdatlan körengetegében, a fenyegető felhőkarcolók árnyékában kis kertes otthonra vágyik. Ügyeskező mesterember, de minden ügyessége kevés ahhoz, hogy a bérkaszárnnyák tövébe egy kis természetet varázsoljon. A derék Loman bűne, hogy becsapja magát, s az ember nem hazudhat magának és másoknak büntetlenül. A kis ügynök büntetése, hogy azokban kell csalódnia, akiket legjobban szeret: fiaiban. Legidősebb fiát, Biffet, akibe minden reményét vetette, éppen ő tette tönkre a maga nagyzó álmaival, amikor csodálatos sportkarrierrel hitegette, ahelyett, hogy tanulásra, szorgalmas munkára biztatta volna. S természetesen saját csődbe jutott életével is bünhődik Loman. Öngyilkossága kétértelmű cselekedet, ugyanolyan kétértelmű, mint egész él te Hi-

zen bármennyire is áltaítja magát és családját volt, jelenlegi és várható sikereivel, közben mégis tudja az igazságot, még ha tudatosan nem is akar vele számot vetni. Az öngyilkosság a teljes életcsőd tudatalatti bevallása, de újabb áltatás is, a végső apoteózis reménye, amit az író a színművet lezáró rekviemben nem is tagad meg hősétől.

Különös tragikus hős Willy Loman – a tragikus hóstól Arisztotelész óta emberi nagyságot várunk, Loman viszont kisember, aki ben ha volna nagyság, már nem volna az, aki. Vágyai és lehetőségei között akkora a távolság, hogy erőfeszítései Don Quijote-i groteszk hősködésé válnak. Bizonyos, ennyiben Bentleynek és kritikustársainak van igaza, Loman nem felel meg teljes mértékben az arisztotelészi tragikus hős fogalmának. Tragikus hős, mert igaz, nemes, értékes célért küzd, emberi méltóságát védelmezi, s ha személyéhez nem is illik a fenséges jelző, élete s halála a drámaiban mégiscsak tragikusan felmagasztosul. Ám tragikumát, mivel eredménytelenül átgáló kisember, groteszk, komikus árnyalatok tartják. Igaz, Millernél a hangsúly a tragikumra esik – de úgy, hogy második vonulatként a komikum is mindig jelen van. Az író szerint Willy Loman nem a középkori moralitások Everymanje. Mindekelőtt abban különbözik a többiektől, az átlagos emberektől, hogy ő az öngyilkosságig, a halálig vállalja méltóságigényét, személyiségének védelmét. Az átlagember – mondja Miller – elégedett a sorsával, kielégíti őt, ha vasárnaponként kocsját pucolhatja, s nem akar ennél többet. Miller drámájában Loman mégiscsak rendkívüli egyéniséggé válik, s éppen rendkívülisége révén lesz jelképe embermilliók sorsának.

Az ügynök halála, mint Bentley mondja, tragédia is, társadalomkritika is. Megrázó várirat a monopolkapitalizmus eldologiasodott társadalmi rendje ellen, amely jelentéktelen kartotékadatátá személyteleníti embereket millióit. Tiltakozás egy olyan társadalmi berendezkedés ellen, amelyben az ember maga is hozzáidomul az

előregyártott típuselemekből összeszerelt típuslakásokhoz, a szériában gyártott konfekciós ruhákhoz.

Az arisztotelészi tragédiaelmélet és a világirodalom nagyszerű példáinak ismeretében Miller is szükségesnek vélte, hogy *Az ügy-nők halálának* tragikus konfliktusa valamiféle kielégítő feloldáshoz, katarzishoz vezessen. De a talált feloldás a dráma legproblematikusabb része.

A katarzis azt követelné, hogy a tragikus áldozatnak, a hős halálának értelme legyen. Oidipusz halála áldást hoz Attikára. Rómeó és Júlia meghal, de a két család megbékél egymással, a küldetését beteljesítő Hamlet helyébe Fortinbras lép. Ibsennél, Csendőnél a katarzis már többnyire csak a néző tudatára korlátozódik, aki a színpadi hősök tragikus, de megérdemelt pusztulását látva azzal nyugtathatja meg magát, hogy jönnie kell új embereknek, egy új világnak, amelyben már minden másképp lesz. *Az ügy-nők halálában* azonban a kapott feloldás több mint kétértelmű, két egymásnak ellentmondó választ tartalmaz, s így egyáltalában nem kielégítő.

A feloldást az utolsó résznek, a rekviemnek kellene nyújtania. A befejező mondatokból is kiderül, hogy a család pénzügyi helyzete nem indokolta Loman öngyilkosságát. Linda kifizette a ház utolsó részletét. „Miért tetted? Keresem, keresem, keresem az okát, de nem találok, Willy” – zokog Loman felesége a sír fölött. A fiúk problémáin sem lehet pénzzel segíteni. (Azt már nem is tisztázza a dráma – vajon végül fizetett-e a biztosító?)

Linda nem érti férje öngyilkosságát, de a fiúk is ellenkező előjelű tanulságokat vonnak le apjuk tragédiájából. Happy apja örökébe akar lépni, ezentúl ő fog „álmokkal ügynökölni”, illúziók ködfelhőjével veszi körül magát, hogy ne kelljen szembenéznie a valósággal. Biff viszont végérvényesen leszámol minden ködképpel, a józan realitások világában akar élni. S itt ütközünk bele Miller drámájának fel nem oldott ellentmondásába. Az író Biff

következtetését helyesli, s ezt még azzal is aláhúzza, hogy Lomanet és fiaival szemben pozitív példaként szembeállítja Charley-t, a józan, sikeres üzletembert, és fiát, Bernard-t, aki egyetemi, jogi tanulmányai elvégzése után Washingtonba indul, hogy megkezdje ügyvédi karrierjét. De ha az álmokkal leszámoló Biffnek, a józan Charleynak és Bernard-nak van igaza, akkor Loman görcsös küzdélméi személyisége védelmében nemcsak reménytelen, de szükség-telen erőfeszítés volt, hiszen a józanul gondolkodó emberek példája azt bizonyítaná, hogy a személyiséget fenyegető veszedelmek nem létező rémálmok. Eszerint azok élnék okosan és helyesen, akiket kielégít az, ha munkájuk becsületos elvégzése után vasárnaponként autójukat pucolhatják.

Miller azonban épp az ellenkezőjét vallja. Mint egy rádiónyilatkozatában kifejtette: „A nehézség az, hogy Willy Loman telve van rendkívül magas szintű eszményekkel. Nem szoktuk meg, hogy a hozzá hasonló emberekkel kapcsolatban eszményekről beszéljünk, de ha Willy Loman nem érezte volna, hogy az élete úgy, ahogy éli, teljesen üres, késő öregségéig meglegedetten tisztogatta volna kocsját vasárnap délutánonként. Tény az, hogy Lomannek voltak értékigényei. S az a tény, hogy ezeket az igényeit nem elégíthette ki, örületbe kergette – ugyanúgy, mint számos sok más, hozzá hasonló embert. A valóban értéktelen, az eszmények nélküli élő ember mindig mindenütt otthon van.”

De ha ez Miller véleménye hősről, akkor a drámán belül nem zárul a kör. Dennis Welland-nak, az első Miller-monográfia szerzőjének nincs igaza, a két állítás nem áll meg egymás mellett, nem egészíti ki egymást, hanem éppen ellenkezőleg, kizárja egymást. Miller drámája ezzel a fel nem oldott ellentmondással együtt is a modern drámairodalom egyik legizgalmasabb, legmeggrázóbb remekműve, amely talán éppen ezzel készlet gondolkodásra, lelkiismeret-vizsgálatra.

A személyiség, a név becsületének védelme – ez a téma fontos

szerepet kap *A salemi boszorkányok*ban is. Miller drámája a mccarthyista kommunistaellenes hisztéria boszorkányüldözés légkörében született. Ismeretes, hogy az író magát is beidézték az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság elé, s megtagadta, hogy terhelő vallomást tegyen kommunista barátaira. Marion L. Starkey *The Devil in Massachusetts* (Az ördög Massachusettsben) című, 1949-ben íródott könyve nyomán Miller valóságos történelmi eseményeket dolgoz fel meglehetősen hűséggel. Bár az 1962-ben lejártsódott, a józan észtt megszegyenítő boszorkányperek értetődően nem önmagukban érdekelték, mint azt összegyűjtött drámaíróhoz írott tanulmányában is kifejti, a háromszáz év előtti vizsgálati módszerek, ítélezések döbbenetesen emlékeztettek a Joseph McCarthy szenátor által létrehozott bizottságok személyi szabadságot, szabad vélemény-nyilvánítást brutálisan sértő tevékenységére. Már Starkey történelemkönyve is a majd háromszázéves analógiák felmutatásának céljával íródott, hogy így leplezze le az 1950-es évek felháborító boszorkányüldözésének anakronizmusát.

Tevédés volna azt hinni, hogy Millert a hatóságoktól való féltelém készítette arra, hogy következetesen ragaszkodjék a poros bírósi aktákból kibontakozó eseményekhez. Az író jól tudta, hogy minél hűségesebb képet fest a vakbuzgó salemi telepések életéről, annál élesebb támadást rejtenek magukban a mégis megmutatózó, az író szándékától szinte függetlennek látszó hasonlóságok. Nézzétek – mondja a dráma –, a fanatizmus, a vakbuzgó vallásosság, a gyáva megalkuvás milyen elképesztő tettekre ragadtatta elődöcinket. Félő, hogy napjainkban a politikai fanatizmus teremti meg a terrornak azt a légkörét, amelyben jó szándékú, becsületes emberek kerülnek ártatlanul a vádlottak padjára.

Arthur Millert ezúttal is elsősorban az egyén helytállása foglalkoztatja, az a kérdés, hogy mit tehet egy ember a szabadság védelmében. Miller azt kutatja, hogy van-e értelme egy ember vagy néhány ember személyes példamutatásának, áldozatvállalásának,

különösen akkor, ha az eszméihez, az emberségéhez ragaszkodó hős magára marad, elenyésző kisebbségben egy megfélemlített, gyűlölködő, hisztériás tömegben.

*A salemi boszorkányok*ban Miller a halálíg tartó helytállás feltelesen szükségesét vallja, szerinte a megalkuvás, sőt a már nyílt harc kerülése is a fanatizmus ügynökeit igazolja, a terror fenntartását, folytatását segíti elő. Babbitshoz hasonlóan Miller is azt hirdeti, „hogy vétkesek közt cinkos, aki néma”, hogy még a jószándékú megalkuvás is a becület elvesztésével jár.

A minden formabontást mellőző, a hagyományos időrendet megőrző, nagy drámai jelenetekre tagolt színmű szerkezete ezúttal kifogástalan, fölösleges jelenetek vagy epizódfigurák ezúttal nem bontják meg a drámai építmény rendjét, mint az *Édes fiaimban*, s a tragikus katarzis sem torkollik olyan belső ellentmondásba, mint *Az ügynök halálában*.

A dráma legsikerültebb, legeredetibb részei azok az expozíciós, a drámai bonyodalmat elindító részek, amelyek bemutatják, hogy alakulhatott ki babonás tudatlanságból, rosszindulatú féltékenységből, hatalomvágyból a boszorkányüldözés láza, a terror légköre, amely sorra megmételvez mindenkít, már senki sem bízik a másikban, jószomszédok, családtagok, barátok adják egymást hódhárkúzza. A színmű egyik leghatásosabb jelenetét a harmadik felvonásban látjuk, amikor a hisztériásan örjöngő lányok Abigail vezetésével rábírik Proctor szolgálóját, Maryt arra, hogy vonja vissza beismerő vallomását, és álljon újra közéjük.

Meg kell vallani azonban, hogy éppen azok a részek sikerültek a legkevésbé, amelyek a színmű központi alakjának, John Proctorhoz a helytállását tanúsítják. Miller sajnos igen kevés újat tud hozzátenni a téma Szophoklész *Antigonéjától* Bernard Shaw *Szent Johanna*ig terjedő korábbi feldolgozásaihoz.

Eric Bentley szövé teszi, hogy *A salemi boszorkányok*ban vázolt alaphelyzet teljesen egyértelműen világos, rendkívül éles a határ

az igazukért küzdő becsületes emberek és a zsarnok hatalom elvetemült szolgái közt. A helyes út választása Proctortól elsősorban hajlíthatatlan gerincet, jellemzilárdságot követel. Mennyivel bonyolultabb lenne Proctor helyzete, mennyivel komplexebb lenne a jelleme, ha a döntés morális megítélése nem volna ilyen egyszerűtelmű! Mennyivel több intellektuális éleslátást, felelősségvállalást követelne a döntés, ha az igazság és a tévedés többé-kevésbé egyenlő arányban lenne elosztva a két szemben álló tábor közt – a történelemben, mint mondja, ez a gyakoribb eset. Eric Bentley azonban figyelmen kívül hagyja, hogy a dráma megírásának adott történelmi pillanatában a helyzet valóban ilyen egyértelmű volt, tisztességes ember nem vállalkozhatott arra, hogy a mccarthyzmus boszorkányüldözéséhez segítséget nyújtson.

Végső, kétfelvonalásos változatában a *Pillantás a hídról* érzelmeiket felkavaró, megrázó alkotás. A dráma feszültsége nem annyira a mondatokban, a dialógusokban, hanem inkább az egyes helyzetekben rejlik, az olyan színpadilag rendkívül hatásos jelenetekben, mint például Eddie Carbone és Rodolpho bokszviadala, Marco erejét fitogtató, fenyegető székfelemelő mutatványa, vagy mindjárt a második felvonás elején az a mehökkentő jelenet, amelyben Carbone szájon csókolja Rodolphót, hogy ezzel is kifejezze a fiú iránt érzett megvetését.

A *Pillantás a hídról* népeletet felidéző, már-már operai méretű teatralitásával – jegyezte meg Miller egyik kritikusa – az embert sokkal inkább Mérimée-re, a *Carmen* és a *Matteo Falcone* írójára emlékezteti, vagy Mascagni *Parasztbecsületére*, mint Ibsenre és Csehovra. De a dráma előzményei közt olyan neveket is említhetnénk, mint Lorca, Synge, O'Casey izzásig hevített szenvedélyes, realista népdramák szerzőit. Elhangzott olyan vélemény is, hogy Miller ezzel a darabjával Williamset a saját terepén akarta volna legyőzni.

Az Olaszországból bevándorolt dokkmunkások életének színpadi megjelenítéséhez Millernek szüksége van egy közbeiktatott

narrátorra, Alfieri ügyvéd alakjára, akinek a görög drámák körülműhöz hasonló szerepet szán. Valójában azonban Alfieri már csak az író gondolatait mondja ki, s nem a népi közvélemény szószólója, mint volt annak idején a görög kórus. A népet ebben a drámában a szicíliai bevándorlók személyesítik meg, s Alfieri alakjával éppen azt fejezi ki az író, hogy csodálja ugyan olaszai igaz emberiségét, szép, közvetlen természetességüket, érzelmeiket, szenvedélyeiket nyílt megvallását, könyörületet nem ismerő vendettia-erkölcsüket, de ez a primitív, paraszti világ tőle, a Németországból bevándorolt zsidó kereskedők egyetemet végzett gyermekétől, méretetlenül távol áll. Már csak a hídról, felülről tud rájuk letekinteni, mint egy kipusztuló, tisztetlet érdemlő emberfajtára, amelyet Amerika nagy olvasztókohói hamarosan magukba szippantannak s elfűntetnek, be kell olvadniuk az amerikai állampolgárok személytelen tömegébe.

„Manapság gyakran kiegyezünk fele-fele alapon, s én ezt jobban is szeretem” (Máthé Elek ford.) – mondja a Millert képviselő Alfieri ügyvéd a dráma zárszavában. A liberális Miller szemléletének ellentmondásai, amelyek *Az ügynök halálában* lehetetlenné tették a drámai kör zárulását, itt is előbukkannak. Miller hisz a haladásban, a civilizációs, technikai fejlődésben, de vallja azt a rousseau-i elképzelést is, hogy „az emberi lény eredendően ártatlan, s a benne rejlő gonoszság az elrontott, meghiusult szeretet korszak maradványa”. Tehát egyrészt fenntartja a modern civilizáció átkaitól nem korrumpált, egészséges ösztönű nép mítoszát, másrészt viszont vallja, hogy a fejlődés feltartóztatatlanul, előre s felfelé halad, hogy civilizált világunk erkölcsi kódexe, amely a fele-fele alapon való kiegyezést követeli, magasabbrendű a megalkuvást nem ismerő vendettia-erkölcsnél.

Miller, akinek bevallott célja, hogy modern tragédiákat írjon, ezzel a drámájával közvetve érveket ad azok kezébe, akik azt állítják, hogy korunk nem kedvez a tragédia műfajának. Az író

ugyanis éppen Alfieri alakjának közbeiktatásával, az ügyvéd szá-
jába adott mondatokkal ismeri el, hogy a tragikus szenvedélyek
következetes végigélésére már csak a régi paraszti erkölcsöket őrző
tanulatlan munkások, az olaszországi bevándorlók képesek, a
nagyvárosi iskolázott emberektől ez már nem várható.

Eddie Carbone Miller szemében tragikus hős lehet, mert mint
összegyűjtött drámáihoz írt tanulmányában kifejti, alakjában va-
lósul meg az, „hogy egy félelmetes indulat, félresöpörve újtábol az
indulatos lény tulajdon jól felfogott érdekét, félresöpörve minden-
féle figyelmeztetést és belső erkölcsi meggyőződést, nőitön-növek-
szik, míg el nem pusztítja az indulatos lényt magát is”. (Bartos
Tibor és Róna Ilona ford.) Carbone nem tud uralkodni indulata-
in, incesztuózus szerelemmel szereti nevelt lányát, s nem hajlandó
róla senki kedvéért lemondani. De legalább ilyen fontos számára
nevének becsülete, hogy a többiek: a család, a barátok, a klán
mint vélekednek róla. Carbone feloldhatatlan dilemmába kerül, s
inkább a halálba megy, hogy megvédje becsületét, a külszint, hi-
szen bevándorló társa, Marco joggal vádolja őt árulással.

Érdekes, de nem feltétlenül meggyőző az a Gerald Wealestől
származó értelmezése Carbone tragédiájának, miszerint Eddie
nemcsak nevelt lánya, de Rodolpho iránt is természetellenes von-
zalmat érez. Ezt önmagának sem meri bevallani, s inkább vállal-
kozik a mégiscsak a moralitás határai közt mozgó bestió szere-
pére, mintsem hogy szembe kelljen néznie erkölcsisége számára el-
fogadhatatlan érzelmeinek igazi természetével.

Eddie Carbone tragédiája önmagában teljes katarzissal szolgál,
az árulónak meg kell halnia, mert vétett a klán erkölcsé ellen.
Eddie meghal, s a fiatalok egymásé lehetnek. Miller ugyan cso-
dálja ezt a klán-erkölcsöt, mint egy olyan világ törvényét, amely-
ben még él az emberség, a személyiség integritásának igénye, de
elfogadni, helyeselni már nem tudja. Alfieri idézett zárszava fel-
borítja a dráma egyensúlyát, a kiengesztelő feloldást. Az ügyvéd-

narrátor alakja, reflexiói, mégsem hagyhatók el a drámából, ugyan-
is szavai nemcsak az író, de a színházba járó közönség nézeteit is
képezzik, azt a távolságot, ami a mai nézőt, a Broadway vagy a
budapesti Madách Színház nézőjét ettől a világtól végérvényesen
elválasztja. A mai nézőnek szüksége van erre az „elidegenítésre”,
ahogy a *Carmen* vagy a *Parasztbecsület* drámáját is már csak opera
formájában, a zene és ének „elidegenítő” közvetítésével lehet él-
vezni.

Az 1965-ben megjelent *A bűnbeesés utánban* viszont Miller szin-
te minden áttétel nélkül jeleníti meg a maga világnézeti és lelkiis-
mereti vívódásait. A darab központi figurája, Quentin ügyvéd,
félreérthetetlenül az író maga. Hősének életútját, vívódásait ele-
mezve Miller kísérletet tesz arra, hogy bírói ítélszék elé állítsa
azt a polgári származású értelmiségi nemzedéket, amelynek első
világnézet-formáló élménye az 1930-as évek gazdasági válsága
volt, amely fiatal fővel lelkesen magáévá tette a szocializmus ügyét,
s a kommunista pártban vagy a párton kívül kutatta tollal, szóval
a kapitalista társadalom további létének történelmi és erkölcsi jo-
gosultságát. Annak a nemzedéknek a pályáját akarta elénk tárni,
amely a második világháború után ábrándult ki a szocializmusból,
amikor napvilágra kerültek a szocializmus Sztálin nevéhez fűződő
torzulásai. Ez a kiábrándulás általános világnézeti válságba tor-
kollott, teljes perspektíva-vesztésbe, minthogy ez a nemzedék az
értelmes, céltudatos élet lehetőségét is szem elől veszítette.

Mint korábbi színműveiben, Miller ebben a drámájában sem
vállalkozik az oknyomozó történet, szociológus feladatára, nem
a történelmi, társadalmi körülmények determináló szerepét kutat-
ja, hanem az egyén morális felelősségének határait vizsgálja. *A bűn-
beesés után* egy ötvenegynéhány éves ember életének mérlege.

A megjelenítés technikája *Az ügynök halálára* emlékeztet. Ott
Willy Loman, az ügynök beszélget önmagával, s idézi fel az ön-
gyilkossága előtti utolsó két napon nem az események, évek, hanem

az asszociációk sorrendjében életének mindazokat a lényeges fordulót, amelyek során a végső csőd szélére jutott. *Az ügynök halálában* az emlékképekkel párhuzamosan leperreg előttünk Willy Loman utolsó napjainak története is. *A bűnbeesés után*ban már nincs ilyenfajta külső történet, a dráma az emlékképek felidézésére szorítkozik, megint csak az asszociációk törvényeinek engedelmeskedve. Quentin ügyvéd egy meg nem nevezett barátjával – valójában önmagával – beszélget, s ez a beszélgetés – önvizsgálat. Önmaga bírói törvényszéke elé állítja saját magát, hogy felmérve életét, eldöntse, van-e egyáltalán joga remélni, tud-e új értelmet adni életének.

Azt hinné az ember, hogy *A bűnbeesés után* szövevényes gondolati tartalma olvasva inkább megközelíthető, mint a nézőtérrel látva, ahol nincs mód visszapergetni, megismételni az egyes jeleneteket. Hazánkban azonban talán még azok is, akik előzőleg olvasták Miller darabját, csak a budapesti előadás, Marton Endre rendezése során értették meg a színmű jelentőségét. A Nemzeti Színház előadása nem tehetta meg, hogy egyformán reflektorfénybe állítsa a bonyolult gondolati szövevény minden vonatkozását. A rendezésnek azonban sikerült megtalálnia azt a szálát, amelyet Aridne fonalaként követve eljutunk a milleri mondánivaló lényegéhez.

A hazai rendezés Quentin illúzióvesztésének folyamatát hangsúlyozta, és tagadhatatlanul ez Miller drámájának legérdekesebb gondolata.

Quentin első kiábrándulása, hogy még gyermekszemmel felfe-dezi: szülei nem azok a csodálatos tökéletes lények, akiknek hitte őket. Ezt követi, ha nem is időrendben, első házasságának kudarcra, feleségében nem találja meg azt az élettársat, akivel meg tudná osztani gondjait, problémáit. Csalódnia kell legjobb barátaiban, kommunista szimpátiával vádolt történész barátjáról meg kell tudnia, hogy tudatosan hazug könyvet írt a Szovjetunióról, hogy gyenge ember, aki a nehéz helyzetben elveszti a fejét, másik ba-

rájja, Mickey áruló lesz. A felfedezett törvénytelenések nyomán Quentin elveszti hitét a Szovjetunióban, s a szocializmusban. És amikor megtudja az igazságot a náci haláltáborokról, hite az emberiségben is megrendül. Már önmagában is felfedezi a potenciális gyilkost.

A világnézeti csatlódások után újra a magánéletben keres kárpótlást, kis kalandokban (Félice) és egy nagy érzéki szerelemben, amelyet Maggie, a szőke táncdalénekesnő kelt benne. Azonban Maggie iránti szerelme is tragédiába fullad.

A bűnbeesés után másik vonala az önvizsgálatnak az a folyamata, amelynek során Quentin felismeri a maga bűnösségét. Ez az önvizsgálás azonban már jóval kevésbé meggyőző. Az ügyvéd által beismert bűnök ugyanis nem tekinthetők valódi bűnöknek, s egyáltalában nincsenek arányban a bűn szimbólumaként a háttérre vetített koncentrációs tábor őrtornyával. Quentin felfedezi, hogy nehéz pillanataiban néha benne is felvetődik a gyilkolás vágya. Szándék és tett közt azonban mégis csak lényegbevágó a különbség, különösen akkor, ha a szándék nem több felindulásban keletkezett futó ötletnél, míg az elkövetett tett milliók tudatos kipusztítása. E kettő közt nincs közös nevező, s nem lehet elfogadni azt a következtetést sem, amit Miller egyik hőse szájába ad: „mindenki bűnös, aki életben marad”. Arról nem is beszélve, hogy a bűnösségnek ez a széles körű felfogása a tényleges bűnösök felmentését jelentené, hiszen ha mindenki egyformán bűnös, akkor nincs alap a bűnösök elítélésére.

A darab tanúsága szerint Quentinnek nincs igazi oka a lelkiismeret-furdalásra, legfeljebb csak belső nyugtalanságra, elégedetlenségre, amiért nem segíthetett bajba jutott szülein, barátain, nem tudott tartalmat adni első felesége életének, nem tudta életben tartani második feleségét, Maggie-t. Az antikommunista hisztéria idején legfeljebb bátor, de értelmetlen gesztusokra tellett tőle, s korábban, a háború idején mit sem tehetett ártatlan embermilliók megölése ellen.

A bűnbeesés után azzal az optimista következtetéssel zárul, hogy az ügyvéd német szerelme, Holga oldalán, úgy véli, vissza tud táplálni az értelmes, cselekvő élethez. Ez a bizakodása sem igazán meggyőző. Miller ugyanis – ugyanúgy mint *Az ügyvők halálában* – ezúttal sem tudta önmagában eldönteni, hogy az életsorsok kudarcáért kit okoljon, hőse jellemgyengeségét vagy a társadalom bűneit. Minthogy az analízis nem megy elég mélyre, ezúttal is tisztázatlan marad, hogy Quentin tehetetlenségéért a kedvezőtlen körülmények, egy elidegenedett társadalom a felelős, amely már nem ad lehetőséget az értelmes, hasznos cselekvésre, vagy az ügyvéd maga, akiben nincs elég erő, bátorság ahhoz, hogy önmagán kívül másokkal is törődjön, hogy értük nyugalmát veszélyeztető kockázatoskat vállaljon. Így nincs is okunk hinni abban, hogy Quentin holnaptól kezdve más emberré lesz, másként fog élni.

A dráma művészilag sem töretlen. A közönségi és egyéni felelősség problémáját az ábrázolásban nem sikerül közös nevezőre hozni. A színdarab így lazán összefüggő kis jelenetekre bomlik, amelyek, minthogy a döntő pillanat előtt megállnak, kielégítetlenül hagynak, s legfeljebb egy liberális beállítottságú amerikai entellektüel rossz közérzetéről adnak leírást. Persze ez sem kevés. A színmű kétségtelenül leghatásosabb részei azok, amelyek Quentin és Maggie szerelmét ábrázolják, ám ezeknek a részeknek az érdekes-sége sem önmagukban rejlik, hanem abban az életrajzi vonatkozású pikantériában, hogy itt Miller Marilyn Monroe-val, a szőke filmsztárral kötött házasságának a drámáját írta meg, amely a depressziós és alkoholista asszony öngyilkosságával végződött.

A nemzedéki konfliktus mellett a faszizmus természete s a faszizmus elleni küzdelem lehetőségének a kérdése foglalkoztatja Millert minduntalan. *A Közjáték Vichyben* című egyfelvonásosban újra elhangzanak *A bűnbeesés után*ban már egyszer kimondott kérdések: mi tette lehetővé a faszizmust, hogy válhatott az ember ilyen kegyetlen szörnyeteggé, a gyilkosok felelősségén túlmenően

miben áll az áldozatok felelőssége, hogyan hagyhatták magukat ellenállás nélkül vágóhídra hajtani, milyen érvekkel áltatták magukat, indokolták passzivitásukat, gyengeségüket, hogyan válhattak hohérai cinkosává, önnön elpusztíttatásuk ördögi folyamatában?

Roger Martin du Gard-nak van egy kisregénye, a *Vén Európa*, amelyben egy képzeltbeli franciaországi falucska postása kihordja a leveleket, s eközben az író módot talál arra, hogy remekbe szabott portrék sorozatában élénk állítsa a falu lakóit, s a falu mikrokozmoszán keresztül felvillantsa előttünk a vénülő Európa szomorú képét. Hasonló vállalkozás Arthur Miller kis drámája is, amelyben a pokol tornácán, a Gestapo előszobájában tíz, utcai razziák során összefogott ember vája a kihallgatását. Ők tizen képviselik a faszizmussal szemben elfoglalt magatartások egy-egy váltoját. Mindegyikük módot kap arra, hogy megmagyarázza, megvédi je a maga álláspontját, s Miller aztán sorra kimutatja az elhangzott álláspontok, magatartások elégtelenségét. A darab szereplőinek jól egyénített portréi tagadhatatlanul szuggesztívek (különösen a hallgatag, öreg zsidóé), a cselekmény és az atmoszféra feszültségét sem nélkülözzük, ám a dráma felkavaró hatása ellenére is, bizonyos értelemben megint csak kielégítetlenül hagy, mivel az egymás után bemutatott portrékból nem kerekedik ki valami több, ami az ismert tényeken túl mélyebb összefüggésekhez vezetne.

Arthur Miller legutolsó darabját, az *Alkút*, amelyet nemrégiben nálunk is bemutatnak, túlzás volna az életmű summájának tekinteni, ehhez nem elég jelentős dráma, de annyi igaz, hogy ez a műve didaktikus szemléletességgel tanúsítja az író Ibsent követő naturalista ábrázolási módszerének és a polgári humanista világnézetnek esztétikai, etikai értékeit és határait. Miller tisztánlátását bizonyítja, hogy pontosan felmérte: egy elmúlt kor, a XIX. század hatástalanra vált liberális etikáját és a naturalista dráma esztétikai igényeit szegezi szembe egy megváltozott világ más természetű válságokat követelő kérdőjeleivel, és ezért szükségesszerű, hogy nem

találja meg a kellő válaszokat. Azonban van bátorsága és ereje ahhoz, hogy ezt a kudarcot is írói élményé lényegítse át, és megpróbálja drámában színre vinni. Ezzel azonban szét is kellett robbantania a hagyományos ibseni formát, hol a narrátor beiktatásával (*Pillantás a hídról*), hol az emlékek asszociációs visszaidézésének technikájával (*A bűnbeesés után*). Legújabb művében az epizód szereplőnek szánt öreg zsidó becsüs szimbolikus alakja feszíti szét a dráma kereteit.

Mint korábbi műveiben, Miller ezúttal is visszatér az apák és fiúk egymással szemben elkövetett bűneinek a kérdéséhez. Az apa ezúttal azonban már nem él, s nem is jelenik meg újra az emlékek képeiben, mint *A bűnbeesés után*-ban, csak egy üresen maradt karosszék ad tárgyi jelenvalóságot személyének. A foltólgeszen őrzött, senkinek sem kellő családi bútorokat kell eladni, ebből az alkalomból találkozik tizenhat év után a két testvér, akik apjuk halála óta nem látták egymást. Ezt a kétórás találkozást közvetíti a dráma – a naturalista hitelességi színműben a drámai cselekmény ideje és a színpadi játék ideje egybe is esik. Miller ezzel az illúziókeltő időbeli hitelességgel a maximumig fokozza a cselekmény természetességét és tömörségét. Egyetlen helyszínen, az apa bútorokkal telezsúfolt szobájában zajlik le a dráma, amely pontosan addig tart, amíg a testvérek az egyszeri találkozás során vissza nem pergetik a múltat, s ki nem mondják azt, amit eddig elhallgattak egymás előtt. Ezzel a testvérek újra újra elválnak, s a dráma is véget ér. A szerkezetnek ez a zártsága, a négy személy találkozására szűkített, egyetlen csomópontba összefutó cselekmény klaszikusan tiszta formát ígér. Paradox módon azonban az *Alku* művészi értékét, eredetiségét éppen az adja meg, hogy Miller ezúttal sem ragaszkodott mereven a klasszikus ibseni formához.

Ibsen analitikus színműveihez hasonlóan a dráma jelen idejében itt is egy múltbeli, egy huszonnyolc év előtti döntés eredményeit tárják fel, azt az árat (erre vonatkozik az eredeti angol cím,

The Price) mériegelik, amit ennek a döntésnek a következtében fizetni kell. Huszonnyolc évvel korábban a nagy amerikai gazdasági válság során az apa máról holnapra csődbe jutott, elvesztette vagyonát, s nem volt többé ereje az újrakezdéshez. Victor, a kisebbik fiú ekkor úgy döntött, hogy abbahagyja mérnöki tanulmányait, állást vállal, rendőr lesz, csakhogy eltarthassa apját, hogy megmentse őt a magatehetetlen öregség nyomorúságától. Victor, a jó fiú szavaiból azt is megérjük, hogy az apa megsegítése nem pusztán anyagi támogatást jelentett, Victor az apai tekintélyt, a tisztességes polgári család eszményét, a hagyományos polgári rendet akarta oltalmazni, rendőr foglalkozása is ezt jelképezi. A polgári család belénevelt eszménye arra kötelezi őt, hogy az apai tekintélyt bukkolt király voltában is megvédje. Persze már az apa életében is csak egy emléket védett a ronccsá vált emberben, a valaha volt családfőt, akit tisztelt és szeretett. Ezért a vállalt misszióért azonban nagy árat kellett fizetnie, fel kellett adnia ambícióit, a karrier reményét, s bele kellett törődnie abba, hogy egész életére megmarad utcasarkon posztoló kis rendőrnek. Most már csak abban bízhat, hogy elérve a nyugdíjkorhatárt, negyvenhét éves korában, még lesz ereje valami újat kezdeni, ami megfelelt tehetségének.

Walterrel, az idősebb fiúval való találkozás, a múlt visszaidézése ezúttal is teleplezi az önáltató ábrándokat. A két fiú vitája során fény derül az Ibsen-dramából ismert, eltitkolt igazságra, hogy Victor áldozata szükségtelen volt, az apa rendelkezett annyi félretett és eltitkolt pénzzel, hogy biztosítsa megélhetését, sőt a kisebbik fia továbbtanulásához szükséges összeget is előlegezhette volna. Inkább csak önzésből, a bizonytalan jövőtől való félelmében ragaszkodott ahhoz, hogy engedelmesebb fiát maga mellett tartsa. Az is bebizonyosodik, hogy Victorból magából is hiányzott az erő, a kémélettel elszántság, amit a karrierért folytatott verseny megkövetel, a rendőr kisszerű életformája nagyon is megfelelt valóságos képességének. (A rendőri pályán sem jutott előbbre, és most még

kevésbé remélhető, hogy változtathatni tud sorsán.) De illúzióit akkor éri a legnagyobb csapás, amikor Walter bebizonyítja neki, hogy a polgári családról alkotott eszménye önáltatáson alapult, az ő családjukat is a hazugság, az önzés tartotta össze. Családi életük látszólagos harmóniáját mély ellentétek feszítették.

A rendőr természetesen nem láthatja be, hogy huszonnyolc évű áldozatának, egy egész életnek nem volt semmi értelme. S a tárgyilagos, igazságosító Miller a jó fiú tagadhatatlan érdemének tudja be, hogy lemondva az érvényesülés versenyéről, apja iránti ragaszkodásában kitartott a polgári család eszménye mellett, megmaradt becsületes, igaz embernek. A sikeres Walterrel szemben életének nagy eredménye, hogy meg tudta őrizni családi élete boldogságát, s embert tudott nevelni fiából.

Ezt a tiszta, becsületes életet irigyli Walter, a sikeres testvér öccsétől. A karriernek ára van, s ezt Walternek is meg kellett fizetnie. Az érvényesülésért folytatott hajszát elváltotta családjától, feleségétől, gyerekeitől, végül még orvosi hivatásától is. Egy nagy lelki krízis után Walter hivatásához még vissza tud találni, de egyedüllétéből, magányából már nem bír kitörni, hiába van meg benne a jószándék, még saját testvérével sem tud többé szót érteni. Elvesztette a kapcsolatteremtés képességét.

Az otthon tradícióival szakító „rossz fiú”, Walter, a gyökértelenné vált értelmiségi ember jellegzetes típusa, aki már csak a maga eszében és ítélőképességében bízva keresheti helyét a világban. De ennek a figurának a bemutatását Miller már elvégezte *A bűnbéres és utánban*, Quentin önvizsgálatában. Részben ez magyarázza, hogy Walter megformálására viszonylag kevesebb energia jutott, alakja halványabb, kidolgozatlanabb maradt. Ahhoz képest, hogy Walter egy realista eszközökkel ábrázolt pszichológiai dráma hőse, nincs megnyugtatóan indokolva, miért nem árulta el öccsének, amit tudott, hogy apjuknak igenis maradt pénze, és ezért fiú áldozata szükségtelen. Igaz, a dráma sejteti, hogy akkor sem történt

volna más. Victort kisszerű emberi formátuma, jó szíve, a családhoz való ragaszkodása mindenképpen apja mellett tartotta volna. Lehet. De joggal alakulhatott volna a két testvér sorsa úgy is, hogy Walter nem hallgatja el öccse előtt azt, amit apjuk anyagi helyzetéről tud – ezt a hallgatást a dráma cselekménye nem is motiválja –, s Victor kiterőszakolja apjától a továbbtanuláshoz szükséges hatiszáz dollárt. Az apa is számíthatott volna rá, hogy mérnök fiától nagyobb támogatást kaphat. Persze akkor nincs dráma. Azt kell mondanunk, Walter hallgatásának, a két testvér kapcsolatának a megértéséhez hiányzik a drámából egy szükséges láncszem. Ebben a formájában a drámai történés menetét nem annyira a szereplők jelleme, a cselekmény logikája, mint inkább a dramaturgiai követelmények motiválják. Egy másütőnben jelentékeny mű hosszantó szépséghibája ez.

A két testvér vitájának két döntőbírája van, Victor felesége, Esther, és a becsüs, Gregory Solomon. A dráma pillanatában Victor és Esther házassága éppen válságba jutott. A számonkérés során Esthernek meg kell értenie, hogy hamis reményeket táplált férje képességeit illetően, fel kell ismernie ura kisszerűségét. De azt is meg kell értenie, hogy egy nagyon becsületes, tiszta emberhez ment feleségül, s ez felér tehetséggel, karrierrel, vagyonnal. Közbeszólásaival, helyesléseivel az öreg becsüs is ezt az igazságot érteti meg az asszonnyal. Esther, Salamon, és ezzel Miller is a detrók Victor igazságát választják.

Ebből a drámából is kiütözik Miller nosztalgája az apák polgári életformája, életvitele iránt, amelyet végeredményben a Victor-féle kispolgári változatban is magasabbra értékelt az entellektuel Walter gyökértelen magányosságánál. Írói éleslátásának védelmében azonban el kell mondanunk, hogy ennek ellenére sem táplál illúziókat a Franz házaspár további sorsát illetően. Victor és Esther ugyan újra egymásra találnak, de ez mégsem oldja meg életük válságát. Az apai örökség végső felszámolásával, azzal, hogy

fiukat is felnevelték, végképp életfeladat nélkül maradnak. Egyre kínzóbb kérdéssé válik majd számukra, hogy napjaik üresen telésében nem hihet már, a feleség a gyermektelen házban nem tudja mivel tölteni napjait, s a cselekmény logikája azt sejteti, hogy az asszonyt az alkoholizmus veszélye fenyegeti.

Dramaturgiai funkcióját tekintve a zsidó becsüst csak epizód szerep illette volna meg a drámán belül, a szorosan vett cselekményhez, a két testvér drámájához kevés köze van, csupán anyai, hogy neki kell megvennie az apai örökséget, a szobában felhalmozott holmikát. A vásárlási ár megállapításával azonban már eleve a végső ítéletet kimondó bíró szerepébe kerül, hiszen a felajánlott csekély összeg nem pusztán az eladásra szánt ingóságok ára, hanem nem jelképes értelmet nyerve az apai örökség értéktelenségét is kifejezi. Ettől azonban Solomon még megmaradhatna epizódfigurának, s nem kellene óriássá növesztett alakjának szétfeszítenie a dráma kereteit. Millernek a dráma megtervezése közben, úgy látszik, éreznie kellett, hogy a két testvér konfliktusa önmagában nem elég jelentős, magát a történetet egyszer már megírta *A bűnbeszély utáiban*. A kilencvenes bűnkereskedő alakja írás közben egyre több színnel gazdagodott, egyre több helyet követelt magának a drámán belül, s Millernek nem volt szíve visszaszorítani őt a cselekmény megillető epizód szerepbe. Másrészt az is valószínű, hogy az író a becsüst remekbe sikerült, nagy formátumú rajzával akarta kitágítani a két testvér összecsapásának távlatait. Az akrobata életművész, üzletember Solomon a több ezer éves zsidóság leküzdhetetlen életerejének, bölcsességének és humorának szimbólumává női ki magát, mintha ő maga is egyike volna azoknak a bibliai ósapáknak, akik valaha Jákobként az Úr angyalával birkóztak. Egy özönvíz előtti kor óriása támad fel Miller színpadán, hogy hozzá képest még világosabbá váljék a jelen generáció törpösége. A szerelem, a munka, a tejes élet öröme, szépsége, az élet-

erő lebirhatatlanságát hirdeti Solomon mitikusra növesztett alakja. Lehet, hogy az a szándék is vezette az amerikai drámaíró, hogy vitába szálljon Samuel Beckett elkésereedett, életgyűlöli öregember-portréival. Solomon alakjában fogalmazza meg Miller a maga pozitív hitvallását az életről, a munka éltető örömről, a szerelem csodálatos szépségéről.

De azaz, hogy egy kilencvenes aggastyán, egy visszavonhatatlanul elmúlt kor véletlenül megmaradt öslényére bízva nézeteinek képviselését, Miller már eleve jelzi e nézetek műlthoz kötöttségét. Solomon munkája öncélú, hiszen már az is kétséges, hogy leszedje a megvásárolt bútorok eladásához. Ugyan mi szüksége van a pénzre, egyetlen lánya meghalt, elvált feleségére pedig semmit sem akar hagyni. Magányossága azt is jelzi, hogy egy olyan élet eszményt személyesít meg, amely ugyanúgy nem kell már senkinek, mint az általa megvásárolt öreg bútorok. A dráma sejteti enged, hogy a becsüst maga is tudja: eladhatatlan lomokat vásárolt, de megvette, érzelmi megmondoláshoz – a bútorokban objektívizáló múlt a saját múltja is, s nem engedheti, hogy a holmik a személtre kerüljenek. Csábítja a vállalkozás nehezége, hogy el tudja-e adni az eladhatatlant. Szüksége is van a bútorok eladására, mivel a halál csak nem akar eljönni érte, s a vállalkozás idejét addig is ki kell tölteni. Nem is halhat meg addig, amíg van mit tennie.

Solomon drámaíró nagy nevetése így egyszerre szól önmagának, önmagát neveti ki, amiért a halál küszöbén még egyszer belekezdett az élet nagy kalandjába, s az újra megtalált élet édes örömeinek, amely a vállalt feladat birtokában újra átjárja egész benyújt. Az öngúny és a rabelais-i életörömből fakadó nevetés maga is tisztában van humanista eszmevilágának határaival. Miller írói tisztánlátását és művészi erejét bizonyítja, hogy nem akarja világszemléletének ellentmondásait hamis következtetések

árán feloldani, hogy van mersze beletörödni színműveinek tartalmi megoldatlanságaiba, formát megbontó kiszögelléseibe, torzulásaiba, mert tudja, hogy ezekben a valóság fel nem oldható ellentmondásai is tükröződnek. Az igazsághoz való makacs ragaszkodás így a hibákat, a formával folytatott birkózást művészi eredményé változtatja. Miller írói eredetisége, tehetsége éppen ezekben a látványos művészi kisiklásokban, formavétésekben nyilvánul meg a legerőteljesebben. Így válnak művei éppen tartalmi és művészi problematikuságuk következtében korunk ellentmondásait kifejező jelentős drámai alkotásokká.

Az angol dühös fiatalok

OSBORNE, BEHAN, WESKER, ARDEN

Az Európában végbement színházi változások 1955-ben érték el Angliát. Egyre többen emlegettek négy nevet, Brecht, Beckett, Ionesco és Genet nevét. Egyre többen beszéltek arról, hogy egy kommunista német író, egy ír költő, egy román emigráns és egy homoszexuális tolvaj fellépése új színházi forradalmat indított el. A lapok a naturalista színház csődjét emlegették, s Ibsen halálának 50. évfordulója úgy múlt el, hogy egyetlen darabját sem üjtötték fel a West End színházaiban. Beckett *Godot*-ját viszont Angliában fél évvel az 1953-as párizsi premier után már a legenda dicsőfénye övezte, s ezek után Londonban is sűrűn bemutatották az egyik vállalkozó szellemű klub-színház, az Arts Theatre Club. Ugyanez a társaság néhány hónappal később Ionesco *Leckéjét* is műsorra tűzte. Genet azonban csak 1957-ben talált színházra Angliában. A meghökkenően eredeti darabok, mint az várható volt, erős ellenállásba ütköztek, de színviteleik után nehéz volt tagadni, hogy ezek a hagyományokkal szakító színházi alkotá-

drámának nem elég megrázó. S nem kárpótol a hiányzó izgalmas, éles drámai szituációkért – bármily örömet is okozzon a filológus kutatóknak – Arden mély gyökerezettségé az angol irodalmi tradíciókban, jártassága az angol történelemben, a skót népköltészetben. A sorozatos kudarcok hatására Arden – legalábbis egyelőre – háttér fordított a professzionista színháznak. Újabb darabjait amatőr társulatok számára írja, feleségével, Margaretta d'Arcyval maga is szervez amatőr társulatokat, amelyekkel előadhatja legújabb színműveit. E művek azonban nem érik el a tanulmányunkban elemzett drámák színjét, és még az angol kritikai irodalom is éppen csak tudomást vesz róluk.

A naturalizmus nem halt meg

EDWARD ALBEE

A *Nem félünk a farkastól* egyedülálló helyet foglal el Albee drámaírói munkásságában. (Legalábbis könyvünk megírásának időpontjában.) Pályáját abszurd drámákkal kezdte, majd váratlanul visszatérve a hagyományos naturalista modorhoz, megírta eddigi főművét, az említett darabot, amelynek világhírét is köszönheti. Azóta néhány drámaadaptációtól és regénydramatizálástól eltekintve homályos mitológiákba bonyolódó, Kafkára emlékeztető drámákkal próbálkozott, amelyeket a közönség és a kritika egyaránt hűvösen fogadott. Újabbban némi feltűnést keltett két egymással összefüggő egyfelvonásosa, a *Láda* és *Mao Ce-tung elnök szavai* – az utóbbi érdekessége, hogy egy luxus óccánjáró fedélzetén a darab címében szereplő Mao Ce-tung valóban színre is lép, és híres piros könyveskéjében olvasható nézeteit hirdeti.

Albee harmincéves korában aratta első színpadi sikerét, amikor 1958-ban Nyugat-Berlinben színre vitték két egyfelvonásosát, az *Állatkerti történetet* és a *Bessie Smith halálát*. A két kis színmű

szinte jelképszerűen mutatja Albee drámaírói oeuvre-jének kettős arculatát. Az *Allatkerri történet* az abszurd drámák irányába mutat (ott tárgyaljuk), a *Bessie Smith halála* viszont Strindberg és O'Neill egyfelvonásosainak naturalista modorában íródott. A *Bessie Smith halála* a faji előítélet problémájáról szólva, az erőszakos, uralkodni vágyó, átvitt értelemben a fasizmust is megszemélyesítő (ápoló-)nő és a jó szándékú, gyenge, liberális világnézetű entellektüel (orvos) férfi politikai, pszichológiai konfliktusát állítja elénk. Az itt csak vázlatosan jelzett konfliktust teljesen kibontva a *Nem félünk a farkastól*-ban találjuk meg. Ez az 1961 és 1962 között íródott dráma Albee egyetlen olyan egész estét betöltő színműve, amely egy részletes esztétikai analízis során sem hull szét atomjaira. A mű érdekességét fokozza, hogy pregnáns módon bizonyítja a hagyományos realista-naturalista drámai formák elpuszthatatlanságát, egy olyan időszakban, amikor úgy tetszett, hogy már csak a paraboladrámáknak, az abszurdoknak, a kegyetlenség színházának lehet jövője.

A *Nem félünk a farkastól* két dráma címét idézi emlékeztünkbe, mindenekelőtt Sartre *Zárt tárgyalását* és a Sartre-mű előképét, Strindberg *Haláltáncát*. Ez az asszociáció nyilvánvalóan nem pusztán véletlen műve, Albee tudatosan is törekedett arra, hogy a maga drámájában tovább folytassa a két példaképben megkezdett gondolatsort.

Budapesten járva Albee egy beszélgetésben elismerte, hogy gondolatvilágának kialakításában az egzisztencializmus meghatározó szerepet játszott (igaz, az egzisztencializmus Camus-hirdette változatát érezte magához közelebb). Mint a *Zárt tárgyalásban*, itt is az egy lakásba bezárt néhány ember teszi tönkre egymás életét. Itt is bebizonyosodik Sartre tétele, hogy az egyik ember a másik ember pokla. A szereplők lelki lemeztelenedése, múltjuk visszaidézése során értjük meg, hogy ezek az emberek arra ítéltettek, hogy szerencsétlenné tegyék egymást. A *Nem félünk a farkastól* azonban

nem válik egy filozófiai tételt illusztráló parabolává, megmarad realista pszichológiai drámának. Ennyiben közelebb is áll az őspéldához, Strindberg drámájához. Bizonyos értelemben ez is a szexualitás drámája, csak ezúttal a konfliktus alapja nem a nemek harca, nem a férfi és a nő egymás elpusztítására törő és mégis egymás nélkül élni nem tudó örök gyűlölködő szerelme. Albee színművének tengelyében a szerelem impotenciája áll, az egymást gyűlölvé szerető házaspár nem képes egymást a szó közvetlen és képes értelmében gyűmöltesőt hozóan megtermékenyíteni. Az asszony-nak nem lehet gyereke, a férfi pedig nem képes kihordani szellemi gyermekét, azt a tudományos művet, amelyben megvalósíthatná önmaga legjobb lehetőségeit, amely tudományos pályáján is előbbre vinné, igazolná tehetségébe vetett bizalmát. Igazi gyerek helyett egy képzelt, kitalált gyerekkel szórakoztatják egymást, a férfi is egy torzszülöttet hoz a világra, egy iszonytató önleplezéseket tartalmazó, kiadhatatlan regényt.

A dráma általánosított értelmében a mai értelmiség impotenciáját, ürességét, értéktelenségét bírálja, elsősorban a dráma két főalakjának személyében. George az önmaga lelki nyavalyával, neurozisaival kínlódó, a karrier követelményeihez alkalmazkodni képtelen akaratgyenge entellektüel, akinek az élete szükségyszerűen vezet kudarchoz, nemcsak tudományos pályája törik ketté, hanem magánélete, házassága is csődbe jut. Nick, az atléta termetű, jóképű, szőke férfi az alkalmazkodó, karriert befutó szakbarbár, akit szakmáján és karrierjén kívül semmi sem érdekel igazán, s ami probléma ezen kívül van, azt nem is hajlandó befogadni, tudomásul venni. E humanista kultúrától megkimélt típusú a jövő, véli Albee, s ez mélységesen aggasztja az író.

A két feleség, a két házasság rajzában Albee a magánélet, a polgári házasság, a szerelem mai kudarcait vetíti nézői elé. A két asszony különböző női típus. Martha a férfi egyenértékű partnere, belső kielégíttenségtől fűtött, uralkodni vágyó démon (a

szó démonikus értelmében). Honey jelentéktelen kis teremtés, el-
kényeztetett kis baba, aki végül is alarendelt szerepet játszik a sze-
relemben, a házasságban, sorsa a tűrés, az erősebb férfi kiszolgálá-
lása.

A lelki vizsekciónál a pszichológiai realizmus legjobb ha-
gyományait idéző, négy remekbe szabott portré rajzolódik ki előt-
tünk, megismerjük az alakok előtörténetét, s nemesak jellemük
teljes skáláját, hanem a létüket, karrierjüket, személyi függéseiket
meghatározó anyagi alapokat is. A kapott információk alapján
még világnézetüket, politikai arculatukat is körülírhatjuk.

A dráma rendkívüli feszültségét az a többmenetes küzdelem
adja, amelynek során George és Martha – mint gyakorlott, egymás
fájó pontjait jól ismerő bokszolók – szabályszerűen „kikészítik”
egymást, kettőjük mérkőzése akkor ér véget, amikor az adott és
kapott ütésektől lelkileg agyongyötörve és kimerülve, erejük, ener-
giájuk végére érnek. A vendégházaspár kettőjük mérkőzésében az
eszköz és az áldozat szerepét is játssza, azonban egymás szétmar-
cangolása közben őket is izekre szedik.

Az ibseni analitikus hagyományhoz híven a cselekmény itt is
kétirányú, a két házaspár egymást maró lelki vivisekciója során
előkerül a múlt, az o'neilli alkoholgőzben felszínre kerül minden
rejtve őrzött titok. Igaz, nem lehet pontosan tudni a múlt beval-
lott bűneiből mi az igazság, és mi csak a pillanatnyi bosszút szol-
gáló felhevült fantázia terméke. (Hogy például George igazat
mond-e, amikor azt sejteti magáról, hogy megölte szüleit.) Ennek
azonban nincs különösebb jelentősége, mert ebben a csomópont-
drámában múlt, jelen és jövő egybefolyik. Martha és George egy-
mást gyilkoló játékkukat nem először és talán nem utoljára játsz-
szak el a dráma Walpurgis-éjt idéző boszorkánytáncában. Az
adott társadalmi viszonylatok közt az eleve elromlott életsituáció
megoldhatatlan, kiútatlan, és Martha és George nem is segíthet-
nek önmagukon.

Érdekesen módosult funkciót kap a *Nem félünk a farkastól*-ban
az illúzióvesztés mozzanata. Martha és George is illúziókat táp-
lálnak, ez az illúzió a kitalált gyerek, azonban már olyan képte-
len, hogy nem is lehet mások előtt, a nyilvánosság előtt bevallani,
annyira groteszk, annyira nyilvánvaló beismerését jelentené sze-
relmük, házasságuk, életük impotenciájának. Nem is hihetnek ben-
ne, ez az illúzió már csak játék, de valóságos tartalmat, igazi em-
beri kapcsolatokat pótló, életet kitöltő foglalatossággá lesz, amely
nélkül még elviselhetetlenebbé válik emberi kapcsolatuk üressége.