

*Gera György*

## TENNESSEE WILLIAMS



NAPJAINK nyugati színpadát „fiatalok” uralják. Adamov, Beckett, Behan, Dürrenmatt, Frisch, Ionesco, Miller, Osborne, Wesker és Tennessee Williams – egyik sem haladta meg az ötvenet, Jean Anouilh pedig tavaly töltötte be.\*

A „nagy öregek” kora mintha lejárt volna. A hajdani dicsőség devalválódott, a régi hírnév – ha új nem tetézi – annyit sem ér, mint egy elsüllyedt birodalom nagykeresztje. Az új nemzedék szerint a hagyomány: foszlott családi album. Csupa megsárgult kép, az ember csak nagy megerőltetéssel hámozza ki a réghalott bálkirálynők mesés szép profilját, viszont tisztán maga előtt látja a Lavallière-nyakkendő, klott könyökvédős fotográfust, amint chaplini ügyefogyottsággal bebúvik a fekete kendővel letakart lemezes masinába. Ezek a negyvenesek csak azt tekintik tradíciónak, amit maguk választottak azzá, maguk keresik ki rokonaikat, s nem ismernek képmutató kegyeletet. Őszinték, kíméletlenek – és gőgösek.

A második világháború éveiben vagy közvetlen azután szóltak meg. Hangjuk: rekedt, eltorzult, néha kétségbeesetten rikácsoló. Élményük: az elfelejtett, becsapott, kiszolgáltatott emberé. Arról beszélnek – olykor jelképesen, olykor zavartan vagy nagyon is szókimondóan –, ami vegyes közönségüket egyformán foglalkoztatja. Szorongásuk, nosztalgiájuk és lázadásuk az ő félelmeiket és tiltakozásukat fogalmazza irodalom-má. Betegesen érzékenyek a mások fájdalma iránt – alkalmassint azért, mert maguk is betegek. Függetlenségre és eredetiségre törekcsenek, de szemléletük voltaképp az elmúlt korok tanácstalan, riadt polgáré.

\* E tanulmány első megjelenése óta három év telt el.

Ellentétben elődeikkel, nem az irodalmat tartják a legfontosabbnak a világon. Kiabálnak, hogy meghallják őket, s mivel a nyomtatott betű a leghangosabb, regényeket, drámákat és novellákat írnak.

Tennessee Williams ehhez az elszorult szívű, illúziótlan és nagyhangú nemzedékhez tartozik. Széles mellkasú, jóképű, vérmes – ennyit árulnak el róla a fényképek. Szögletes arcában huncut szempár, egyenes metszésű orra alatt gondosan stuccolt bajuszka: külseje inkább filmszínészre, mint íróra emlékeztet. A magazinok riporterei szinte hetenként kapják lencséjük elé, hol egy sex-bombával karonfogva, hol szerzetes öccsével sétálva – könyvtárban soha. S úgy tetszik, Williams nem kerül a riportereket, mindenről nyilatkozik. Arról, hogy nem akar megnősülni, három drámát ír egyszerre, tíz év alatt három milliót keresett.

Van ebben az önreklámban jócskán pukkasztó krakélereskedés, de egyfajta csüggedt beletörődés is: a pap fiának morcos megadása. Tudjuk, milyen nyomot hagynak egy íróban a félig emésztett, ám mégis pályát határozó gyermekkori tapasztalatok, az első találkozás és elidegenedés szeszélyes pillanatai. Williams szülővárosa, Columbus (Missouri), ez a sivár déli város a lecsúszott, bosszúsóvár ültetvényesek, hétpróbás szerencselovagok, alkoholista „bossz”-ok és szadista fajvédő filiszterek gyülekezőhelye. A neonok káprázatos tűzvirágokat nyitnak, gátlástalan flapperek száguldoznak százhatvanas tempóval, de néha felbukkan egy-egy vén néger varázsló is és eksztatikus fohászokat hörög. Minden elérhető ezen a vidéken; ami nem pénzzel, az fáklyalánggal, szegénybélyeggel, leeresztett fehér csuklyákkal. Középkor és legeslegújabb technika lép itt frigyre s vajúdik hipermodern inkvizíciót. A randalírozás, fajtalanokodás és segély-sikoly mindennapos attrakcióvá silányul, valamirevaló hecc csak akkor kezdődik, ha kutyákkal lehet szökött fegyenceket széttépetni, rózsasalugasokat rágyújtani egy niggert kiszolgáló kocsmárosra, és kiherélni a szerelmi viadal esélyesét.

Williams mindezt gyermeki megrendüléssel az emlékezetébe vési. De addig, amíg drámává transzponálja ezt az unalommal körített irgalmatlanságot, hosszú idő telik el: szerzőnk kijárja az amerikai írók kötelező előiskoláját, s mesebeli harmadik fiúként szerencsét próbál sok mesterségben. Egy darabig cipőraktári tisztviselő, azután liftesfiú, szállodai boy, mozijegyszedő és pincér. Zsebében a yowai egyetem diplomájával.

Első sikeres műveit: az *Üvegfigurákat* (*The Glass Menagerie*) és a *Nyár és füstöt* (*Summer and Smoke*) még számos társszerzővel írja: a XIX. század modern drámájának csaknem valamennyi úttörőjével. Strindberg, Hauptmann, Csehov, Ibsen, de még Maeterlinck is fogja a kezét, s a XX. századból átnyúl érte Brecht, Pirandello és O'Neill. Tom, az *Üvegfigurák* hőse, aki kalandvagyát a mozi kábitószerével csillapítja, Ibsen Brandjával együtt arról álmodozik, hogy a valóságot összeegyezteti a költészettel, húga, ez a sánta tündér a *Sírály* Másájával elmondhatja: „*Úgy vonzoló az életet magam után, mint valami végnélküli uszályt . . .*” s a *Nyár és füst* Almája Ványa bácsi Szonjájával együtt bevallja: „*Feladtam minden büszkeségemet, nincs erőm, nem tudok uralkodni magamon.*” Se szeri, se száma az ilyen áthallásoknak. Mint ahogy se szeri, se száma azoknak a sorvasztó szituációknak, laza dialógusoknak s az érzelmek megfoghatatlan kettős áramkörei nek, amelyek az XIX. század drámájának szellemét idézik.

Zárt világ ez, amely hiába próbál kinyílni, tagolatlan, egybemosódó, csupa-meglepetés, csupa-bánat. Nincs többé önmutogató rend, az ellentétek szimmetriája felzilálódik, a kauzalitás érvénye leszűkül, a két pont között meghúzott egyenesen mindössze egy-egy ördögös kötélrancos képes átlejteni. Semmi sem bizonyos, még maga a bizonytalanság sem, nincs általános és örök, példás és helytelen, célszerű és módszeres. Az egyedülmaradás tanácstalan megrendülése ez, a kintrekedésé, a mindenki más: senki – elkárhozott pillanatáé. S ennek ellenkezőjéé: csak a többiek vannak, az Én úgy oldódik fel a

tömegben, mint víz a cukorban. Ami voltaképp egyremegy a cselekedet morális megítélése szempontjából, hisz ez is, amaz is egyfajta megfásult determinizmus.

„*Mindenki áldozat*” – mondja Amanda az *Üvegfigurákban*, miközben anyás csökönyösséggel hasztalan igyekszik kinyitni a paradicsom beroszdált kapuit leánya előtt. S Jim, aki már tudja, hogy a szeretet kölöncével nem hódíthatja meg a hatalmat: „*Azt hiszi, csak magának nehéz? Egyedül maga érzi úgy, hogy nem sikerült az élete? Nézzen körül, hány embert lát, aki éppolyan csalódott, mint maga.*” De miért? Miért kell ártatlanul szenvedni? Ki hozza ezt a sok kancsal ítéletet? Williams – századvégi elődeivel egyetértésben – senkit sem von személy szerint felelősségre. Valami elromlott, valahol baj történt, a nyugalom felbolydult, kiderült, hogy a logika hivalkodó partjai között szörnyű hasadék ásít, a titok: törvény, a kivétel nem erősíti a szabályt, hanem maga is szabály, – de felelős nincs, hisz a jószándék fájdalmat is okozhat, a gyűlölet örömet is.

De hát ilyen körülmények között csak tévedni lehet, hibát hibára halmozni, s mások által vagy akaratlanul elkövetett bűnökért lakolni. Vagy – menekülni. Ám hogyan? És hova? Hisz ha nincs többé határ, ha nem tudni, mi a lényeg, és mi az átmenet, ha a szakadék nemcsak elválaszt, hanem összeköt is, merre visz a szabadulás útja? Nem ábránd-e csupán, vágyak térképén kanyargó ösvény? Nem fellebbezhetetlen-e ezen a földön a pusztulás semmi és minden, igen és nem égővei között? Marad-e más hátra a fejet hajtó lemondásnál?

Vagy talán mégis? Mégis át lehet lépni egy harmadik vagy negyedik dimenzióba? Ki a megmondhatója, hány síkja van a létnek? S talán kívül is lehet állni, befelé is fordulni, s ezáltal felül is kerekedni?

Lehet? Nem lehet? A birkózás egyszerre több porondon folyik, s a gladiátorok néha helyet cserélnek. Megmaradni és szabadulni; megőrizni egyéniségüket és kibújni a vakvéletlen ravasz fogásai alól: Williams első drámahősei ezért küzdenek hétköznapijaik arénájában. Fáradtak, tehetetlenek – és lan-kadatlanok. Összeszorított fogakkal végzik napi edzéseiket,

és szorongva eltöprengenek megmosolyogni való előrehaladásukon. Mert hisznek a lélektani dráma tetszetős szofizmájában: azt képzelik, ha megmagyarázzák az embert, sikerül a világot is megérteniök. S aki a világot megérti, útlevelet vált a szabadság honába.

Persze, hamarosan rácszmélnek, hogy a szökés is éppolyan megvalósíthatatlan, mint minden egyéb vágyuk. Ha nincsenek pólusok, ha az ellentétek összekuszálódnak és minden átmeneti, akkor nincs megbízható barát és kijelölt nagyhatalmú ellenfél sem, se Sors, se Isten, se világgraszáló diadal, se magasztos elbukás, a vétek meggondolatlan ballépéssé züllik, s a bölcsek tógáját az ölti fel, aki kerüli a kihívó tettet: a lényegében tragédiaellenes rezonőr.

Mindent relativizáló, kicsinyes, cselekményt bontó, feszültséget felfüggesztő dráma ez, önmarcangoló és kétségbeesett.

És megható és eszménytelen. Vergődő univerzumából kiszorul a pátoz – Sorssal vagy égi hatalmakkal ünnepélyesen pörölni kellett –, bankárokkal, mészárosokkal és háziurakkal már csak ravaszul köntőrfalazni lehet. Vagy gyámoltalanul tiltakozni. De ennek sincs semmi értelme. „*Mindenki áldozat*” – még az is, aki azt hiszi, hogy pillanatnyilag felülkerekedett.

Író és hőse, ha nem is mindig a flaubert-i „*Bovaryné én vagyok*” nyíltságával, szükségyszerűen azonosul egymással. Williams sem kivétel. S jöllehet érett műveiben ez a vallomás-jelleg nem annyira szembetűnő, mint az *Üvegfigurákban*, ahol Tom – akár egykor a szerző – cipőraktári tisztviselő és verseket ír a cipősdobozok fedelére, s barátja, Jim, a kollégium hajdani büszkesége, elárult reményeiről kesereg, a későbbi témák és konfliktusok is Williams Délen szerzett élményeit, különösképp gyermekkori tapasztalatait sűrítik drámává.

Miről is szólnak ezek a darabok? Kései szenvedélyekről, elmulasztott gyönyörökről, leleplezett ábrándokról. Arról, hogy az élet fáj, s az egyik embernek gyötörnie kell a másikat; hogy minden jóvátehetetlen, a gonoszság ugyanúgy, mint a jóság; hogy hiába féktelenség, szerelem és vagyon, az embert nem

ereszti a kelepce, hasztalan csapkod maga körül, törvénye az összeroppanás.

Laurát, az *Üvegfigurák* tündéralakját sántasága húzza le a sárba, *A vágy villamosának* (*A Streetcar Named Desire*) Blanche-a feslett múltja miatt kerül tébolydába, Brick, a „*Macska a forró bádogtetőn*” (*Cat on a Hot Tin Roof*) hőse azért veszti el egyensúlyát, mert képtelen pederaszta barátját felejteni, Big-papa azért érti meg, hogy minden hazugság körülötte, mert megtudja, hogy gyógyíthatatlan rákja van, a „*Tetovált rózsza*” (*The Rose Tattoo*) Seraphinája azért háborodik meg, mert rájön, hogy férji kötelességét példásan teljesítő ura szeretőt tartott, – csupa beteges érzékiségéért bűnhődő figura.

„*A naturalizmus megengedett poézise a pathológiában van*” – írta Alfred Kerr. S Lukács: „*Ez a kiemelés egyetlen lehetősége, mert a meddő akarat . . . pathologikusan hat.*” S valamivel odább: „*. . . minden rázkódtatással járó átmenetet, amikor nincs sehol semmi biztos az életben, az idegek pathologikus túlfeszítettségét idézi elő. . . az átmeneti idők drámájának hősei, akik régi és új között ingadoznak, mindig ilyen állapotban vannak. . .*”

A lélegzetelállító összecsapásokat illetéknépp szakadatlan ordenáré marakodás váltja fel, a fenséges bukást pedig depresszió és idegösszeomlás. Persze, a harmadik felvonás végén nagynéha itt is elsül egy pisztoly (*Orfeusz alászáll – Orpheus Descending*), s megtörténik a végső leszámolás. De ez már inkább csak a szerző elégtétele – a színen néhány jelenet óta úgyis élőhalottak ágáltak.

Halálraítéltek színjátéka folyik hát a színpadon, s a szín: siralomház, ahol kegyelemért folyamodó bűnösök töltik – szünetüktől kezdve: utolsó – napjaikat. Mert itt mindenki bűnös. Bűnös, mivel bűn maga a lét s a létből való elvagyódás is.

Csak hogy miért vágyódnak el ezek az alakok? Miért érzik terhesnek nemcsak életüket, hanem a rájuk záródó világot is? Williams szerzetes bátyja egy ízben úgy nyilatkozott, hogy öccse drámái Istennel folytatott párbeszéd. Ami, persze, túlzás, de annyiból igaz, hogy szerzőnk hőseinek testbe-zárt-sága, testet börtönnek érzése túlmutat a sikamlós erotikán,

Mert Williams hősei, miután megszabadultak Isten büvköréből és megtagadták az ellenkezést egy adott társadalommal – amelyet egyébként bomlasztónak ítélnék –, önként bezáratták magukat a hús börtönébe. S ezt a hús-börtönt nemcsak kielégületlen vágyak töltik be, hanem a „rajtam kívül nincs semmi bizonyos, és én sem vagyok bizonyos” abszurd fájdalom és az isteni kegyetlenség felpanaszolása is.

Lét és semmi, az értelem csődje, az ösztönök hegemoniája, minden csupa-titok, csupa-meglepetés – a williamsi drámák eszménytelen eszmeisége így áll össze egésszé, apellál megrogzított vehemenciával irracionális szenvedélyekre, boldogító kényszerképzetekre, morbid vágyakra. A logika két partja között ásító szakadék egy idő óta amúgy is a nyugat-európai modern színház kincsesbányája. Freud, Jung, Adler után fizikusok támogatták meg ezt az abszurd világképet, jelentették ki, hogy a megismerhetőnek csak a határait cserkészhetjük át, az egész birodalmat sose hódíthatjuk meg, mivel a végtelékig feszített logika valahol elpattan s a bizonyosság egyenleteit bizonytalansági tényezők váltják fel.

Így, Dürrenmatt szerint saját műve: ennek a szakadás által létrejött abszurd paradoxonnak a vizsgálata. Ionesco: elterpeszkedés az abszurdban. Adamov: a képtelenség kicsúfolása. Beckett: csillagvizsgálás a hasadékon át.

Williamsnál a szakadás nem annyira a logikai elvonatkoztatások világában történik, hanem a párologó földön. Az ő hősei: a legjobban magukra hagyottak az egész jelenkori nyugati drámairodalomban. Nincs se társuk, se szövetségeseik, még az ellenségük sem bizonyosan ellenség. Apjuk, anyjuk, feleségük, gyermekük csupán vérségi kötelék, akin csillapíthatatlan sóvárgásukat kiengesztelhetik, akin bosszújukat kitölthetik. Nemcsak azért marják egymást, mert meg szeretnének maradni vagy eljutni valahova s mindenki, aki útjukba áll: ellenük van. Nem, Williams alakjai főként azért tépik egymást, mert együvé vannak zárva, s mert még mindig kényelmesebb otthon kiélni szadizmusukat, mint másutt.

„Egy dráma szereplőiben mindig kell maradnia némi titokzatosság-  
nak” – írja a *Macska a forró bádogtetőn* kellős közepén –, „mint  
ahogy a való élet minden szereplőjében is sok megoldatlan titok marad.”  
Ráeszmélés és megvalósulás azonban sehol sem áll olyan távol  
egymástól, mint a drámában. Williams is tudja, hogy minden  
jelentős színmű többet mond, mint amennyit szereplői beszél-  
nek. Ő is szeretné, ha darabjaiban valami „csak-sejtett”,  
„tárgy-mögötti” szorulna meg. Csakhogy az, aki a világot kao-  
tikus gomolygásnak látja, nehezebb helyzetbe kerül, ha ábrá-  
zolni akarja, mint az, aki valamilyen rendező elvben hisz. Vég  
nélküli bomlási folyamatot színpadon nehéz ábrázolni.

Ámbár Williamsnak mégis van valamilyen zavarosan meg-  
fogalmazott credója: hisz egyfajta ősi vitalitásban. S noha hősei  
nem tisztelik az életet, tíz körömmel kapaszkodnak belé. Ke-  
vés megrázóbb lapja van a modern drámairodalomnak, mint  
az a néhány, amelyen a félrevezetett Big-papa leszámol a múlt-  
jával. Revideálni az egész életét. Újrakezdeni a még megma-  
radó néhány évre! Hamiskodás nélkül élni, faképnél hagyni a  
gyűlölt nagyszájú asszonyt, bundákba borítani, briliánsokkal  
teliszórni az első széptestű ringyót. Mindez a realitás és a jel-  
kép borzongató erejével robban ki belőle – de már későn.

Mint ahogy ezekben a drámákban minden felismerés későn  
történik. S a helyrehozhatatlanért felelőtlenül is lehet felelős-  
séget vállalni: az embert nem köti többé kockázat, nem kell  
attól tartania, hogy elront valamit. Ilyenkor könnyű az áldo-  
zatvállalás és súlytalan az áldozat – még ha halált idéz is fel.

Williams vitalizmusa már leszámolt a „férfiasság” mítoszá-  
val. Ellentétben Hemingway-vel, nála a mokánykodás az ele-  
settség palástolása, nem erény, hanem gyöngeség. A *Tetovált  
róza* Salvatore-ja kötekedik, a hetykét játssza, de valahányszor  
megverik, sírva fakad. S Stanley *A vágy villamosában* azért  
fordítja tuskéit a külvilág ellen, hogy puha testét megóvja.  
Csupa kompenzált indulat, elnyomott szenvedély, sanda kom-  
plekszum. A gyöngék szeretik a monológot, a pusztába kiál-  
tott szó megnyugtatója őket. S ezek az alakok mind magukban  
beszélnek, – a többiek csak véletlenül hallják meg őket.

És amikor nagyritkán mégis rászánják magukat a párbe-  
szédre, azért szólalnak meg, hogy bosszút álljanak. Tom a  
„pót”-örömökért, Big-papa és Lady a jólétért fizetett megal-  
kuvásért, Blanche a drágán vásárolt gyönyörökért. Sérel-  
mek nélkül éppolyan nehéz életben maradni, mint remények  
nélkül. Williams hősei azonban, mintha még az áhított bol-  
dagságnál is jobban ragaszkodnának sérelmeikhez, szinte kéj-  
jel nyújtózkodnak el bennük. Persze, szenvednek is tőlük. De  
nem hajlandók lemondani a szenvedés jogáról. Nem mintha  
szeretnének szenvedni, de a mindennapos fájdalom ébren tart-  
ja bosszúvágyukat.

A szüntelen fájdalom eltompítja az elmét, s betegesen érze-  
kennyé élesíti az ösztönöket. Különös, hisztérikus légkör jön  
így létre: mindent elborít a gyanakodás, mindenki en garde-ban  
áll, de védekezni csak foggal-körömmel tud – a szenvedés rá-  
rozdásodik az agyra és zárlatot idéz elő. Williams hősei nem  
szeretnek gondolkodni, leszoktak róla. Inkább tűrnek és kí-  
nálódnak. Mert a beszéd gyakran nagyobb kín számukra, mint  
a test sanyarúsága. Brick örökké szemére veti Big-papának,  
hogy csak beszél, beszél, de nem mond semmit, s csak akkor  
nyugszik meg, amikor közli az öreggel közeli halálát. Ami ter-  
mészetesen a képmutatás fölött aratott győzelem is, de első-  
sorban nem az. Ezekben a hősökben ugyanis nincs szemernyi  
metafizikai kíváncsiság sem. Úgy vélik, ha életről beszélnek,  
a póre testükről szólnak, az animális funkciókról: születésről,  
jállakásról, szeretkezésről és halálról. De a halálban sem érzik  
meg a végtelen borzalmát. Irtóznak tőle, de csak annyira til-  
takoznak ellene, amennyire gyönyör-fosztó jellegétől félnek.  
Rosa évekig gyászolja az urát, de a lét-nemlét szorongása egy  
pillanatra sem gyötri, egyszerűen a szolgálatkész férfit kép-  
telen felejteni. S Maggie nem azért tűr, mint „macska a forró  
bádogtetőn”, mert vagyonna, társadalmi rangra pályázik; a  
hím kell neki, akivel már esztendőik óta nem hált együtt.

Magyarázható ez az önkéntes téma- és konfliktusleszűkítés  
a déli vérmérséklet szilajságával? Aligha. Williams túlságosan

céltudatos szerző, s amikor vállalja a lélektani dráma szolgálatait, elfogadja a vele járó öncsonkítást is. Mert öncsonkítás ez, lemondás a teljességről a részlet torz felnagyítása ellenében.

Persze, a gondolati tartalom hiányát – hacsak részben is – pótolhatná a tett, a felgyorsított cselekmény. Csakhogy a modern polgári dráma legtöbb alakját a szervezett külvilág megfosztotta a látványos cselekedettől. A hősök javarészt zajos, sűrű városokban élnek, ahol mindenkinek megvan a maga percre beosztott időrendje, nem lehet egyszemélyes birodalmakat alapítani, bele kell illeszkedni a gépezetbe. Ezért aztán a XX. század nyugati drámájában a súly áttolódik a cselekedetről a gondolkodásra és a dialógusra. De Williams alakjai nem elég differenciáltak, ők leginkább csak érzik a tett hiányát. Érzik – és szenvednek tőle. Mert ez volna az igazi terrénük, itt élhetnék ki vad, falusi-bicskás indulataikat. Ám a társadalom ebben is nemet mond, itt is ellenük szegül. S számukra nem marad más a tétova elvágyódásnál, valahova, ahol cselekedni lehet, ahol a kaland egyértelmű a hétköznapokkal, ahol „minden percben történik valami”. Csakhogy maga ez a vágy is abszurd. Mert ebben a világban, ahogy azt Tom az *Üvegfigurákban* mondja „*a férfit megfosztották a kalandtól s a nőt az ábrándtól*”, a szerepeket előre kiosztották, a kaland letéteményese a filmsztár lett s a néző csak bámulhatja őket az elsötétített termekben. „*Ha csak ki nem tör a háború... Mert akkor a tömegember is megkapja a maga kalandját. Akkor aztán a nézők egycsapásra otthagyják az elsötétített termet, és elindulnak maguk is játszani.*”

Se gondolkodás, se tett, – Williams zabolátlan hősei tehetlenségükbe pusztulnak bele. Betegségük alattomos és gyógyíthatatlan, mire rácszmelnek, nem marad számukra más, mint szűkülő, beteg állatként behúzódni odvaikba. Ahol a kór, persze, változatlan erővel roncsol. Big-mama egy egész életet él le férje oldalán, és nem tudja meg, hogy az undorodik tőle; Lady konok hűséggel megmarad ura mellett, s csupán halála előtt döbben rá, hogy a férfi gyújtotta fel apja szőlejét.

Nincs biztonság sehol, még az Énen belül sem. Mert az ösztön szeszélyes, az értelem korlátolt. Mi lesz holnap? – kérdik Williams hősei, s nem ismerik a feleletet. S voltaképpen nem is nagyon kíváncsiak rá. Sodortatják magukat – azt tapasztalták, hogy az akarat mindig fájdalmat okoz.

A schopenhaueri voluntarizmus újjáfogalmazása ez, az értelmetlen akarat proklamációja. Az akarat leleplez. Legjobb semmit se tenni, elbújni, várni. Williams színművei – ha nem is olyan deklaráltan, mint némely mai szerzőnél – jellegzetesen antidramák. Alakjai nyűgnek érzik a beszédet – úgysem értheti meg senki a másikat –, rontónak a cselekedetet: az akarat nem egyéb ürbe sújtó lendületnél.

A pesszimizmus mint világnézet mindig eszményekkel való leszámolás. Williams színművei is csalódásról, a lélek kiégettségéről vallanak. Nem elmélyített, ismeretelméleti alapokon nyugvó pesszimizmus ez, hanem a rossz közérzet, csömör és utálkozás támasztotta kétség. Mindent elutasítani anarchista vonás. Williams azonban távol áll az anarchizmustól. Ő nem azért utasít el, mert rombolni akar, hanem mert sehol sem lel olyan szilárd talajra, amelyre építhessen. A világ túlságosan bonyolult hősei számára, ezért tagadják meg.

Persze, százszázalékos tiszta negáció nem létezik: tagadni is csak valaminek a nevében lehet. Mint ahogy minden tagadás egyúttal – bármennyire rosszul fogalmazott – igény is. Williams igénye: kifejezni korának és környezetének növekvő feszültségét. Effajta törtekvéséről, nyilatkozatainál és az önmagával folytatott interjúknál is többet mond egyik-másik alakja, s különösen *Camino Real* című legelvontabb drámája. Kilroy, a színmű hőse, egy kiöregedett boksoló, akinek „*akkora a szíve, mint egy gyermekfej*”, beszél erről a legnyíltabban. Az élet száműzetés, vallja, s az emberre kapzsi demagógok csörgősipkát kényszerítenek. Ám az ő vallomása is tétova, ő is csak azt tudja, hogy meg kell szökni a hullahordozók birodalmából, s az út emelkedőjét szöges veszedelmek szegélyezik. S az is jellemző, kinek a segítségével jut ki: a Sancho Panza által cserbenhagyott Don Quijotéjával.

Don Quijote, mint útmutató hős – a jelkép ezúttal valóban beszédesebb, mint a puszta szó. Mert Williams csaknem valamennyi alakja egy-egy rögeszméjében megbicsaklott, elfajzott Don Quijote, aki csorba fegyverekkel száll harcba az ellen-séggé kikiáltott szélmalom ellen. De ennek a szélmalomharcnak már nemcsak pátosza, hanem humora sincs. Nevetni csak azon lehet, amitől már végképp nem kell tartani.

A valóban nagy irodalom mindig megelőzte a pszichológiát. Shakespeare, Stendhal, Dosztojevszkij s néhány XX. századi mester olyan törvényeket fedezett fel, amelyeket a lélektan, mint szaktudomány, csak jóval később igazolt. S azóta is jó néhány szemnyitó igazság hangzott el ember és lét, ember és világ viszonyáról – épp a lélektan aspektusából. De ezeket az igazságokat nem a lélektani dráma mondta ki. Ahhoz túlságosan leszűkített és illusztratív. Aki ma újat akar mondani az emberről, nem beszélhet csak a testről meg az ösztöneiről. Az sem elég, ha a párbeszéd szuggesztív, a szituáció tragikus s a jellemrajz tisztességes.

A tudományos igazságokat népszerűsítő szépirodalom illusztráció az ihlet forrósága nélkül. Nem arról van szó, hogy nem lehet, nem kell a kor igazságait újra-bizonyítani. De ennél többre is szükség van. Kifejezni az eddig még nem tapasztaltat, az alakulót. Kontinenseket nem lehet kétszer felfedezni, s még kevésbé illeti babér azt a kutatót, aki kijelenti, hogy a feltérképezett, szigetcsoportok földrész nagyságúak.

Williams drámái\* efféle tudományos vaksággal megvert felfedezők útleírásaira emlékeztetnek. Érdekesekek, lebilincselők és hatásosak, de az olvasóban szüntelen ott bujkál a gyanú: ezt már olvasta valahol, eredetiben.

\* Azóta jelent meg: *Suddenly Last Summer* (Múlt nyáron hirtelen, 1958), *Sweet Bird of Youth* (Az ifjúság édes madara, 1959), *Period of Adjustment* (Az alkalmazkodás kora, 1960), *The Night of Iguana* (Iguana éjszakája, 1961) és *The Milk Train Doesn't Stop Here* (A tejesvonat nem áll itt meg többé, 1962).

ANDERSON, Sherwood (1876–1941). Camden, Ohio-beli kisvárosban született. 14 éves korától dolgozott, majd katona a spanyol–amerikai háborúban. Hazatérve évekig egy festékgyárat vezetett, míg negyvenéves korában, egész addigi életét és családját elhagyva, Chicagóba költözött. A chicagói írócsoport rokonszenvvel fogadta és segítségére sietett. Első sikere (*Winesburg, Ohio*) után Európában és Dél-elen utazgatott, majd egy virginiai kisvárosban telepedett le, s visszavonultan dolgozott. Panamában halt meg.

Windy McPherson's Son, 1916; Marching Men, 1917; *Mid American Chants*, 1918; *Winesburg, Ohio*, 1919 (ua. 1962. Utószó: Vajda M.); *Poor White*, 1920 (*A Nagy ember*, 1929. Bev. Juhász A.); *The Triumph of the Egg*, 1921; *Many Marriages*, 1923; *Horses and Men*, 1923; *A Story Teller's Story*, 1924; *Dark Laughter*, 1925 (*A sötét nevetés*, 192?); *The Modern Writer*, 1925; *Notebook*, 1926; *Tar*, 1926 (ua. 1930); *A New Testament*, 1927; *Hello Towns!* 1929; *Nearer the Grass Roots*, 1929; *Alice and the Lost Novel*, 1929; *The American County Fair*, 1930; *Perhaps Women*, 1931; *Beyond Desire*, 1932; *Death in the Woods*, 1933 (A címadó novella: *Halál az erdőben. Mai amerikai dekameron*, 1935); *No Swank*, 1934; *Puzzled America*, 1935; *Kit Brandon*, 1936; *Home Town*, 1940; *Memoirs*, 1942; *Letters*, 1953.

Chase, C. B.: *Sherwood Anderson*, 1927; Reményi J.: *S. Anderson (Amerikai írók)*, 1938; Howe, I.: *S. Anderson*, 1951; Schevill, J.: *S. Anderson: His Life and Work* 1951.

CALDWELL, Erskine (Preston) (sz. 1903). Georgia államban született; iskolázása hiányos. Az egyetemmel többször megpróbálkozott, de sosem fejezte be. Közben volt tengerész, hívtásos futballista, telekügynök, gyapotszedő, munkás, taxisofőr, szakács, pincér, végül újságíró. Első regénye, az *Isten föl-*