

AZ O'NEILL-I TRAGÉDIAFELFOGÁS ELEMINEK MEGJELÉSE
KORAI MŰVEIBEN
(A GLENCAIRN-CIKLUSTÓL A SZŐRÖS MAJOM-IG)

SZABÓ KLÁRA

Az amerikai drámatörténészek általában 1916-tól számítják az önálló amerikai drámairodalom létrejöttét, attól a naptól, amikor az akkor még ismeretlen Eugene O'Neill megjelent Provincetown kisváros újonnan megalakult színtársulatánál (Provincetown Players) egyfelvonásos darabjaival.

Ekkorra már O'Neill előtt is egyre világosabban állt a drámaírói feladat: az ember örök tragédiájának bemutatása.

O'Neill véleménye szerint az író és a közönség tragikus szemléletének találkozása a legmagasabb fokon a görög tragédiákban valósult meg. A tragédia = életigenlés = görög tragédia képlet igazsága mellett tett hitét fejezik ki következő sorai: „A tragédiának, úgy gondolom, az a valódi jelentése, amelyet a görögök értettek rajta. Számukra ez valami magasztosat jelentett, az életre, a minél teljesebb életre való ösztönzést... Amikor a görögök tragédiát láttak a színpadon, úgy érezték, hogy saját reménytelen reményeik nemesültek művészté.”*

Hogy a görög szellemiség szerves részét, a tragikumot feltámassza, és sajátos eszközökkel napjaink ellentmondásos színháza, közönsége számára átélhetővé tegye — ezt a célt tűzte ki O'Neill maga elé egész alkotói pályája folyamán. Bár műveit témában, művészi eszközökben a rendkívüli sokféleség jellemzi, a felvetett kérdésekre adott válaszokat több alkalommal, s mindig másféleképpen fogalmazza meg egyes műveiben, a művek, témák, művészi eszközök sokféleségét a modern tragikus életérzés, mint alapkoncepció felé való törekvés fogja összefüggő egységbe. Ez a jellegzetesség, a görög tragédiaelfogás vonásainak megjelenése jelenti az O'Neill-i tragédiaelfogás egyik pólusát.

Az emberi tragédiák bemutatását a régi görögök egy egységes és általános érvényű jelkép- és értékrendszer segítségével tudták megoldani, mely áthidalta, feltöltötte a színpad és a nézőtér közötti távolságot. Ennek helyén azonban modern körunkban űr tátong. A huszadik században már nem létezik egyetlen olyan vallás, vagy filozófia sem, amely aktív, problémaérzékeny és problémamegoldó közösséggé formálná az írókat, a színészt és a közönséget.

O'Neill-nál ezt az ősi, egységes világképet, filozófiát helyettesítik az emberi pszichikum általános, vagy általánosnak vélt törvényszerűségei, melyeket mélylélektani elemzéssel lehet felszínre hozni.

„Vajon megoldható-e, hogy lélektani eszközökkel közelítsük meg a Végzet fogal-

* EGIL TORNQVIST: A Drama of Souls, Uppsala, 1968, 35. o.

mát a mai, istenekben nem hívő közönség előtt?”* — írja munkanaplójában O’Neill 1926 tavaszán.

A modern lélektani alapfogalmak, a tudatalatti, a gátlások, az elfojtott ösztönök, a komplexumok az emberi élet lényegének, múltjának, jelenének, jövőjének fő meghatározói, hordozói lesznek.

Így a drámák fő konfliktusává az ember tudatos, ill. tudat alatti énjének harca válik.

A modern pszichológia segítségével tehát O’Neill áthidalni vélte azt a szakadékot, mely a színpadon folyó események és a nézőtérén helyet foglaló nézők között van.

Az ősi Végzet modern megfelelője O’Neill-nál a tudatalatti, az ösztönvilág, s ez tragédiaelfogásának második jelentős tényezője. O’Neill véleménye szerint ily módon az egységes hit, a vallás, az istenek, mítoszok nélküli világban is lehetővé válik a tragikus lélektani, a tragédia külső és tartalmi vonásait magán viselő dráma kialakítása, mivel a mélylélektan törvényei szerint a tudatalatti impulzusok jórészt általános érvényűek. Ennek alapján ugyanazok a tudatalatti mozgatórugók ösztönzik, irányítják az egyes szereplőket, s a nézőket is, eszmei közösséggé formálva őket.

O’Neill valamennyi műve, a klasszikus tragédiákhoz hasonlóan egy bizonyos probléma, az ember és világ alapvető problémája köré épül fel, valamennyi esetben új és új eszközökkel új és új feleleteket ad a központi kérdésekre.

A legjobbnak, a legteljesebbnek késői drámáit tartják (*Eljő a jeges, Hosszú út az éjszakába*). Ezek a drámák alkotják műveinek gondolati—technikai szintézisét.

De korai műveinek ismerete sem érdektelen számunkra: mintegy előtanulmányok ezek, amelyek embrionális állapotban magukban hordják az érett, kiteljesedett művek szinte valamennyi elemét, s tartalmi, technikai, eszköz- és stílusbeli változottságukkal az író későbbi kiteljesedtségének hordozói voltak.

Korai művei egy első, kezdeti stádiumot képviselnek a tragédiaelfogás kialakulása szempontjából: a jellegzetesen O’Neill-i vonásokat, a görög tragédia és a mélylélektani koncepció közvetlen hatását még nem mutatják, mint későbbi művei, a *Vágy a szilfák alatt, az Amerikai Elektra*, vagy a *Különös közbjáték*, de csírájában, s elsősorban a darabok alaphangulatában magukban hordozzák azokat az elemeket, amelyek a későbbi érettebb, letisztultabb tragédiaelfogásban található meg, magasabb fokot képviselve.

A tragédiaelfogás kialakulása szempontjából vizsgált első korszakának elemzésénél a következő darabokat vizsgáltam: a négy egyfelvonásból álló Glencairn-ciklus, (*Bound East for Cardiff — Útban Cardiff felé; The Moon of the Caribbees — Holdfény a Karib-tengeren; The Long Voyage Home — Hosszú az út hazáig; In the Zone — Veszélyes övezet*).

Az ezekben a darabokban felvázolt tragédia-alapkoncepció, s a megjelenítéshez felhasznált művészi eszközök továbbfejlődnek első korszakán belül is, a már egész estét betöltő *Anna Christie* és a *Túl a szemhatáron* c. darabokban.

Az első korszak végét, a lélektani elem belépését az O’Neill-i tragédia-konceptióba, s egyúttal a formai útkeresés kezdetét jelzi a *Szörös majom* c. darab, amely azonban alap gondolata, egységes alaphangulata, s bizonyos formai jellegzetességei alapján még az első korai korszak művei közé sorolható.

A Glencairn-ciklus darabjait, mint az O’Neill-i tragédiaelfogás kialakulásának kezdeti fázisát, így jellemzi Joseph O’Neill egyik tanulmányában:

„Korai műveiben, elsősorban a Glencairn-ciklusban O’Neill egy egyetlen, tragikus alaphangulatot szándékozott megteremteni és fenntartani.”*

* BENEDEK ANDRÁS: O’Neill, Bp. 1964. 91.o.

* JOSEPH O’NEILL: *The Tragic Theory of Eugene O’Neill*. University of Texas, 479. o.

A Sors ezekben a balladaszerű művekben, a görög tragédiához hasonlóan, mint központi motívum jelenik meg, s O'Neill az atmoszférateremtés olyan eszközeivel él, amelyek majd későbbi műveiben teljesednek ki igazán. (Speciális szimbólumrendszer, hang- és fényhatások, a szereplők külső-belső vonásainak jelentéstartalma, ezek változásai a darab folyamán, a helyszín-, tér- és idő ábrázolása.)

A ciklusba tartozó mind a négy művet alaphangulatában a tenger, mint jelkép fogja össze. A tenger itt mély, szimbolikus értelemezést nyer, s akár a görög mondákban, magához csalja, s azután nem eresztí, elpusztítja áldozatait.

Ezzel az író azt a gondolatot sugallja, hogy a modern végzet épp olyan vak és kegyetlen, mint az ókori hősök végzete volt, csak éppen minőségében változott: ott fenséges, isteni eredetű, most öröklött bűnök, ital, szenvedély a neve.

Ezek az egyfelvonásos, elsősorban alaphangulatában tragikus drámák mintegy előgyakorlatok voltak a hasonló alapkoncepciójú, de már egész estét betöltő *Anna Christie*-hez és *Túl a szemhatáron*-hoz.

Az *Anna Christie* egységes alaphangulatában, szereplőinek hasonló sorsával is nagyfokú rokonságot mutat a Glencairn-ciklus darabjaival, különösen a *Hosszú az út hazáig* cíművel.

Ennek hőiséhez, a svéd Olsonhoz hasonlóan Chris Christopherson is mindent megtesz, hogy el tudjon szakadni a tengertől, amely tragikus Végzetét jelenti.

A két főszereplő az előbbi darabokhoz hasonlóan két ellentétes koncepciót képvisel: Anna életét a lét egyik pólusát jelentő szárazföld tette tönkre; ott vették el ártatlanságát, szennyezték be testét-lelkét. Az ő számára a lét másik pólusa a tenger, ez az egyszerű, de primitívségében tiszta élet, amely valóságos purgatórium: megtisztítja, feloldozza őt bűneitől.

Chris, az öreg tengerész számára a pólusok felcserélődnek: az emberi élet elrontója, a könyörtelen Végzet megtestesítője a tenger, „ez a vén ördög”.

Hasonlóan ellentétesen viszonyulnak a másik jellegzetesen O'Neill-i motívumhoz, a ködhöz is.

„Köd, köd, köd — mondja Chris kapitány — átkozott idő. Nem látod, merre mégy, nem tudod... Csak ez a vén ördög, ez a tenger, ez tudja...”

Anna éppen ellenkezőleg: szereti a ködöt is, mert úgy érzi, megtisztítja, megváltja őt.

Látszólag a darab tragikumának mond ellent az a tény, hogy O'Neill-t a darab bemutatása után sokan vádolták azzal, hogy a dráma befejezése, Chris beleegyezése Mat és Anna házasságába — a tragédiákra sohasem jellemző kompromisszumot, heppiendet jelenti. O'Neill azonban itt sem ír heppiendet: ehelyett az előző darabokhoz hasonlóan az élet értelme, vagy értelmetlensége, élet vagy halál kérdésében a nála alapvető jelentőségű köd-szimbólum adhat megoldást, mely egyúttal a darab körstruktúráját, a tragédiára jellemző ellentétes pólusok összefonódását, egyensúlyát is biztosítja.

A darab erősen ködös idővel indul, s a harmadik felvonás egy rövid, napsütéses periódusa után ismét sűrű köd ereszkedik alá — ez a folyamat áttételesen maga az élet teljessége: a rövid ragyogás, boldogság, harmónia után a köd megjelenése az elmúlás, a halál közeledtének felel meg. Konkrétan, a darab struktúráját tekintve is, és áttételesen is a kör ezzel bezárul: a család tragikus végzete ismétlődik meg újra Anna sorsában is.

Az itt domináló tragikum másik bizonyítéka, hogy az *Anna Christie*-ben jelenik meg O'Neill-nál először a könyörtelen végzet által sújtott család motívuma, amelyet

* BENEDEK ANDRÁS: O'Neill. Bp. 1964. 45. 0.

azután a *Vágy a szilfák alatt* és az *Amerikai Elektra* c. darabokban bont ki az író a magá teljes tragikus nagyságában.

A Christopherson családra tragikus Végzet nehezedik, sorsuk a klasszikus tragikus hősközhöz hasonlóan egyéni és általános vonásokat is hordoz.

„...a svéd partokon, falunkban valamennyi férfi tengerre száll. Mást nem is tehetnek. Apám az Indiai-óceánon, egy hajó fedélzetén halt meg. A tengerbe vetették. Három idősebb testvérem is hajóra szállt. Aztán én is, anyám is teljesen egyedül maradt. Mindannyian úton voltunk, amikor meghalt. (Szomorúan szünetet tart.) Két fivéremnek nyoma veszett egy halászhajón. A te két testvéred is vízbefulladt...”* — mondja Chris.

A tenger = Végzet sorscsapásainak ezen ismétlődésével a Christopherson családban az író a Végzet sújtotta család fogalmát, a Végzet kikerülhetetlenségét sugallja. Anna számára sem lesz tehát kegyelem, ő is a Christophersonok tragikus életét fogja élni, akárcsak apja, anyja, testvérei.

Az *Anna Christie*hez hasonlóan, a lét két ellentétes pólusa, tenger és szárazföld vonzása, tágabb értelemben álmom és valóság, élet és halál feszültsége található meg a *Túl a szemhatáron* tragikus testvérpárjában, Anrew és Robert Mayo figurájában is. A darab a *Holdfény a Karib-tengeren*-hez hasonlóan egy sajátos ritmikái kísérletezés. A darab három felvonásból, s mindegyik felvonás két színből áll. Az írói szándék egy, az „American Magazine”-ben megjelent interjúból válik világossá.

„A *Túl a szemhatáron*-ban három felvonás van, mindegyik két-két színből áll. Az egyik szín kívül, a szabadban játszódik, ez az ember vágyait, álmait szimbolizálja, a másik jelenet belül, a házban játszódik: a horizont eltűnt, s ez azt szimbolizálja, ami az ember és álmai közé ékelődik. Ezzel a módszerrel ritmust szerettem volna teremteni: a vágyakozás, és a vágyak elvesztésének ritmusát.”*

A ritmus, ennek a nézőre gyakorolt hatása, s a tragikus, sűrített atmoszféra megteremtésével az író célja az volt, hogy nézőjét — a klasszikus tragédiaírók célkitűzéséhez hasonlóan — részévé tegye a darabnak, számukra szellemi-érzelmi többletet nyújtson, felkavarjon, majd megnyugtasson a tragikus egyensúly helyreállításával (katharisz).

Életét végső soron mindhárom főszereplő, Andrew is, Robert és Ruth is elrontották: Ruth boldogtalan a szerelemben, Andrew az érvényesülésért folytatott harcában eladja „lelkét”, s Robert is, aki életében nem tudta elérni célját: megtudni a létezés nagy titkait, túljutni a szemhatáron.

„Az én életem egy nagy tévedés, Ruth élete szintén... De a tied a legnagyobb tévedés, Andrew, hármunk közül... Teremtő voltál, míg szeretted a farmot. Te és az élet harmonikus kapcsolatban voltatok egymással. És most... milyen távol kerültél az igazságtól. Ezért bűnhődnöd kell... Szenvedni fogsz...”* Robert számára a megnyugvást, a megoldást, akárcsak *Cardiff*-ban a haldokló Yank számára, a halál jelenti. A klasszikus tragédia-felfogáshoz hasonlóan az élet így fonódik össze a halállal, az elmúlás az újjászületéssel, s ezzel Robert halálában magasztosul fel.

„Nem szabad sajnálnotok engem... elindulok most távoli részekre... szabadon... szabadon... megszabadulva a farmtól... szabadon bolyonghatok örökkön örökké...”

EDWIN A. ENGEL: *The Hated Heroes of Eugene O'Neill* Harvard Univ. Press, Cambridge Massachusetts 1953. 140. o.

* DORIS V. FALK: *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick, New Jersey, 1958. 65. o.

* *Beyond the Horizon*, London, 1960. 162. o.

Nézzétek! Hát nem gyöngyörrű ott, túl a hegyeken? Hallom a régi hangokat, ismét hívnak... Ez nem a vég... Ez a kezdet — az utazás kezdete... a szemhatáron túlra... **

Tehát a körstruktúra, az O'Neill-darabok jellegzetes szerkezete, a kezdet és a vég összekapcsolódása a *Túl a szemhatáron*-ra is jellemző: Robert Mayo ugyanolyan álmódóként fogadja a halált, mint amilyenek a darab elején ismertük meg őt. A kezdet és a befejezés azonosságát a helyszínek azonosságával is aláhúzza az író; de az egykori virágzó gazdaságot mostanra már rombadőlt kerítés, élettelen, elpusztult almafa váltja fel.

Ezt az irányt, a halálhoz való közeledést jelzi a szereplők egyre jobban élettelen-né váló tekintete, hiszen O'Neill-nél az arc, a szem, a mozdulatok üressé, élettelen-né válása mintegy előrevetíti a valódi halál bekövetkezését. Robert, Ruth, Andrew gépies mozdulatai, kifejezéstelen arca — előfutárai a későbbi darabok automataként mozgó, maszkoszerű arcú, vagy ténylegesen is maszkot viselő figuráinak. (*Szörös majom, Különös közjáték, Amerikai Elektra, Hosszú út az éjszakába.*)

Az időnek, évszaknak, napszaknak, sőt még a hőmérsékletnek is szimbolikus jelentősége van ebben az erősen koncentrált műben: a darab időben tavasztól őszig, s napnyugtától napkeltéig halad. A második felvonás elején forró nyári nap van. Mrs. Atkins arról panaszkodik, hogy majd megfő a nagy hőségtől, míg utolsó felvonásbeli szavai „Isten szerelméért, tegyél egy kis fát a tűzre, majd megfagyok!”* már a halál, a halál hidegének közeledését jelzik előre.

Az évszakban bekövetkezett változás (tavasz—ősz) iránya az élettől a halálig, a lehetőségektől, reményektől a pusztulásig, reménytelenségig ível. A napszakban bekövetkezett változás (napnyugta—napkelte) pontosan az ellentétes irányt fejezi ki. Ezzel az ellentétes irányú mozgással az író egyrészt azt a későbbi, jellegzetesen O'Neill-i technikát vetíti előre, amely majd a *Hosszú út az éjszakába* c. darabra lesz a legjellemzőbb, azaz az időben szimultán előre és hátra történő haladást, másrészt a tragédiára jellemző ellentétes pólusok (remény, mely egyúttal reménytelenség, halál, mely egyúttal élet, pusztulás, mely egyúttal újjászületés is) összekapcsolódását érzékelteti.

Hasonló összekapcsolódás a jellemző a tragédia-felfogás szempontjából vizsgált következő jelentős darabjára, a *Szörös majom*-ra is. Az 1921-ben íródott *Szörös majom* c. darab bizonyos szempontból már túllép ezeken az első szakaszban felvázolt műveken. Bár az alapvető problémára a megoldást itt más formákkal, az expresszionizmus felé való elhajlással keresi az író, de a művet ennek ellenére következő jellegzetességei alapján — az életmű első szakaszához, az ún. csíra-darabokhoz sorolom.

A Glencairn teherhajó matrózai, Yank, Olson Driscoll, (Smitty, a Holdfény a Karib-tengeren-ben Rodin „Gondolkodójára” emlékeztető figura) Anna Christie a Mayo-testvérek — valamennyien a létezés kisebb-nagyobb titkait, saját helyüket, elvesztett harmóniájukat keresik az őket körülvevő ellenséges vagy közömbös világban.

Yank kazánfűtő, a *Szörös majom* centrális figurája is kezdetben harmonikus kapcsolatban van az őt körülvevő világgal: hisz erejében, fontosságában, ő az erő, a dinamizmus, az „acél”, ő mozgatja a hajót, a világot. Amikor Mildred, a gazdag milliomoslány „leszáll” a kazánfűtők világába, s megretten tőle, a „szörös majomtól” — ezzel alapvető változás következik be sorsában — azaz önmagában. S ezáltal kapcsolódik be a darabba a második O'Neill-i tragédiaalkotó tényező, a mélylélektani vonások, a tudatalatti szerepének hangsúlyozása. A gondolat, hogy a Sors tulajdon-

** Beyond the Horizon, London, 1960. 173. o.

* Beyond the Horizon, London, 1960. 145. o.

képpen a hős belső világában, a tudatalatti szférában található — már a másik tragédiaalkotó faktor, az ösztönvilág szerepének erősödését, a freudi hatás növekvő jelentőségét jelzi.

A hős a természettel, s ugyanakkor önmagával való harmóniáját elveszti, s új kapcsolat, új harmónia után kutat. Mivel ezt az új kapcsolatot nem találja, s az időben előrehaladni nem tud — így visszafelé próbálkozik. Erre a darabra is jellemző tehát az időben szimultán előre és hátra történő mozgás.

Az időben hátra történő haladást szimbolizálja a gorillával való kézfogás. Yank tragédiája, hogy a gorilla sem érti meg őt: megöli, összeroppantja a gerincét. Ez a halál — a halál pillanatában az azonosulás képessége — hozza meg Yank számára is — Robert Mayo-hoz, s az *Útban Cardiff felé* Yank-éhoz hasonlóan — a megoldást, a megbékélést.

„Lecsúszik a padlóra, s meghal. A majmok nyöszörögni kezdenek. És ekkor a szőrös majom már hozzájuk tartozik.”* A darab befejező sorai ily módon sugallnak megnyugvást, megbékélést, s ezzel megközelítőleg a tragédiák katartikus érzését képes nyújtani.

O'Neill írói szándéka az volt, hogy a darab hőseit nagyfokú univerzalitás jellemezze.

„A Szőrös majom — az ember szimbóluma... A téma itt ugyanaz az ősi téma, amely mindig a dráma egyetlen témája volt és lesz is, az ember és az ember harca saját sorsával. A harcot régebben istenekkel vívták, most saját magával, múltjával, a valahova tartozás vágyával harcol a hős.” — vall O'Neill írói szándékáról egyik cikkében.**

Ezt az érzést, az univerzalitás érzését kelti a darabban egy kulcsfontosságú egyezés, mely szerint a tragikum univerzalitását a különböző emberi sorsok közössége adja.

Ezt a közösséget a „leopárd” párhuzammal fejezi ki az író. Egyrészt Mildredet, a milliomoslányt egy leopárdhoz hasonlítja, aki elkerült az életemét reprezentáló helyről, a dzsungelből, s most már ő is gyökértelen, nem tartozik sehova sem.

Ugyanakkor Yank is hasonlítható egy leopárdhoz, hiszen arca a széntől, koromtól pettyes, akárcsak egy leopárdé, Mildredhez hasonlóan ő is elvesztette életemét, korábbi életmódját — s ez a közös szimbólum jelzi a két ellentétes pólus, Mildred és Yank sorsának közösségét, azt az általánosan emberi tragikus dilemmát, melyet a természettől, a harmóniától való elszakadás jelent; s egyúttal jelzi azt a képtelenséget is, hogy a hősök ehelyett a harmónia helyett újat teremtsenek.

Mindketten, Mildred is, Yank is döntő lépésre szánják el magukat, s a megoldásban is hasonló elv vezérli őket: Mildred „alászállása a pokolba”, a fűtők félig emberi, félig állati világába — tulajdonképpen Yanknek, az ellenpólusnak az állatvilágba való lesüllyedésének, a gorillával való kézfogásának, azonosulásának felel meg.

E darabban is az egyetlen centrális téma körüli több ellentétes irányú mozgás található, melyek együttes hatása biztosítja majd a tragikus egyensúly létrejöttét. Yank felismerése, tudatra ébredése, ez az egyik irányban történő mozgás, s ez párhuzamosan halad egy azonos irányú folyamattal, a mű központi szimbólumának, a ketrec-szimbólumnak a fokozatos konkretizálódásával.

Ezzel ellentétes irányban haladó folyamat éppen a Yank környezetét képviselő közeg, a társak, a társak közösségét reprezentáló kórusnak a fokozatos távolodása, egyre kevésbé megfoghatósága: ez tulajdonképpen az elidegenedés folyamata.

* Plays By E. O'Neill, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1968. 237. o.

** Playwrights on Playwriting Ed. By Toby Cole 237. o.

A darabban futó fő vonalak tehát a tudatlanságtól a felismerésig, a harmóniától az elidegenedésig futnak. A bezártság érzését keltő ketrec az elidegenedés szimbólumaként végigvonul az egész darabon. A mű elején még csak áttételesen jelenik meg: a szín az acélpántokkal, az alacsony mennyezettel, mely arra kényszeríti az embert a környezetben élő embereket, hogy a neandervölgyi ősember hajlott testtartását vegyék fel — úgy néz ki, mint egy ketrec, mely bezárja, s nem ereszti szabadon foglyait. A börtöncella, melybe Yank a darab 6. jelenetében kerül, ennél már konkrétabb megfogalmazású, míg a 8. jelenetben már a teljesen konkrét, az állatkerti vadállat ketrecébe lép Yank. Ezzel a konkretizálódással párhuzamos Yank felismerésének, tudatra ébredésének a folyamata: míg az 1. jelenetben csak halványan, alig érzi a diszharmóniát, a börtönjelenetben már rájön arra, hogy míg ő eddig az erővel, az acéllal azonosította önmagát, — ez tulajdonképpen nem más, mint az „acél” fogsága. S végül, a teljes, a tudatos diszharmóniáig jut el:

„En voltam az acél, és enyém volt a világ! Most már nem vagyok acél, és én lettem a világ tulajdona!”*

Az ellentéteket, az ellentétek egységét, a domináló tragikus alaphangulat megteremtését és fenntartását itt is szín és fényhatásokkal fokozza az író.

A darab legfeszültebb jelenetében, a 3. színben a hófehérbe öltözött Mildred s a szénfekete fűtők, a szennyes, sötét környezet ellentéte dominál.

A 2. jelenetben, a sétatérfelzéken a napsütés, a friss levegő még az előző állapotot, a harmóniát képviselik. Ez később mesterséges, sivar fényre alakul át: egyetlen piszkos villanykörte bocsát ki magából némi fényt a kazánházban, majd később a börtöncellában is, míg végül Yank számára minden sötétté, idegenné válik: „Nem látok. Minden sötét, érted? Minden rossz.”* — mondja Yank. A *szőrös majom* struktúrája is az önmagába visszatérő körrel fejezhető ki: a darab kórusjelenettel indul, s ugyanúgy kórusjelenettel, a majmok „kórusával” zárul. A darab elején a kazánfűtők kórusa még konkrét, emberi közeg. Az emberiség szinte valamennyi faját, nemzetiségét képviseli. Yank és a kórus egymással még harmonikus kapcsolatban áll. Ez a kórus a darab folyamán először közömbössé (Fifth Avenue jelenet néma kórusa), majd egyenesen ellenségessé válik. (Börtönjelenet és a munkásszervezetet képviselő kórus.) A „kórus” az utolsó jelenetben már nem is emberi kórus, hanem az állatkerti ketrecekbe zárt majmok ricsajozása, hagnzavara, „kórusa”.

A Szőrös majom részben expresszionista, (különösen expresszionista jellegű az 1. és a 4. jelenet). A túlzottan általános, elvont szereplőkkel, nehézkes nyelvezetével, O'Neill nem tudja eredeti célját, a tragikus nagyságot, emelkedettséget elérni. Így néhány, részben expresszionista próbálkozás után (*Jones császár, Isten szárnyas gyermekei*) ezzel az iránnyal felhagy. A görög tragédia vonásait, valamint a mélylélektani törvényszerűségeket közvetlenül is érvényesíti életművének érettebb, későbbi darabjaiban.

* Plays By E. O'Neill, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1968. 184. o.

Plays By E. O'Neill, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1968. 184. o.

IRODALOM

Encyclopaedia Britannica vol. 22. Chicago—London, 1965.

PREMINGER: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, London, 1955.

D. D. RAPHAEL: The Paradox of Tragedy, Indiana Univ. Press, 1960.

WILLIAM VAN O'CONNOR: Climates of Tragedy, New York, Russell and Russell 1965.

FINKELSTEIN, SIDNEY: Elidegenedés és egzisztencializmus az amerikai irodalomban. Bp. 1968.

- GLICKSBERG, CHARLES: *The Tragic vision in Twentieth Century Literature*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.
- BRUSTEIN, ROBERT: *The Theatre of Revolt*, London, 1965.
- UNGVÁRI TAMÁS: *Modern tragikum — tragikus modernség*, Bp. 1966. *A színház ma* (Szerk. Lengyel György) Bp. 1970.
- Playwrights on Playwriting* (ed. by Toby Cole)
- ELLIS—FERMOR: *The Frontiers of Drama*. London, 1964.
- STEINER, GEORGE: *A tragédia halála*, Bp. 1971.
- SZÉKELY GYÖRGY: *A színház világtörténete*, Bp. 1972.
- TIMO TIUSANEN: *O'Neill's Scenic Images*, Princeton, New Jersey, 1968.
- DORIS V. FALK: *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*, Rutgers Univ. Press. New Brunswick, New Jersey, 1958.
- HELLER ÁGNES: *E. O'Neill és az amerikai dráma, Valóság*, 1961/6.
- O'Neill. *A Collection of Critical Essays*. Ed. by John Gassner. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs. N. J. 1962.
- EGIL TÖRNQUIST: *A Drama of Souls*, Uppsala, 1968.
- BENEDEK ANDRÁS: *O'Neill* Bp. 1964.
- MIHÁLYI GÁBOR: *Végtájték*, Bp. 1971.
- JOSEPH P. O'NEILL: *The Tragic Theory of Eugene O'Neill*, Univ. of Texas
- EDWIN A. ENGEL: *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*. Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1953.

DAS ERSCHEINEN ELEMENTE DER DER O'NEILL-SCHEN
TRAGÖDIEAUFFASSUNG IN SEINEN FRÜHEN WERKEN
(VOM GLENCAIRN-ZYKLUS BIS ZUM BEHAARTEN AFFEN)

Klára Szabó

Mehrere Dramatiker unseres Jahrhunderts, darunter auch der Schöpfer der amerikanischen dramatischen Literatur, Eugene O'Neill, haben sich in ihrer schöpferischen Laufbahn die Erschaffung der modernen Tragödie zum Ziel gesetzt.

O'Neill's Tragödienauffassung hat zwei Komponenten: einerseits trachtet er in seinen Werken die Züge der klassischen griechischen Tragödie geltbar zu machen, andererseits balanciert er die Heterogenität des Publikums des 20. Jahrhunderts in seinen Stücken durch Verwendung moderner, tiefpsychologischer Elemente, der für allgemein erachteten Gesetzmässigkeiten der menschlichen Psyche, aus.

Seine frühen Werke tragen vor allem in der Grundstimmung und in den Einzelheiten der Stücke die Elemente der O'Neill-schen Tragödieauffassung in sich. Zu Ende der frühen Epoche aber erscheint in seinem Drama „Der behaarte Affe“ bereits auch der zweite O'Neill-sche Tragödie-bildende Faktor, das psychologische Element, in seiner Kunst.

ПРОЯВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ТРАГЕДИИ В РАННИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЯ О'НЕЙЛА (НАЧИНАЯ С ЦИКЛА
„GLENCAIRN“ ДО «ВОЛОСАТОЙ ОБЕЗЬЯНЫ»

Клара Сабó

Многие драматурги нашего века, среди них и создатель американской драматургии Эуген О'Нейл в своём творчестве поставили перед собой цель создания современной трагедии.

В его концепции трагедии два компонента: с одной стороны, он стремится осуществить в своих произведениях черты классической греческой трагедии, с другой стороны, в своих драмах при помощи использования современных глубоко психологических элементов и общих закономерностей человеческой психики драматург компенсирует гетерогенизм публики XX века.

Его ранние произведения содержат в себе элементы восприятия трагедии, (в первую очередь в основной атмосфере отдельных частей его драм). Однако в конце раннего периода творчества О'Нейла в драме «Волосатая обезьяна» уже проявляется второй фактор его концепции трагедии — психологический элемент.