

A jelent meghatározó múlt – analitikus drámák

Peter Szondi, a modern dráma kitűnő teoretikusa a drámát dialógusokban kibontakozó jelen idejű interperszonális, azaz személyek közötti történésként határozza meg. (1,2) Ugyanakkor az elmúlt százhusz évben számos olyan dráma született, mely ellentmond ennek a definíciónak. Jelen helyett nemegyszer a múlt, dialógus helyett az egymás mellett párhuzamosan monologizáló szereplők, személyközi történés helyett gyakran az elszigetelt magánvilágok sora és a cselekménytelenség foglalta el a színpadot.

Szondi 'A modern dráma elmélete' című könyvében éppen ezt a formaváltságot, formaátalakulást teszi vizsgálatá tárgyává. Az egyik bemutatott alapvető tendencia a dráma epikussá válása. Már *Henrik Ibsen* drámáiban feltűnik a köznapi, regényszerű életanyag, az epikus tartalom és a drámai forma feszültsége. Az Ibsen által az 1870-es évek végétől rendszeresen alkalmazott analitikus drámatechnika, analitikus drámaforma éppen ezt a feszültséget tükrözi, mintegy ebből születik. A 'Nóra', 'A társadalom támaszai', a 'Kísértetek', a 'Rosmersholm', 'A vadkacsa', a 'Solness építőmester', a 'John Gabriel Borkman', a 'Ha mi holtak feltámadunk' megannyi bravúros kísérlet a kör négyesítésére: a múlt, a régen történt események, hosszú életfolyamatok, élettörténetek jelen idejű, előttünk feltáruló, drámai megformálására, meg-jelenítésére. Az analitikus drámaforma kialakításában Ibsen *Szophoklész* 'Oedipus király'-ára támaszkodott, az általa Szophoklész nyomán megteremtett új forma, új konvenció pedig továbbélt a huszadik században, többek között *Eugene O'Neill*, *Luigi Pirandello*, *Arthur Miller* és *Edward Albee* bizonyos műveiben. Az alábbi dolgozat ennek a drámai hagyománynak, ennek a konvenciótörténetnek szegődik a nyomába.

Az epika és a dráma (eposz és tragédia) közötti különbséget Arisztotelész abban határozta meg, hogy az utóbbi „a cselekvésnek... beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek”. (3) Az analitikus drámában ezzel szemben a jelenbeli cselekvéssel legalábbis azonos súlyt kap a múltbeli események elbeszélése, ha azokat nem is egyetlen epikai narrátor, hanem a dráma jelen idejű történéseinek résztvevői beszélik el. Goethe szóhasználatával élve: „a drámában is elvész a mimus (az utánzóművész) egyeduralma, s a rapszodosz, azaz az epikus történetmondó – a szereplők maszkját fölvéve – betör a dráma világába.” (4)

Illúziók tragédiái – Szophoklész, Ibsen, Miller

Szembe akar-e, szembe tud-e nézni az ember önmagával, illúzióival, élethuzugságival? Ezt a kérdést teszi fel Miller 'Az ügynök halála' című drámája 1949-ben. Miller azonban nem csupán kora Amerikájának egyik aktuális morális-társadalmi kérdését tette fel, hanem egy olyan kérdést, amelyet előtte a világirodalom sok jelentős drámája megfogalmazott már. Az irodalom történetét föl lehet úgy is fogni, mint kérdések újrafölvetésének, illetve újramegválaszolásának történetét. Miller 1949-ben Ibsennek – többek között – 'A vadkacsa' (1884) című drámájában feltett kérdéseit és a darab formaproblémáit gon-

dolta újra. Azonban természetesen Ibsen sem előzmények nélkül alkotott, nem járatlan úton járt. „A vadkacsa”-ja nem születhetett volna meg egy majd két és félezer éves darab, Szophoklész „Oedipus király”-a nélkül. (5)

Mind Szophoklész, mind Ibsen, mind Miller drámájában múltjukkal szembesülnek a főszereplők, mindhárom darabban jelenük látszatvilága, illúziói lepleződnek le. Sem az „Oedipus király”, sem „A vadkacsa”, sem „Az ügynök halála” nem két szereplő konfliktusa köré szerveződő dráma. Ha a szereplők közötti konfliktusoknak van is szerepük mindhárom darabban, a művek világa inkább egyetlen szereplő, illetve egyetlen szimbolikus vezérmotívum körül épül fel. Mindhárom drámában a jelen cselekmény lényege a múlt elemző feltárása, analízise: ezért is nevezik analitikus drámának őket. Közös bennük a kettős – párhuzamos, de ellentétes irányú – időbeli mozgás: a jelenbeli cselekmény előrehaladása közben egyre mélyebbre jutunk visszafele, a múltba. Az analízis jellege és funkciója azonban eltér a három drámában. Mindhárom műben múlt és jelen viszonya áll

Az epika és a dráma (eposz és tragédia) közötti különbséget Arisztotelész abban határozta meg, hogy az utóbbi „a cselekvésnek... beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekednek”. Az analitikus drámában ezzel szemben a jelenbeli cselekvéssel legalábbis azonos súlyt kap a múltbeli események elbeszélése, ha azokat nem is egyetlen epikai narrátor, hanem a dráma jelen idejű történéseinek résztvevői beszélnek el. Goethe szóhasználatával élve: a drámában is elvész a mimus (az utánzóművész) egyeduralma, s a rapszodosz, azaz az epikus történetmondó – a szereplők maszkját fölveve – betör a dráma világába.

a figyelem középpontjában, ez a viszony mégis gyökeresen más.

Az „Oedipus”-ban is, „A vadkacsa”-ban is, „Az ügynök halála”-ban is a múlt feltárása folyik, valamiféle nyomozás. A három darabban azonban háromféle „nyomozással”, háromféle kirakósjátékkal találkozunk. Oedipus maga nyomoz egy bűntény tettese – s mint kiderül: önmaga – után. „A vadkacsa”-ban a messziről hazatért barát, Gregers Werle nyomozza ki a másik főszereplő, Hjalmar Ekdal múltját, s ő szembesíti Ekdalt e múlttal. Az ügynök halálában a múltat nem tudatos nyomozás, hanem a főhős, Willy Loman akarattalan, spontán emlékezése tárja föl.

Henrik Ibsen: A vadkacsa (1884)

Míg Oedipus egyszerre az, aki nyomoz, és az, aki után nyomoznak, e két szerep Ibsen drámájában kettéválik. Gregers Werle nem saját múltját, hanem Hjalmar Ekdal, az ifjúkori barát múltját, házasságának történetét tárja fel. „A vadkacsa”-ban (6) nem egyetlen, mindent eldöntő múltbeli esemény felderíté-

se folyik, hanem számos jellem, magatartástípus, életmód kialakulásának, formálódásának bemutatása. A darab néhány sorsdöntő, meghatározó, de a jelen idejű cselekvési és választási lehetőségeket nem felszámoló hajdani esemény mellett jellemek fejlődéstörténetét tárja elénk. Ibsen hőseinek akarata elvben szabad, „csak” örökölt vonásaik és élet-történetük hordaléka determinálja a szereplők mozgását. A darab életanyagának eredendően epikus jellege éppen ebben, a fejlődésrajzok, nevelődéstörténetek sorában érhető tetten. Egyfelől itt vannak a fokozatosan föltárolt múltbeli alakulástörténetek, másfelől az ezeket kibontó jelenbeli drámai szituáció, illetve cselekmény. Ibsen technikai zsenialitása abban áll, hogy ezt a kettősséget a néző előtt szinte észrevétlenné, illetve drámai izgalom forrásává teszi.

A drámai mozgást Gregers hazatérése indítja el. Ibsennek szüksége van a messziről, kívülről jött ember alakjára ahhoz, hogy a szereplők múltjáról való beszéd színpadilag indokolttá váljék. Dramaturgiaiilag ezért kell a „Nóra”-ban megérkeznie a címszereplő lány-

kori barátnőjének, Lindnének; „ezért” érkezik haza a ‚Kísértetek’-ben Alvingné rég nem látott fia, Oswald; ezért látogatja meg testvérét és sógorát, Borkmant a halálára készülõ Ella a ‚John Gabriel Borkman’-ban, ezért tűnik fel egy évtized után a közben felnõtté cseperedett, hajdani rajongó kislány, Hilde Wangel a ‚Solness építõmester’-ben.

Gregers Werle tizenhét év után tér vissza apja hõydali fatelepeérõl, mint késõbb megtudjuk, az öreg Werle azért hívta haza, mert a családi üzlet vezetését rá akarja bízni, maga pedig – már csak egyre romló látása miatt is – vissza kíván vonulni: a Sörbynével, eddigi házvezetõnõjével kötendõ idõskori második házasság révébe. Gregers most tudja meg, hogy hajdani padtársa, legjobb barátja idõközben fotográfus lett és megnõsült. Felesége pedig nem más, mint Werle egykori házvezetõnõje, Gina, aki Gregers édesanyjának betegsége és halála idején szolgált a házban. Tehát akkor, amikor a fiatal Werle még szüleinek házában élt és együtt diákoskodott Hjalmmal. Itt, az elsõ felvonás második jelenetében, Gregers és Hjalmar elsõ párbeszéde közben az éles szemû és kissé rosszhiszemû olvasó elõtt egy pillanatra felfeslik a dráma szövedéke, túlzottan is (ki)látszanak a dramaturgiai gépezet fogaskerekei.

A múlt feltárulásához két bensõsleges kapcsolatban álló emberre van szükség, akik azonban valamiért semmit sem tudnak a másikkal az elmúlt tizenhét évben történetekrõl. El kell hinnünk, hogy Gregers nem kapott híreket legjobb barátjáról, noha nem egy másik kontinensen, hanem apja telepén dolgozott, amely óhatatlanul állandó kapcsolatban állott a nagykereskedõ városi házával. Maga a dialógus igyekszik magyarázatot adni erre a kommunikációs szakadékra: Hjalmmal az idõsebb Werle elhitette, hogy Gregers haragszik rá apja, az öreg Ekdal börtõnbüntetéssel végzõdött ügye miatt. A két barát ezért bõ másfél évtizedig nem levelezett egymással. A kritikus olvasó nehezen hiszi el, hogy Gregers Hjalmar levelei nélkül még olyan alapvetõ információkhoz sem jutott egyetlen és legjobb barátjáról – akire, mint megtudjuk, egyáltalán nem neheztelt –, mint hogy az illetõ kit vett el feleségül, illetve mi lett a foglalkozása. Ennek magyarázatára még Gregers késõbbieken föltáruló, sérültségébõl táplálkozó zárkózottsága és világgyûlölete sem nyújt kielégítõ magyarázatot. Az ok alighanem csupán dramaturgiai kényszer, az analitikus külsõ forma egy pillanatra láthatóvá váló szervetlensége. Már a kiváló múlt századi irodalomtudós, *Péterfy Jenõ* megjegyezte: „Ha az indoklás gondos is, nem lesz-e néha mesterkélt? Ha az adott körülményekbõl dedukálhatjuk is a drámát: magok a körülmények s viszonyok, melyek az alakok csoportosítását és egymásra hatását elõidézik, nem kõrmõfont módon kieszeltek-e, nem sértõk-e néha?” (7) Képzelt olvasója képzelt bírálataát jogosnak tartja Péterfy, de rögtön hozzáteszi: „másképp nem csekély dolgot akar az író elérni. Darabunkban, mint több más mûvében is, annak kérdése foglalkoztatja, mit a Biblia eredendõ bûnnek nevez. Ezt a problémát a mai fölfogás értelmében veti föl drámáiban; nemcsak a fiziológiai föltételére van tekintettel, melyek mellett a lélek nyilatkozik, s alakjai magyarázatát nem pusztán magában az egyénben keresi, hanem már az elõdök jellemében s a tőlük átszármazott viszonyok, szokások, nézetek hatásában is.” (8)

Az analitikus drámák legtõbbje ezt a – tág értelemben vett – eredendõ bünt, illetve ennek a jelenbeli következményeit vizsgálja. Erdemes lesz majd Péterfy téziséhez újból és újból visszatérni.

Mi is az a múlt, mi is az a titok, eredendõ bûn, ami a dráma cselekménye során feltárul? Mi is az a kirakós, amit ‚A vadkacsa’-ban elõttünk összeraknak? Gregers Werle apja helyett az öreg Ekdal ülte le a kincstári területen végrehajtott erdõirtás miatti sokéves börtõnbüntetést, az üzlettársak közös vállalkozásai miatt kettejük közül a naivabb „vitte el a balhét”. Fia, Hjalmar pedig Werle volt szeretőjét, Ginát vette feleségül, s – Werléhez hasonlóan – megváltásra ítélt lányuk, Hedvig alighanem az öreg kereskedõtõl és nem Hjalmartól származik. Az idõs Ekdalt valójában az öreg Werle tartja el, s a család megélhetését emellett inkább Gina és lánya, Hedvig munkája biztosítja, s nem az önfeláldozó családfenntartó s a többre hivatott ember szerepeiben tetszelgõ, találmányáról álmodozó s igazából semmittevõ Hjalmar.

Miért kutatja Gregers Hjalmar múltját, miért akarja vele szembesíteni barátját? Erre is a múlt ad magyarázatot. Gregers a fatelepre való felköltözése előtt belelátott apja kártyáiba, tudta, hogy apja megcsalja anyját, miként azt is, hogy barátját és üzlettárását, Ekdalt kelepçébe csalta, s hogy Hjalmar apja Werle helyett viselte a börtönbüntetést, az anyagi és erkölcsi bukást. Gregers azonban gyenge volt az apjával való konfrontációhoz, s bűntudatával elvonult az emberek közül – fel a höydali fatelepre. Maga tehát nem állt ki hajdan nemes eszméi mellett, most viszont úgy érzi, azzal, hogy Hjalmar felvilágosítja házassága igazi alapjairól, végre áldozhat az eszmények, a becsület oltárán. Amint azt az első felvonás végén megfogalmazza, most élete cél, feladatot, irányt kapott. Nyomozását, múltfeltárását, Hjalmar szembesítését a valósággal tehát igazából a bűntudat s talán az apja iránt érzett bosszúvágy motiválja. Eszménykövetése, igazságmániája tehát élőszködő jellegű: a saját élete helyett akarja a másét igazzá, hazugságmentessé, eszményivé alakítani. Világboldogítása ennyiben önmegvalósítás helyetti pótcselekvés. Ezt a harmadik és a negyedik felvonásban nagyjából ki is mondja Relling, Hjalmarék egyik lakója, a darab tisztánlátó rezonőre.

Amint látjuk, „A vadkacsá”-ban nem csupán egy titok, egyetlen illúzió, egyetlen látzatvilág, egyetlen élethazugság tárul föl, hanem múltak, titkok, illúziók, élethazugságok sora, rétegei, labirintusa. Péterfy Jenő hasonlata, melyet a „Rosmersholm” jellemzésére alkotott, e dráma szerkezetét is megvilágítja: „Ibsen az előzményeket a drámai hatás és a pszichológiai fejlődés követelményei szerint a múltból egymás után, lassankint a néző képzelme elé hozza, s ezáltal olyan mély perspektívát teremt a darabnak, mintha egymásba nyíló termek hosszú során tekintenénk keresztül”. (9)

Párhuzamosan haladunk mind mélyebbre Hjalmar és Gregers múltjában, illetve a Hjalmar körül teremtett látzatvilágok és élethazugságok sorában. Hjalmar házasságáról már az első felvonás végére sokat megtudunk, de Gregers csak a harmadik és a negyedik felvonás közötti, a színpadon meg nem jelenített részben szembesíti barátját az igazsággal. A darab egyik tetőpontja és fordulópontja tehát csak üres helyként, csak utóhatásában válik érzékelhetővé. Az utolsó, még sokkal több titokra, arra, hogy Hedvig alighanem Werle gyermeke, pedig csak a negyedik felvonásban derül fény. Akkor, amikor Sörbyné, Werle úr menyasszonya elmondja, hogy a nagykereskedő hamarosan teljesen megvakul, és átadja azt az adománylevelet, amelyből kiderül, hogy Ekdal életjáradékát az öreg halála után Gina öröklí. Gregers és apja viszonyára és Werle kereskedő Ekdal ellen elkövetett gaztettére is csak fokozatosan derül fény. Az első felvonás utolsó jelenetében zajlik apa és fia között az első összecsapás, melyből a néző már sok mindent megsejthet, de Gregers csak a második összecsapásban, a harmadik felvonás végén beszél „örökös bűntudatáról”, s csak ekkor mondja ki, tudja, tudta, hogy apja „Ekdal hadnagyot kelepçébe” csalta. Cselekedeteinek indítéka, Hjalmarral szembeni „tartozása” tehát csak közvetlenül azelőtt derül ki, hogy belekezd a törlesztésbe: elindul barátjával a múltat tisztázó, felvilágosító sétára.

Hjalmar öncsalása, élőszködő életmódja is csak fokozatosan tárul fel: felvonásról felvonásra tudunk meg újabb és újabb adalékokat arról, hogy a család Werle adományaiából, illetve Gina és Hedvig szorgoskodásából, nem pedig az ő munkájából él. Az elkényeztetett szépfiú neveltetéséről, arról, hogy nénikéi, környezete miképpen látott benne a valóságosnál mindig többet, csak akkor értesülünk Rellingtől, amikor Gregers kísérletének kudarca mind totálisabbá, Hjalmar üressége, gyengesége, meghátrálása mind nyilvánvalóbbá válik. Amikor a „nagy feltaláló” és lusta fényképész egyaránt képtelen a saját lábára állva szakítani a családjával, illetve új alapokon új életet kezdeni velük. Amikor azt sem tudja eldönteni, hogy Gina összecsomagoljon-e neki, vagy inkább a nappalit készítse elő számára átmeneti szállásként, amikor a teátrális szakítási szölamok közben elfogyasztja a felesége által készített reggelit, és amikor a színpadiasan széjjelszakított ajándéklevelet gondosan összeragasztja. Jelenbeli jellemhiánya itt, az ötödik felvonás elején

tárul fel a maga teljességében, és kapja meg – szinte ugyanakkor – eredetmagyarázatát. Ok és okozat, múlt és jelen egymással versengve bomlik ki előttünk.

A dráma hatásmechanizmusának elemzése során érdemes figyelmet fordítani az információ adagolására. Egyrészt arra, hogyan válik a sejtés bizonyossággá, hogy a sejtetések, előreutalások láncolata miképpen működik, másrészt arra, hogy egy-egy titok, rejtett összefüggés mikor kinek a számára tárul fel. Sejtetés és kimondás dialektikája mellett az olvasói-nézői öröm egyik forrása a többlettudással folytatott játék. A darabban három megismerőt különböztethetünk meg: Gregerst, Hjalmar és magát a nézőt. Greger nyilván előbb ismer föl bizonyos összefüggéseket, mint Hjalmar, ezért játszhatja el a beavatott szerepét. A néző tudása többnyire valahol Greger és Hjalmar tudása között helyezhető el, nyilván Gregeréhez közelebb. Bizonyos sejtelmeiben azonban (például Hedvig származása, vakságának oka, eredete) a néző előbbre tarthat Gregerénél is. A feszültséget a szereplők (Greger-Werle, Werle-Gina, Werle-Relling stb.) alkalmi konfliktusai mellett és előtt a tudásszintek közötti – változó – távolság adja. A néző és a szereplők tudásszintje közötti különbség a dialógusokat kettős jelentésűvé, kétszintűvé teszi: a „vak” Hjalmar, vagy a földhözragadt gondolkodású Gina által nem értett mondatok gyakran olyan ironikus kettősségben mozognak, amely némileg hasonlít az ‚Oedipus király’ elemzése során emlegetett tragikus iróniához.

A múlt és a jelen között nem csupán a cselekmény teremt kapcsolatot, hanem a szimbolikus vezérmotívumok is. Mindenekelőtt a Hjalmarék padlásán élő, a cím által is kiemelt vadkacsa. Szerepeltetése teszi a dialógusokat kétszintűvé – szó szerint és metaforikusan egyaránt értelmezhetővé. Érdekessége, hogy jelentése folyton változik, más és más helyen más és más szereplővel azonosítható. A vadkacsa – ami legáltalánosabban az élethazugság jelképe – egyszer Ginával azonosítható, hiszen a kereskedő „megszárnyazta”, az állat – Ginához hasonlóan – „kis hibával” tőle került Ekdalékhoz, másszor az öreg Ekdal élethazugságának, életpótlékának jelképe, hiszen az elveszített szabad természetet és a vadászatot, a hajdani kedvtelést idézi föl, testesíti meg számára. A padláson létesített erdőpótlék különös lakója a kis Hedvigre is hasonlít: mindketten fogyatékosak (sérült szárny, beteg szem) és magányosak, a kislány pedig öngyilkossága révén mintegy azonosul a vadkacsával: annak Greger által javallott feláldozása helyett magát áldozza föl. Hjalmarnak is metaforikus helyettesítője a vadkacsa, hiszen a magát egy dialógusban vadászskutyával azonosító Greger őt akarja kiszabadítani a mocsárból, az élethazugság mocsarából. A vadkacsa maga a jelenben élő múlt, sérült és korlátok közé zárt létében emlékeztet az elvesztett, teljesebb és szabadabb lét lehetőségére. Fizikai jelenléte folyton utal a múltra: arra az időre, amikor Ekdal hadnagy még szabadon vadászhatott, fia pedig szép reményekkel nézhetett a jövőbe.

Más kérdés, hogy ez a szimbólum a maga túlterhelt és sokszorosan megmagyarázott mivoltában akarva-akaratlanul már-már a jelképhasználat paródiájába fordul. Ez a – *Karinthy* paródiájában, ‚A kénguru’-ban (10) zseniálisan felnagyított – komikus felhang már csak azért is nehezen némítható el, mert éppen az a Greger a szimbólum állandó értelmezője a darabban, akit kétbalkezes és kártékony jó szándéka, a szó szoros és metaforikus értelmében mocskot eredményező tisztaságvágya óhatatlanul tragikomikus színben tüntet fel. A Gina gyakorlatias földhözragadtságát és Greger romantikus idealizmusát (és ennek megfelelően a szó szerinti és a jelképes szójelentéseket közvetlenül is) ütköztető jelenetek a jelképek magasában szárnyaló Gregerst nemegyszer mulatságos figurának mutatják. Nehéz nem Gina szemével látni Gregerst, amikor az Hjalmaréknál kivett szobáját jó szándékú ügyetlenkedésével rögtön beköltözése után disznóóllá csinósítja (III. felvonás 1. jelenet). Ráadásul nemcsak Gina, hanem a nála érzékenyebb Hedvig is idegenkedik Greger költői nyelvhasználatától. És mindehhez járulnak még Relling doktor szarkasztikus megjegyzései Greger világboldogító betegségéről. Így a nagy erejű és sokjelentésű szimbólum mintha tudatosan azonnal ironikus idézőjelek közé kerülne – s ezzel még többszölamúbbá tenné Ibsen drámáját.

Hasonlóan fontos motívum a vakságé. Ez is összeköti Ibsen darabját Szophoklészével. Itt is hol konkrét, hol metaforikus értelemben szerepelnek a látásra és vakságra utaló szavak. Hjalmar, illetve a darab harmadik-negyedik felvonásában Gregers természetesen csak metaforikus értelemben vak, míg Werlét és Hedviget a valóságos megvakulás fenyegeti. A vakság – a naturalizmus öröklélméleti-biológista szemléletében gyökerező – motívuma a vadkacsához hasonlóan a jelenben élő múlt jelképe is: Gina szemének romlásában az elrejtett-eltitkolt múlt, Werle és Gina hajdani viszonya veti árnyékát a jelenre.

A múlt ‚A vadkacsá’-ban hiába tárul föl. Az ifjabb Ekdal Gregers elképzeléseivel elmentben nem akarja házasságát új, tiszta alapokon, az őszinteség, az eszmények jegyében megújítani. Az eszményi, őszinteségen alapuló házasságot – kicsoda groteszk, kegyetlen fintor! – a cinikus és kiégett öregek, Sörbyné és Werle valószínűleg meg. Hjalmar ehelyett családját próbálja meg otthagyni. Igaz, ehhez is túl kényelmes, túl gyáva. Csak a szakítás és az önsajnálát pózai érdeklik, nem a következtetések levonása és az újrakezdés. Hjalmar nem Oedipus, aki lelki vakságát felismerve megvakítja magát, csak olcsó

*Az élethazugság, az illúziók más-
sik neve itt az amerikai álom.*

*Vagyis az a gondolat, hogy a
végtelen lehetőségek országában
bárkiből – akiben elég az akarat
és a tehetség – bármi lehet, hogy
bárki milliommossá válhat. E
sikercentrikus és fennköltén in-
dividualista ideológia nézőpont-
jából szegény a szegénység, a
kudarckok megvallása; az alkal-
mazotti lét pedig lefokozott, má-
sodlagos lét csupán. A hatva-
nas-hetvenes évek hippi-mozgal-
ma ez ellen a sikercentrikus ide-
ológia ellen lázadt. Nem vélet-
len, hogy a lázadó rock-nemze-
dek egyik emblematikus figurá-
ja, Bob Dylan így énekelt egyik
dalában: „Nincs nagyobb siker
a kudarcnál, de a kudarc sem
igazi siker”.*

ripacs, aki előbb szétépi a Hedvigről gondoskodó és így Werle apaságát valószínűsítő adománylevelet, de azután szép óvatosan összecsirizeli. Így lesz az eszmények tragédiájából tragikomédia. Itt nincs felismerés és valódi sorsfordulat, Hjalmar nem tragikus hős, nem képes a valódi szenvedésben valóban megtisztulni, nem lehet osztályrésze a katarzis. Hedvig felől nézve tragédiát látunk, Gregers felé nézve tragikomédiát, Hjalmar felől látva csak polgári színművet. A mű világlátása egészében mégis tragikus, mivel – bár „üres helyként”, személyiségekhez hitelesen nem kötődve – megjelennek benne olyan magasabb evilági értékek, amelyek ebben a világban megvalósíthatatlannak bizonyulnak. Paradox módon a tragikus világlátást ezúttal éppen a tragikus hősök hiánya fejezi ki.

Létezik ‚A vadkacsá’-nak másfajta – a tragikus értéktételezéssel összeegyeztethetetlen – értelmezése is, amely szerint a darab szemléleti centrumában „minden minősítés viszonylagossága” áll. Eszerint „a dráma szinte mindegyik szereplője saját változatot alakít ki a múlt és a jelen értelmezésében. (...)

a párbeszédnek szövegei kölcsönösen rámutatnak arra az alapra, előfeltevésre, melyre az egyes kombinációk (történetvariánsok) épülnek.” (11) A szereplők leleplezik egymás elbeszéléseinek, történetvariánsainak vakfoltjait, tévedéseit, hazugságait. „E »leplelések« ugyanakkor távolról sem nevezhetők valamilyen abszolút »igazság« megnyilvánulásainak a »hazugságokkal« szemben. Ilyen igazságot, mint egyedül helyes alternatívát nem fogalmaz meg a mű. Egyik felnőtt szereplő sem sokkal »bűnösebb« a másikkal, csak eligazítani próbálja a saját sorsát, ami szükségképpen vezet az elhallgatások és kimondások más és más arányához. A titkok napvilágra kerülése sem okvetlenül végzetes fejlemény, legfeljebb a narratívák átrendezésére kényszeríti a szereplőket. Egyedül a kislány, Hedvig pusztul bele Gregers Werle mesterkedéseibe, mivel olyan választás elé kerül, melyben nincs módja újrafogalmazni helyzetét.” A relativitás gondolatát ez az értelmezés azzal támasztja alá, hogy hangsúlyozza hazugságok és igazságok relati-
v-

tását, példaképpen pedig meggyőző módon arra hivatkozik, hogy Gregers „magasztos »ideái« maguk is éppúgy »hazugságoknak« mutatkoznak, mint mindaz, amit támad (különösen a zárójelenetben)” (12)

Én inkább mégis annak az álláspontnak az elfogadására hajlok, mely szerint a darab egy „mozzanatot érintetlenül hagy: az ideálok szépségét – »önmagukban«. Ezek az eszmények csak akkor nevetségesek, ha mint követelmények a kispolgárok kicsinyes életét akarják megjavítani. De nem komikusak akkor, ha – mint a magányos ember álmái – megmaradnak rezignált vágyaknak, szép illúzióknak. Az ideál, mint a testetlen vágy lírája továbbra is tragikus szépségében tündököl: tragikuma testetlenségében van, tudatos lemondásában minden valóságról. Ibsen tehát itt is, mint egész életművében mindig, megtartja alakjainak, konfliktusainak kettős megvilágítását: egy kegyetlenül reális, leplező és egy megbocsátó, felmentő, az ideálokat védő lírai fényt.” (13) Maga a cinikus rezonőr, Relling sem az ideálokat magukat tagadja. Gregersnek ezt mondja: „Megint olyan emberek akarja számon kérni az eszményeit, akik, hogy úgy mondjam, nem fizetőképeseek.” Ez a mondat nem tagadja az eszmények érvényét, akkor ugyanis nem lenne értelme a „fizetőképesség” fogalmának, csak némileg nietschei felhangokkal különbséget tesz az átlagemberek és „fizetőképes” nagy individuumok között. Az eszményeket sem általában, hanem csupán a két Ekdal, illetve Gregers életének kontextusában minősíti hazugságoknak. Ez a nietschei felfogás nem tartja mindenki számára követendőnek és követhetőnek a gondolkozás és az erkölcs konvenciókat elvető, kereső-kockáztató autonómiáját, s ebben az értelemben minősíthető arisztokratikusnak. Ahogy a fiatal *Lukács György* írja: „Az individualizmusnak arisztokratikussá kell válnia, hogy ne váljék belőle groteszk bolondság, donquijotteria.” (14)

Arthur Miller: Az ügynök halála (1949)

Mi újat hozott Miller Ibsenhez képest? „Az ügynök halála”-ban (15) nem csupán beszélnek a múltról, hanem a történet megelevenednek, láthatóvá is válnak. A némileg mesterkelt nyomozást, múltfeltárást az emlékezés spontán folyamata váltja föl. Millernek nincs szüksége Gregershez hasonló, a semmiből előkerült, ugyanakkor bennfentes – szimatoló – szereplőre. Willy Loman emlékei – hála a filmművészettől eltanult flashback-technikának – a színpadon közvetlenül láthatóvá válnak. „Az ügynök halála”-ban tehát újfajta megoldást nyer az Ibsentől ismert formaprobléma: a múltbeli, epikus jellegű életanyag és a dráma eredendő jelen idejűsége közötti konfliktus, „az emlékezetben élő múlt mint téma” és „a tér- és időbeli jelen mint drámai formakövetelmény” között feszülő ellentmondás. „Alapvető változás az, hogy (Miller) elhagyja a cselekménynek álcázott analízis technikáját. A múlt már nem erőszakolt drámai vitákban szólal meg, mint ahogy a figurák sem lesznek – a formaelv kedvéért – uraivá múltbeli életüknek, aminek a valóságban csak kábult áldozatai voltak. Ellenkezőleg, a múlt úgy jelenik meg a színpadon, ahogy az életben is elő szokott lépni: a saját akaratából, a »mémoire involontaire«, az önkéntelen emlékezés prousti gesztusa révén. Ezzel egyúttal megmarad csupán szubjektív élménynek, s nem változik a közösen végrehajtott múltkutatás révén interperszonális látszathiddá olyan emberek között, akiket egy életen keresztül nem tudott összekötni. Így lép a modern drámában az emberek közötti cselekmény helyére, mely a múlt feletti ítélkezésre kényszerítene, annak a magányos embernek a lelkiállapota, akin az emlékezés erőt vett.” (16)

Mi váltja ki a darabban az emlékezést? Willy Loman, a hatvanadik évén túl járó kereskedelmi ügynök az idegösszeroppanás szélén áll, egymás után többször veszítette el mostanában uralmát autója fölött, mert alámerült gondolataiban, megszállták emlékei. Mik is önkéntelen múltkutatásának, múltba süppedésének, idegösszeroppanásának okai?

Három tényező is hat rá. Egrészét néhány hónappal korábban beosztásában visszaminősítették, a kezdő utazó ügynökökhöz hasonlóan nem kap fix fizetést, csak jutalékot az

eladott áru után. Másrészt nagyobbik fia, Biff hazatért, és az ő jelenléte szembesíti Willy-t saját kettős, szülői és üzletemberi kudarcával. Sem az apából, sem a fiúból, sem Willy-ből, sem Biffből nem lett nagymenő, sikeres ember. Harmadrészt nemrég érkezett Bennek, Willy sikeres bátyjának és mítikus apahelyettesítő figurájának a halálhíre. Ezek a kiváltó okai Willy önkéntelen emlékezés formáját öltő, de azért mélyszerkezetében nagyon is célirányos múltkutatójának, önvizsgálójának.

Akarva-akaratlanul az a kérdés üldözi Willyt, hogy hol rontotta el, hol rontották el. Mért nem lett Biffből sikeres ember, miért nem tud felnőni? Biff ugyanis majd harmincöt éves, és se felesége, se állása, se otthona, se autója. („Kamasz maradtam, se feleségem, se szakmám... akár egy kamasznak.”)

A dráma két szinten, két idősíkból játszódik. Jelen idejű cselekménye – az epilógus jellegű rekviemet nem számolva – bő egy nap: hétfő koraestétől kedd éjszakáig. Mint a klasszicista drámákban. Ez a cselekményszál – s egyben a dráma egésze – azzal veszi kezdetét, hogy Willy, miután vezetés közben újból kikapcsolt a tudata, váratlanul hazatér. A múltbeli cselekmény: az ügynök egész élete, elsősorban azonban néhány olyan esemény, amely másfél-két évtizede, a ma 35 éves Biff tizenéves korában zajlott le. A két idősíki áthatja egymást, a múlt hol ellenpontozza, hol magyarázza a jelent, de mindig jelenbeli események, tárgyak vagy helyzetek idézik föl a múltbeli párhuzamot vagy magyarázatot. A mai autóról folytatott beszélgetés idézi fel a srácok hajdani kocsifényesítését. Linda, a szerető feleség iránti gyöngédség mostani eláradása és az ezt megkeserítő büntudat hullámain úszik be Willy tudatába a korábbi hűtlenség emléke, az a bostoni Nő, akinek Willy harisnyákat ajándékozott – miközben Linda szorgalmasan stoppolgatta a régieket. Az emlékképek megelevenedése fokozatos és lélektanilag rendkívül hiteles. Az idegileg kimerült és rohamosan öregedő Willy mostanában egyre többet beszél magában: ezek a féloldalas párbeszéddek alakulnak át fokozatosan a kivetített tudat láthatóvá váló színpadán valódi párbeszéddekké. Willy eleinte egy nem látható személyhez beszél (előbb csak az orra alá, majd szemét a színpad egy meghatározott helyére szögezve), később a néző is hallja a színpad mögül a megszólított személyt, végül pedig a múlt megidézett alakja láthatóvá is válik.

A fokozatos áttűnéseket (újabb, a filmművészet eszköztárából kölcsönzött formaelem!) színpad-technikailag az előtér és háttér játéka, az átvilágítható falak és a világítás, a reflektorokkal való kiemelés és a sötéttel való eltüntetés teszi lehetővé. Az „alakok minden különösebb figyelmeztetés nélkül önmaguk színészei lehetnek, mivel azt a változást, amely a múltbeli-emlékezésbelibe vezet, epikai formaelvek irányítják. Ezzel a drámai egységet is megszünteti, mégpedig következetesen: az emlékezés nemcsak azt jelenti, hogy megsokasodnak a helyszínek, és sokféle lesz az idő, hanem azt is, hogy megszűnik a kettő [a tér és a helyszín által jelzett idő] azonossága”. (17) Ugyanakkor – s e tekintetben nem egészen értek egyet Peter Szondival – az emlékek célirányosan adagolt elemző (analitikus) logikát követnek. Az „eredendő bűn”, az a pillanat, amely Biff sorának kisiklását mintegy magyarázza, egyrészt Willy kérdésekben is megfogalmazott tudatos okkeresésére adott válaszként jelenik meg, másrészt felszínre kerülése a második felvonás közepéig késleltetett. Vagyis az „Oedipus király”-ban és „A vadkacsa”-ban tapasztaltakhoz hasonlóan az „ösook” a mű vége felé tárul föl teljes mélységében. Biff, miután megbukik a matematikavizsgán, imádott apjához utazik Bostonba támaszért, és ott hűtlenkedésen éri. Ez a felfedezés dönti romba idealizált apaképét, ez értékelteti át csalássá, hazugsággá Willy egész magatartását. Ennek a traumának a következtében nem késziül föl a pótvizsgára, innentől kezdve válik talajtalan lézengővé. Ez a magyarázata a közöttük tizenhét éve feszült viszonyoknak. (Más kérdés, hogy a csalódásnak, traumának ilyen feldolgozása, illetve fel nem dolgozása maga is magyarázatot igényel, maga is egyfajta – öntudatlan – bűnbakképző élethazugság. Nem is kicsit hasonlatos Gregers neurotikus-elfojtott bosszúvágyához és pótcselekvéseivel.)

Az emlékezés egyszerre célirányos-analitikus és ugyanakkor önkéntelen mivoltát példázza a bostoni in flagranti elhelyezése a cselekményszerkezetben, és maga a jelenbeli szituáció, amely ezt az elfojtott emléket Willy tudatában felszínre hozza. Itt is érvényesül az az analitikus szerkesztésmód alakváltozataként fölfogható elv, hogy a múltbeli jelenet a jelenbeli esemény párhuzamaként és egyúttal magyarázataként jelenik meg.

Egyrészt az étterem mosdójában felrémelő emlékeket két párhuzamos kudarc történet és az erről szóló beszámolók előzik meg. A két felvonásos darab második felvonásában két hasonló kudarc tanúi vagyunk: apa és fiú, Willy és Biff elmennek egy-egy főnökhöz, jobb állást, illetve vállalkozáshoz kezdőtőkét kérni. Willy-t fiatal főnöke, Howard nem jobb álláshoz juttatja, hanem kirúgja, Biffet Oliver pedig hat óráig várhatja, majd csak egy pillantást vetve rá elmegy mellette. Willy történetét a színpadon látjuk, Bifferől csak a fiú számol be az étteremben, ahová öccsével, Happy-vel még reggel meghívták apjukat, hogy este együtt ünnepeljék a remélt sikert. Willy kirúgatása után és a vacsora előtt még benéz önzetlen és neki biztos állást és fix fizetést – hiába – kínáló hűséges barátjához, Charleyhoz. Itt találkozik Charley szerény és Biffel ellentétben sikeres fiával, Bertrاندal, akitől nyíltan megkérdezi, hogy mi is Biff sikertelenségének oka, és a matek-bukás után miért is nem ment el a fiú (a szorgalmas Bertrand lusta, de hajdan oly népszerű osztálytársa) a pótvizsgára. Bertrand elmondja Willy-nek, hogy a fordulat nem maga a bukás volt, hanem utána, bostoni látogatása során történt valami Biffel. Akkor, ezután „adta föl”. Ezzel az félinformációval a tudatában érkezik Willy az étterembe.

Másrészt az étteremben olyasmi zajlik, ami – ellentétes – párhuzamba állítható a bostoni afférral. A fiúk nőekkel cicáznak, és magukra hagyják némileg ittas apjukat. Ahogy most nők miatt hűtlenek lettek a fiúk apjukhoz, úgy érezte magát Biff elhagyva és becsapva, amikor az osztályvizsgán („érettségén”) való elbukás után támaszért, segítségért apjához szaladt Bostonba, akit azonban nem egyedül, hanem egy idegen asszonnyal (a Nővel) talált a hotelszobában. A párhuzamot az is exponálja, hogy a mostani étteremnek Ezüst Tányér, a hajdani bostoni szállodának Arany Kulcs a neve.

Az étteremben, majd késő este otthon apa és fia, illúziók és realitás szembesül egymással. Biff leszámol az illúziókkal, a „felvágással”, kimondja, hogy mindketten „tucatemberek”, akik hiábavalóan üldözték a siker álmát. „Sose vittem semmire. Mert annyi hazugságot pumpáltál belém, hogy amilyen hólyag lettem, senki sem parancsolhatott nekem. (...) Nekem mindig két hét alatt kellett vezérigazgatóvá előlépnem. Hát ebből elég!”. Biffel ellentétben Willy nem képes vagy inkább nem hajlandó leszámolni az illúzióival, álmaival. Azzal az illúzióval, élethazugsággal, ami nem csupán egyéni önáltatás, hanem e drámában egy kollektív nemzeti mítoszban, egy meghatározó társadalmi ideológiában gyökerezik.

Az élethazugság, az illúziók másik neve itt az amerikai álmom. Vagyis az a gondolat, hogy a végtelen lehetőségek országában bárkiből – akiben elég az akarat és a tehetség – bármi lehet, hogy bárki milliommossá válhat. E sikercentrikus és fennkölt individualista ideológia nézőpontjából szégyen a szegénység, a kudarcok megvallása; az alkalmazotti lét pedig lefokozott, másodlagos lét csupán. A hatvanas-hetvenes évek hippy-mozgalma ez ellen a sikercentrikus ideológia ellen lázadt. Nem véletlen, hogy a lázadó rock-nemzedék egyik emblemikus figurája, *Bob Dylan* így énekelt egyik dalában: „Nincs nagyobb siker a kudarcnál, de a kudarc sem igazi siker”. (18) A lázadó ellenkultúra a hatvanas években annak a gondolatnak a fonákját fogalmazta meg, amely Willy Loman életét vezérelte, amely pusztán biológiai léténél is fontosabb volt számára. Biff pedig egyfajta protohippiként (előhippiként) vonul ki az érvényesülésért folytatott harcból a természetbe: „Miért töröm magam olyasmi után, amihez semmi kedvem? Mit keresek egy üzletházban, mikor másra sem vágyom, csak a szabad mezőre, oda, ahol megtudhatom végre, ki vagyok”.

Willy azonban rabja a sikerkultusznak és a magányos harcos klasszikus amerikai individualizmusának. Ez akadályozza meg abban, hogy az önállóság (a saját üzlet vagy leg-

alább az utazó ügynök magányoslovass-önállóságának) illúzióját földadva régi barátjától, Charleytól elfogadjon egy szerény, de biztos fizetéssel járó állást. Az idős ügynök inkább az öngyilkosságot s az álbalesettől remélt biztosításai összeget (a nagy pénzt, 20.000 dollárt) választja, mint az önállóság álmának földadását. Ez a választás megadja az alaknak azt a tragikus dimenziót, amit Ibsen drámájának felnőtt szereplőitől, Hjalmartól, Gregerstől megtagadott, s csak Hedvignek „engedélyezett”.

„Az ügynök halála” értelmezhető az amerikai álom tragédiájaként (1), az önáltatás egyetemesebb emberi tragédiájaként (2), de értelmezhető úgy is, mint az apa-fiú kapcsolat drámája (3) vagy mint a felnőtt nem tudás tragédiája (4).

Mint már említettem, Biff maga mondja az első felvonás elején testvérenek, Happy-nek, hogy bár 35 éves, „kamasz (boy!) maradt”. Miért? A válasz talán abban rejlik, hogy a hatvanéves Willy, az apa sem tudott felnőtt. Mostani idegösszeroppanása, idegkimerültsége is kamaszos identitásválság, amely abban mutatkozik, hogy nem tudja, kicsoda is ő valójában, miért nem annak látják, akinek magát látni szeretné. (A kitűnő szociálpszichológus, Erikson az énazonosság válságát, a „ki vagyok én” kérdésének égető előtérbe kerülését jellegzetes kamaszkori fejlődési válságként definiálja.) De miért nem tudott az apa sem felnőtt? A lehetséges válasz a következő: ahogyan Biffnek, úgy Willy-nek is hiányzott a követhető felnőtt szerepminta.

A dráma három, Willy személyiségének kifermálódását befolyásoló apafigurát, szerepmintát is megidéz. Az első Willy vér szerinti apja, aki azonban a kisfiú hároméves korában otthagyta a családot, így a kamasz Willy számára nem szolgálhatott valódi szerepmintául. A háttérben azonban – mint legendás és követhetetlen figura – ott van, és nyugtalanítja fiát. Az apa elérhetetlen példakép, aki nemcsak kereskedő, hanem feltaláló és művész is volt, aki nemcsak árulta, hanem készítette is a fuvolákat, melyeken gyönyörűen játszott. A Jenki vándorkereskedő mitikus alakja a háttérből hallható fuvolaszó formájában a darab kezdetétől jelen van. Ez a fuvolaszó a visszahozhatatlan régmúltat a jelenben is folyvást felidéző „vadkacsája” Miller drámájának.

A második apafigura a sikeres báty, Ben. Ő képviseli az érvényesülés vadnyugati modelljét. A dzsungelben (Alaszkában és/vagy Afrikában) hirtelen gazdagodott meg – aligha tisztességes és erőszakmentes módszerekkel. Alakja inkább víziókban, mint reális emlékképekben idéződik fel – a Charley által megtestesített, szorgalmon és szerénységen alapuló „kisszerű” érvényesülési út ellenpontjaként. Aligha véletlen, hogy látomásos alakja először az első felvonásban, a Charleyval folytatott beszélgetés és kártyaparti közben jelenik meg, a második felvonás vége felé pedig Willy éppen vele beszél meg a biztos állás helyett választott „nagy üzletet”, a biztosítási csalásként értelmet nyerő öngyilkosságot. A félénkebb és alighanem tisztességesebb Willy számára valószínűleg ő sem jelentett követhető szerepmintát. Alakja a kisember számára inkább mítosz, az elmulasztott lehetőség jelképe, mintsem realitás. Ugyanakkor Willy nevelési elveit ezen keresztül Biff sorsát mégis erősen befolyásolta: Biff csínytevéseinek, labda- és építőanyaglopásainak ő a közvetett ihletője, Willy az ő „vadkapitalista” értékrendjének kisugárzása miatt nem ítéli el erőteljesebben fia ismétlődő szokássá váló s végül börtönbüntetést hozó vétkeit.

A harmadik – és végül valóban példaképpül választott – apafigura egy bizonyos Silverman (lásd Silver Plate étterem és Golden Key (19) hotel!) nevű kereskedő, aki az emberarcú kapitalizmust testesíti meg Willy Loman, az amerikai kisember (20) számára. Azt az ideált képviseli, mely szerint a sikeresség feltétele az, hogy kedveljék az embert, hogy népszerű („well liked”) legyen. Ennek a szentimentális-naiv sikerfelfogásnak a jegyében Willy Biffet arra nevelte, hogy a kemény munkánál (a tanulásnál, azaz Charley fiának, Bertrandnak az útjánál) fontosabb és célravezetőbb a népszerűség és a sportban elért siker.

Mint kiderül, nem a matematika-bukás, hanem az addig ideálként kezelt apában való csalódás tette Biffet sikerképtelen és felnőtt nem tudó emberré. No meg a belsővé tett tü-

relmetlen apai elvárás, hogy neki gyorsan nagymenővé, főnökké kell válnia. Biff előbb nő fel, mint apja: a darab végén leszámol mind az apja elleni indulattal, mind az elvárásoknak való megfelelés vágyával.

A dráma egésze azonban nem engedi meg, hogy könnyen lerázzuk azt a kérdést, hogy szabad-e, kell-e álmodozni a sikerről, a nagyságról, hogy lehet-e, kell-e a valóságnak látzó pillanatnyi valami mögé vagy azon túl tekinteni. A „Rekvium” című epilógus meggátolja, hogy könnyen ítélkezzünk Willy önáltatása fölött. Ma, amikor a vállalkozás nálunk is divatos társadalmi jelszóvá vált, érdemes Willy Loman álmodozásán elgondolkoznunk, főképp, ha elfogadjuk Charley Willy sirja fölött elmondott szavait, melyek szerint az ügynököknek, a kereskedőnek álmodoznia kell, hisz ambíciók, álmok nélkül nem kezdhet bele semmibe: „Az ügynök álomvilággal ügynököl – ez a mestersége”.

Kérdés, hogy az analitikus dráma formaproblémájára a Miller-dráma által adott érvényes válasz miért nem alakított ki folytatható formát, miért bizonyult sikeres, de egyszeri kísérletnek. Valószínű, hogy a félig vállalt filmszerűség legalább annyira problematikus, mint az ibseni regényszerűség. Ebben a drámában az idegkimerültség, a szenilis motyogás, monologizálás lélektanilag és dramaturgiai hiteles formát kínált, de ugyanez a flashback-technika más lélektani és társadalmi helyzetek megjelenítésében alighanem mesterkélt és epigon jellegű megoldásokat szülne.

Jegyzet

- (1) Ez a dolgozat része egy nagyobb – hat drámaelemzést tartalmazó – tanulmánynak, pontosabban konvenciótörténeti jellegű tanítási modulnak. A teljes tanulmány, melyben az *Oedipus király*, a *Hat szereplő szerzőt keres*, az *Utazás az éjszakába* és a *Nem félünk a farkastól* részletes elemzése, illetve némi pedagógiai apparátus is helyet kap, a Krónika Nova Kiadó *Motívumok, nézőpontok* című kötetében jelenik meg.
- (2) SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*. Ford.: ALMÁSI Miklós. Gondolat, 1979. Különösen 11–16. old. és 72–80. old.
- (3) ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. 6. rész. Ford.: RITOÓK Zsigmond. PannonKlett-Matúra, 1999. 35. old.
- (4) GOETHE, J. W.: *Epikus és drámai költészet*. In: GOETHE: *Antik és modern*. Gondolat, 1981. 205. old.
- (5) Emellett IBSEN jelen idejű cselekményének szűk terét és koncentrált idejét tekintve zárt, a szereplők szituációját és lelkiállását elemző drámaformája sem képzelhető el a klasszicizmus, főképpen Racine drámái nélkül, illetve a Racine-drámák bizonyos dramaturgiai megoldásait popularizáló „jól megcsinált darab” hagyománya nélkül.
- (6) IBSEN, H.: *A vadkacsa*. Ford.: KÚNOS László. PannonKlett-Matúra, 1997.
- (7) PÉTERFY Jenő: *Ibsen – Két norvég dráma*. In: *Péterfy Jenő válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp, 1983. 389. old.
- (8) PÉTERFY: i. m. uo.
- (9) PÉTERFY: i. m. 393. old.
- (10) A Karinthy-paródia elemzését lásd EGRI Péter Ibsen-tanulmányában. In: *Törésvonalak*. Gondolat, Bp. 1983. 66–83. old.
- (11) EISEMANN György – H. NAGY Péter – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Irodalom tankönyv 16–17 éveseknek*. Korona Kiadó, Bp, 1999. 68. old.
- (12) i. m. 69. old.
- (13) ALMÁSI Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Akadémiai Kiadó, Bp, 1969. 297. old.
- (14) LUKÁCS György: *A modern dráma fejlődésének története (1907)*. Magvető Kiadó, Bp, 1978. 285. old.
- (15) ARTHUR Miller: *Az ügynök halála*. Ford.: UNGVÁRI Tamás. *Arthur Miller: Drámák*. Európa Könyvkiadó, Bp, 1963.
- (16) SZONDI, Peter: i. m. 156. old.
- (17) SZONDI, Peter: i. m. 158. old.
- (18) „There’s no success like failure, but failure’s no success at all.” (Love Minus Zero – No Limit)
- (19) Silverman = Ezüstember, Silver Plate = Ezüsttányér, Golden Key = Aranykulcs
- (20) A Loman név alighanem a „lowman” (az alacsony ember, kisember), illetve „lonely man” (magányos ember) szavak összevonásából született.