I.

Jelige: "Mivelhogy egymást forma s tartalom
Mindég föltételül követelik"
Rákosi Jenő: Tágma királynő

Lukács Krisztina jutalom (1904-ről)
2. számú pályamű
Első egyz. ösz. 20 ív

A DRÁMAIRÁS FŐBB IRÁNYAI
A MULT SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDÉBEN

Pályázik a "Kisfaludy-Társaság" Lukács -
Krisztina dijára.

Első kötet

## BEVEZETÉS.

Van-e modern drámairodalom? Lehet-e modern drámairodalomról beszélni? - Azt hiszem jogosult dolog ezt a kérdést felvetni egy olyan munka elején, a mely ezzel a modern drámairodalommal akar foglalkozni. Mindenki tudja, hogy sok drámairó él ma és soknak véleménye az hogy régóta élt annyi tehetséges, mint a tizenkilencedik század második felében, de kivált utolsó negyedében. És mégis lehet-e modern drámairodalomról beszélni? Mert világos dolog, hogy akárhány kitünő iró él is ma, nem lehet drámairodalomról beszélni, ha nem kapcsolja őket egymással és korukkal valami olyan kapocs össze mely - bármennyire kevéssé szembetünő legyen is az első pillanatra - tartalmilag és formailag közös és uj bennük, minden előttük élővel összehasonlitva.

Feltünő dolog , hogy nagy drámairó nem lép fel soha egyedül és izoláltan / a modern historizmus következtében van ugyan egy pár iró, a ki kortársaival nincsen összefüggésben és egy régen elmult irány követőjéül szegődik pl. Alfieri Olaszországban Otway Angliában, nálunk Katona; de még erre is kevés példát tudunk/. Uj drámaformát még egyedül álló iró nem teremtett meg; rövid és intensiv életü virágkorokban jöttek csak létre igazán életerős és eredeti drámák; még a nagy Shakespeare is csak egy a sok között Erzsébet királynő korában, formáját elődeitől veszi át és halálával egyáltalában nem volt még vége az angol drámairodalom fénykorának. Épen ilyen csoportokból áll össze a görög, a franczia, a spanyol dráma virágzása; még a keleti népek irodalmában is ugyanezt tapasztaljuk.

Kell, hogy ennek valami mélyebb oka legyen, kell hogy az illető korban legyen valami, a mi arra kényszeriti a kiváló tehetségeket, hogy drámák formájában lássák az életet. A régi ~~drámairodalom~~-történet kizárólag irodalmi okokkal akart mindent megmagyarázni és ebben az esetben még a kérdést sem tette fel, nem hogy feleletet adott volna; a sociologia pedig nagyon is durva kézzel nyul más irodalmi és müvészi jelenségekhez, egyszerü gazdasági tényekből

akarva levezetni őket, persze minden siker nélkül. Ennek a munkának csak az lehet a feladata, hogy megmutassa ennek a kapcsolatnak szükséges voltát és amennyiben sikerül megtalálnia, rámutatni a modern életben és drámairodalomban. Ha ez sikerült, azt hiszem, megadtuk a feleletet az imént feltett kérdésre: lehet-e modern drámairodalomról beszélni?

1.

Miért kell ennek igy lenni? A közvetlen ok nagyon közelfekvő. A dráma - épugy mint az épitészet, a melynek fejlődése mellesleg megjegyezve nagyon hasonló összefüggéseket mutat-közvetlenül tömegekre hatni akaró müvészet. Amióta az epika végleg könyvmüvészetté vált, ő az egyetlen, a mely egyszerre hathat sok emberre és kell, hogy hatni tudjon. Minden más müvészet esetleges tömegekre való hatásai sok egyes emberre való hatásból állanak össze. Természetes persze, hogy a hatás előfeltétele itt is az, hogy olvasó és iró között legyen valami minél nagyobb- érzelmi vagy értelmi- közös terület. De - nagyon gazdag munkát feltételezve - elképzelhető, hogy az egyes hatások, a miknek eredője a tömegre való hatás, teljesen különbözők. Semmiesetre sem jön létre tömeghatás, legfeljebb egyénekre való hatások igen nagy száma. A dráma mindig közvetlenül tömegekre hat. Világos tehát, hogy közönség és szerző között erősebbnek és szembetünőbbnek kell lenni a közösségnek, mint az epikában vagy plane a lyrában. A tömegpsychologia elemi igazsága, hogy minden ember, ha egy tömegben van, veszit individualis és differentiálódott voltából, az marad meg benne, a mi közös a többi vele egy tömegben levő ember érzéseivel, tehát rendesen a mélyen fekvő, egyszerü és primitivebb érzések; ez az érzés viszont erősebb lesz benne, mint akkor szokott lenni, a mikor egyedül van. A dráma ezért nem appelálhat teljesen egyéni érzésekre, hanem hatásának alapjául csak olyan látás-, gondolkodás- és érzésmód szolgálhat, a minek legalább a csirája,-ha esetleg öntudatlanul is,-de ahhoz elég erősen megvan az ő tömegének minden tagjában, hogy erős suggestiv eszközök segitségével általánossá válhassék.

szerve lényegénél fogva, persze minden eltérő mértékű. Ennek a munkának csak az lehet a feladata, hogy megmutassa ennek a kapcsolatnak avagy-vagyos voltát és amennyiben elkerülhetetlenül, rámutatni a modern élethez és dramaturgiához. Ha ez sikerült, azt hiszem, megoldtuk a feladatot az igazi felszínt kutatóra: lehet-e a modern drámaturgiáról beszélni?

I.

Miért kell ennek az immár A Követelőn és magyon típusú-ennek. A dráma - úgyszólván az építészet, a mainak felfedése mai-tartós mesterségeire nagyon hasonló hagyományosszerű mű-Követelőnél-ugyanúgy hatni akaró művészet. Amióta az epikus vagy lírai-szerű vallott, az egyszólam a mely egyszerre hatnak egy sokszerű és kaj, úgy hanyt tudjon. Vissza más művészetszerűségen ilyenekre vagy ha-tanul nek egyre szélesre vagy hatókörű illanak ösze. Termékenyen-ternes, úgy a hatás sokfajtaságát itt is az, úgy olvasó és irő vi-szt, legyen valami mindi magyob- ürelmi vagy értelmi- kösös tere-lt. De - magyon gyakran mondt feltételezve - alkérelmet úgy az egyre hatónak, a sikmek eredőjé a tömegre vagy hatás, tajtonon lu-ítmódjt. Remmlenette ezen jön lőtre tömegháta, igazolnb egyszerre vagy hatónak igen nagy erőre. A dráma mindig Követelőnél tömegre-nes. Vitágos tehát, hogy közönség és szerző közötti erőszakmak és szabadságnak kell lennü a közösségnek mint az egyikben vagy sia-ra a lyrában. A tömegpszichológia olyant igazsága, hogy minden amber az egy tömegben van, vagyis individuális és differenciáltan voltaból, az marad meg benne a mi közös a többi vele egy tömegben levő amber érzelmivel, tehát rendben a mélyen tartó, egyszerű és primitivebb-ünnek; az az érzés vizsont amelyik lesz benne, mint akkor azokat lennü, a mikor egyedül van. A dráma szerint nem appelálhat tajtosan vagyis érzéseire, hanem hatásának alapjául csak olyan lehet-, gon-dolatokra- és érzésnek szolgálnak, a mikor legalább a csalódás-ha a-szélig bizalmatlanul is-de ennek alig erőszen magyan ma ő tömegnek minden tagjában, hogy erős szuggesztiv szakszűk megtalálgyel dinami-cusa vibrassék.

Ebből már következik az, hogy dráma csak akkor jöhet létre , ha annak a közönségnek, mely az illető drámai korszak számára tekintetbe jön, olyan a világnézete / a világ-nézet szó itt és a következőkben persze csak rövidítés, egy szóban jelzi valakinek minden érzését,meglátását és gondolatát minden olyan kérdésről, ami a dráma számára fontos lehet/, mely nemcsak megengedi, hanem egyenesen megköveteli a drámai formát adaequat kifejezéséül. Dráma tehát csak olyan korban és olyan emberek között jöhet létre, a kiknek világában sok és sokféle, őket mélyen érintő és rationalisan ki nem egyenlíthető konfliktus van. Az epigon irónak az a legfontosabb tulajdonsága, hogy minden konfliktusai, vagy legalább is azok formája, a multé; a meg nem értett drámairók pedig meglátják a koruk számára még tudatosakká nem vált összeütközéseket.Ez az oka annak is, hogy tisztán rationalista kor még drámát nem hozott létre soha. De mi aza közönség, amelynek világnézetéről itt , mint egy a dráma létrejöttéhez nélkülözhetetlen faktorról beszélünk? Minden országban a politikai, gazdasági, szocialis és irodalmi viszonyok külömböző volta következtében természetesen más-más rétegekből kerül ki, különböző a müveltségi és izlésifokon áll, ami persze mélyen kihat az illető ország drámairodalmának kialakulására. Itt különösen a német és a franczia viszonyok külömbsége fontos.

A külömbség lényege az, hogy Páris sokkal előbb és erősebben fejlődött nagy szinházi várossá, mint bármely német hely, úgy hogy ott sokkal előbb vált gyorsan és biztosan jövedelmező mesterséggé a drámairás, ~~ami~~ Ez egyrészt tehetségesebb embereket csábitott oda, akik állandó és intensiv érintkezésben élve a szinpaddal és szinészettel nagy rutinra tesznek szert, de más részt viszont teljesen ki ~~vannak~~ szolgáltatja őket közönségük minden szeszélyének. És ez a közönség mindig szeszélyesebb és követelőbb és felületesebb lesz - a világváros fejlődése hozza ezt magával-és ezért egyre kilátástalanabb lesz azoknak az erőlködése, akik a rutinnal szakitani akarnak. Annyival is inkább, mert a közönség szemében az uralkodó irányzatnak nagy irodalmi tekintélye van, hiszen csakugyan tehetséges emberek

≠ Renan katéta!
Dumas fils

müvelik és a hosszu traditió következtében nincs is ember, aki más fajta szindarabok hatásának lehetségére még csak gondolna is. De ennek a viszonynak az is a következménye, hogy a szinmü-irók csak a szinpadnak irnak; csak azzal törődnek, ami a rövid és gyorsan lepergő szinházi est folyamán hathat és azzal, hogy esetleg figyelmesen olvasva milyen hatást keltene, egyáltalában nem. Ez aztán oka és egyben okozata is annak, hogy Francziaországban nem igen olvastak szindarabokat; amely darab a szinpadon nem hatott, meghalt, el volt temetve. Francziaországban nincsen könyvdráma. ≠

Németországban viszont majdnem minden irodalmilag értékes dráma - a legujabb kortól eltekintve - könyvdráma volt. Ennek oka főleg abban keresendő, hogy a szinpadi viszonyok / szinészek , szerzők dijazása, közönség stb/ sokkal roszabbak voltak, mint a franczióké. Az előnyök, amivel egy nagy szinpadi siker csábitott korántsem voltak oly nagyok, mint ott, és a kiváló német irók, úgyis a legtöbb esetben kis-városi születésü, sokszor kis-városban is élő, szerényebb anyagi igényü emberek voltak, akiknek ezért a lemondás kisebb áldozat is volt. Németországban tehát minden drámairó megpróbál ugyan finom eszközökkel nagy közönségre is hatni / Lessing, Goethe, Schiller/, de a mikor ez nem sikerül, inkább már eleve is lemondanak minden szélesebb rétegekre való hatásról, sem hogy leszáljanak a közönség átlagának szellemi niveaujáig. Németországban igy élesen elválik egymástól a drámairodalom és a szinházak mindennapos tápláléka. Az első ezért egy kicsiny, de válogatott körrel számol csak és néha véletlenül hat ki a nagy közönségre is / Grillparzer/ a másodikból lassan kipusztul minden irodalom. Ennek a helyzetnek meg vannak a maga előnyei és hátrányai. Előnye az irodalom független fejlődésének lehetősége, hátránya egy bizonyos idegenség az élettől, a közvetlen hatástól, a szinpadtól. Tisztán irodalmi jelentőségü experimentumok jönnek létre /a romantikusok drámái/ és még nagy tehetségü drámairók, mint pl. Grabbe, oly technikával dolgoznak, hogy nem csak koruk, hanem minden kor szinpadán lehetetlen őket előadni. Hebbel és Ludwig már érezték ennek az állapotnak visszás voltát és

ők már hangsulyozták, hogy a jó drámának előadhatónak is kell lenni, persze nem olyan értelemben, ahogy azt a szinpad mesteremberei gondolják. De eredmény nélkül. Jóval utánnuk kb. a kilenczvenes évekig minden előkelőbb lyrikus vagy regényiró kötelességének tartotta, hogy időről-időre egy-egy szép versekben megirt, teljesen drámaiatlan Nérót vagy Brunhildét adjon ki. A szinpadokon uralkodó drámák niveauja pedig a lehető legalacsonyabb volt.

A külső viszonyok itt persze csak elősegitik egy a két faj lényében rejlő külömbség pregnans megnyilvánulását. Ez a külömbség az, hogy a német emberben nagyon erősek a metafizika iránt való hajlandóság, a vágy minden kérdést elméletileg vizsgálni és akkor minden oldalról megvilágitani és legmélyebb okát kifürkészni, mig a francziákat inkább a kérdések praktikus oldalai és következményei érdeklik. Az itt vázolt fejlődés természetesen nagy mértékben kedvezett mindkét nép nemzeti sajátosságai kifejlődésének és drámai megnyilvánulásának. Mert világos, hogy minél mélyebb egy dráma annál kevésbbé számithat nagy és rögtöni és általános megértésre. A kérdés csupán az, hogy a dráma fejlődésére melyik a kedvezőbb viszony /látjuk hogy a szocialis és a nemzeti sajátságokat kereső szempontok ugyanarra az eredményre vezettek/. Az első pillanatra ugy látszik mintha a franczia és a felületes szemlélők sokszor mondogatják is, 1
hogy a németeknek nincsen igazi drámairói készségük. Ezt a félreértést a modern irodalmi viszonyok egy sajnálatos alakulása okozza, az t.i. hogy a drámai és szinpadi hatások elválnak egymástól. Németországban láttuk már ezt az elválást , a francziáknál azért nem történt meg mert a szinpadiasság idővel teljesen elnyomott és kipusztitott minden vele össze nem eső igazi drámaiságot; annyira hogy nagy hirü kritikusok mint pl. Sarcey drámáinak csakugyan csak azt tartották, ami a szinpadon hatott. /Mindenről külömben az illető fejezetekben még részletesen lesz szó./ Látjuk tehát, hogy nem lehet a franczia állapotokat a priori a drámára nézve olyan kedvezőknek tartani, mint első látásra hinné az ember. Viszont a német természet drámaiatlan volta is csak látszólagos; csak a szinpadi mesterség hiányzik náluk.

ők mér hanyatlóvoltak, hogy a jó drámának díszházonak is kell lennü, persze nem olyan értelemben, ahogy azt a szinpad mesterségével gondolták. De eredmény nélkül.Jóval utánunk is. A kilencvenes évekig minden elökelőbb lyrikus vagy regényíró kötelességének tartotta, hogy időről-időre egy-egy nagy versekben megírt, teljesen drámaiatlan Szerepet vagy Brunhildét adjon ki. A szinpadokon uralkodó drámák mivesztja gedig a labdó legalacsonyabb volt.

A kutúc vizonyok is ugyanezt dank alöszegitik egy a kék fej lényében rejlő kutumbadó prennens megnyilvánulást. De a kulömbség az, hogy a nemes emberben ~~[illegible]~~ erőszak a mesterkélten irant való hallgatóság, a vagy minden kérdést elmellőzlag vizsgálni és akkor minden oldalról megvilágitani. Ez lassabb és kétségtelen, mig a francia lakat lehet a kérdések praktikus oldalát és közvetlenegyszerűbb módon. Az itt vanott fajtádée terebélyesen nagy mértékben kedvezett minekét nép nemzeti szellemének kifejlődésének és drámai megnyilvánulásának. Mert világos, hogy minél melyebb egy dráma annál kevésbbé számitanak neki és végtelen de szinházmegértésre. A kérdés csupán az, hogy a dráma fajtádésre melyik a kedvezőbb vizsgálat. Hogy a szociális és a nemzeti szellemének keresd szempontok szerint az eredmények ugyanolyan. Az első pillanatra úgy látszik mintha a francia és a faluétes szemléletük sokszor mondogatják is, hogy a nemzetnek minnek igazi drámatára kösszük. Ez a félreértés szerint a modern irodalmi vizonyok egy natural és alsóritása okozza, az ugy hogy a drámai és szinpadi betűsök elvéinek egymásról. Kémetszerűen lát mégis az elvéinek, a francia szellemi szerint nem tér-szint meg szinpadiasság lényegi tulajdonságait és kipuszitott minden vali. Csupa nem sok igazi drámatárgyat; annyira hogy nagy bire szitlisnek mint pl. Szigony drámájának szélszerűen csak az tartottak, mint a szomszédon hatott. Valamint kilomben az illető fejezetben meg résztesnek csak szó. Igaz, hogy nem lehet a francia szinpatokat a pirlott a drámára nézve olyan kedvezőknek tartani, mint ezek igazára hinne az ember. Viszont a nemzet szellemének drámaiatlan volta is csak látszólagos; csak a szinpadi mesterség hiányzik nálunk.

Ha kissé mélyebben vizsgáljuk a dráma lényegét látni fogjuk, hogy Németország az elmult században oly gazdag volt nagy drámairókban, mint Shakespeare századát kivéve egy modern nemzet sem. És látni fogjuk azt is, hogy a német elvont spekuláczió nemhogy ártalmára lett volna a dráma fejlődésének, de még elő is segitette. Ennek megértése végett szükséges lesz-nagyon röviden bár- foglalkozni a dráma formájával; mert ennek az összefüggésnek - ez egyszersmint a dráma és a világnézet összefüggésének másik és fontosabb oldala - formai, aestéthikai okai vannak.

2.

A dráma tárgya ugyanaz mint az epikus müfajoké. Mindakettő magába foglalja - legalább igy kellene lenni - az egész világot. Minden jó epos, regény, vagy dráma egy külön, zárt és teljes világ, amelyben minden - abban a világban lehetséges-ember-fajta képviselve van. Universum. Ezt az universumot az epika universalisan is ábrázolja. Kifejezési eszközeinek nincs határa / azaz = ott van, ahol a szóban való kifejezés határai vannak/. A történet helye lehet az egész világ és megváltozhat minden pillanatban; az idő is határtalanul hosszu lehet; a szereplő személyek száma, minősége, egymáshoz való viszonyuk, mind nem korlátolják. Mindenből annyit és olyat vesz amennyire és a milyenre épen szüksége van. A drámának ellenben lehetőleg kis helyen és rövid időben, korlátolt számu személylyel kell azt a világot megalkotnia. Egy nagy regény vagy epos gazdagságaihoz képest még a legtöbb eszközzel dolgozó dráma, a Shakespeare é is erősen korlátozva van. Az elbeszélésben igy a tartalom terjedelme arányban van a formájával, a drámában roppant nagy az aránytalanság köztük. Az elbeszélés universalitása extensiv, a drámáé intensiv. Az elbeszélésnek tartalma adja meg az egyetemességet, a drámának formája. Ez a világ képét tárja elénk, az symbolumát; ez leirja a világot, az - szük keretben szoritván - kell hogy stilizálja. Mindakettő ugyanazt az illusiót akarja kelteni és eszközeik nagyon külömbözők. Ez az oka formáik külömböző voltának, mert hiszen a formát a szándékolt illusio és a kifejezési eszközök aránya határozzák meg.

A dráma tehát stilisál, rövidit hogy minél többet birjon szük keretek közzé szoritani; konstruált benne minden. Minden atomja szoros kap csolatban van az összes többi atomokkal. A legkisebb mozgásnak erős és mély resonantiája támad mindenütt. Nem lehet benne véletlen, ötlet, episod. Az első szónak az utolsó adja csak meg igazi értelmét. Végtelenül finom, komplikált, mathematikai pontossággal megszerkeztett hálózat. A tisztán egyéninek és érdekesnek a dráma igy nem veheti hasznát. Az elbeszélés alakjai lehetnek bármennyire csak egyéniek, annyi szerepelhet, hogy sokaságuk és az hogy együtt mindent representálnak, létrehozza az egyetemesség hatását; ez az universum jokr - azt lehetne mondani: egymást kiegészitő-individiumból van összerakva. A drámából már terjedelme zárja ki a sokaságot, itt tipusok helyetesitik a tömegeket, keltik a sokaság illusióját. A "Takácsok" nagy tömeget tiz-tizenöt ember személyesiti meg. A drámai ember tehát nem lehet csak egyén; nincs önmagáért, egész szerepe csak representálás; tipus.

Azt mondottuk: a dráma terjedelme megköveteli, hogy stilizáljon, ha universumot akar létrehozni és hogy jó drámának ez a czélja, azt hiszem felesleges magyarázni. Stilizál, igen, de mit jelent az, hogy a drámában minden stilizálva van? Semmiesetre azt, amit rendesen a stilizálás szón értene az ember. Hiszen mindendráma - kisebb nagyobb mértékben - a valóság, vagy legalább is a lehetőség illusióját akarja kelteni, hogy fér meg ezzel a stilizálás? Ugy hogy ez a stlizálás inkább a személyek és események egymásból következésében és egymáshoz kapcsolásában nyilvánul meg, mint magában a kifejezésben. Ellenkezőleg a kifejezésben /dialogus/ mindig van egy bizonyos centrifugalis tendentia, a felépités centripetálisságával szemben. A drámai forma itt tehát két ellenkező irányu erő pillanatnyi egyensulyának az eredménye és bármelyik kerekednék felül a kettő közül, a forma felbomlását illetve megmerevedését okozná. Az epika mellérendelő módszere helyett, itt az egymás alárendelés szükséges; ott egymásután és egymás mellett történnek meg a dolgok, itt egymásból következnek; ott az élet változatossága és gazdagsága hozza létre az universalitást, itt a megtörténések kérlelhetetlen

szükségszerüségt. Ez a szükségszerüség a tengely, a mi körül a drámában minden csoportosul; a causalitás a csoportositás eszköze. A drámában szereplő kevés embernek és dolognak csak az adhat általános jelentőséget, hogy sokkal erősebben vannak alávetve a szükségszerüségnek, mint leglább szemmel láthatólag magában az életben és az élethez közelebb álló epikus müvészetekben volnának. A drámai stilizálásnak a lényege tehát egy erős szükségszerüség korlátlan uralma a dráma minden része felett. De ez a szükségszerüségi problema nemcsak technikai, felépitési problema. A dráma végre nem dolgozik mathematikai /tehát abstrakt/ mennyiségekkel, hanem élő emberekkel és legalább is lehetséges megtörténésekkel. Hogyan lehet most ezeket ugy belekomponálni a forma megkövetelte szükségszerüségbe, hogy abba egészen organikusan, testestül-lelkestül beleilljenek. Világos, hogy erre egy tisztán technikai kapcsolat nem elegendő. Minden véletlen a drámában - a mi ellen érzésünk mindig fellázad - ilyen csupán technikai kapcsolat. De nem elég a tisztán psychologiai megokolás sem. Miért? Mert psychologiával mindent meg lehet okolni, helyesebben minden, egyszer, kivételesen megtörténőt utólag megmagyarázni; a dráma azonban - mint az előbb láttuk - formai okokból nem éri be a lehetségessel, az egyszer megtörténővel; az ilyen motivatiót senkisem fog szükségszerünek elismerni és ha az adott esetre nézve a szerző bebizonyitja is, hogy azok között a körülmények között, a mik a szóban forgó tényt létre hozták, nem történhetett más, a szükségszerüség hatása még sem jön létre. Mert a felvevő /néző vagy hallgató/ nem érezvén, hogy a mi történt, annak ugy is kellett megtörténnie, vagy a tényeket fogja valószinütleneknek /véletleneknek/ tartani, vagy a lelkifolyamatot önkényesen megkonstruáltnak. Annak a törvényszerüségnek tehát, a minek a drámában uralkodnia kell, alapja nem lehet más mint az iró világnézete / abban az értelemben, ahogy fenntebb körülirtuk/. A psychologiai vagy csupán technikai megokolás mint láttuk, még egy egyszerü megtörténést vagy lelkifolyamatot sem bir minden esetben szükségszerüvé tenni, pedig ha erre teljes mértékben képes lenne, még akkor sem lenne megoldva a problema. A drá-

mában természetszerüleg nem elég, ha azt látjuk, hogy ilyen és ilyen emberek összekerülésének ez és ez lesz a következménye. A causalis gondolkodás arra kényszerit / és láttuk, hogy a dráma felépitésének módszere a causalitás/ hogy tovább kérdezzünk: miért kerültek épen itt össze ezek az emberek és ha a dráma erre nem tud feleletet adni, véletlennek tartjuk az ő összekerülésüket és a drámát magát már előzményeiben elhibázottnak. Épen igy megkövetjük a szereplő személyek és a megtörténések helyének és idejének és minden más külső és belső körülményének szoros és kényszerü összefüggését. Ezt az összefüggést pedig csak világnézet hozhatja létre, csak az - ha elég gazdag és mély hozzá persze - gondoskodhatik már előre is arról, hogy mindezek a szükségszerüségek meglegyenek a drámában és meg is lesznek, ha t.i. megvannak az iró világnézetében. Hogy meglegyen benne a drámai szükségszerüségek megalapozásának lehetősége, ez az egyetlen követelmény, a mit aesthetikai szempontból egy iró világnézetével szemben támasztani lehet. Mai aestheticai irók különösen Lipps, de Volkelt is/ nagyon nem szeretik a világnézeti kérdés bevitelét a dráma aestheticájába. A dogmaticus német irókkal szemben, a kiknek mindegyike a maga világnézetéről hitte, hogy csak annak alapján lehet drámát irni, feltétlenül igazuk van. Itt azonban - ujólag hangsulyozzuk - csak mint formai követelményt tartjuk szükségesnek a drámai világnézetet. Tudjuk, hogy sok világnézet nem alkalmas, hogy rajta állva jó drámákat lehessen irni, sok irónak meg egyáltalában nincs következetesen végiggondolt világnézete, de mi ezeket csak azért kifogásoljuk, mert magára a drámára vannak - formai, aesthetikai - hátrányos következményei és viszont elfogadunk - mint a későbbiekből kiviláglik - minden a drámára alkalmas világnézetet.

3.

Bármely oldalról közeledünk is a dráma vizsgálásához, láttuk, a világ-nézetnek rá döntő szerepe van; hogy nem jöhet dráma létre, ha irója világnézete nem alkalmas talaj a számára. Azt is mondottuk, hogy formai szempontból, ha ~~egyszer~~ erre alkalmas, mindegy,

hogy milyen. Ezt most kissé meg kell szoritanunk, még pedig a következőkkel: mindegy ugyan hogy milyen ez a világnézet, de életképes és egységes dráma csak akkor fejlődhetik belőle, ha a mai élet talajából nőtt ki, ha a mai élet mély és fontos kérdéseinek intensiv átélése szülte. De az aztán már igazán és minden megszoritás nélkül közönyös a drámára nézve, hogy a költő helyesli-e kora mozgalmait vagy éles ellentétben áll velük szemben vagy akár kizárólag csak sub specie aeternitatis nézi őket; annyira közönyös ez a szempont, hogy tudomásunk szerint a nagy drámairók legtöbbje inkább hajlik a konservativság felé. Azt hiszem világos, hogy ennek igy kell lennie. Ha elképzelhető lenne /a mit nem hiszek/ hogy egy ma élő költő oly erősen beletudja magát élni a görögök, vagy Shakespeare korába, hogy kizárólag az ő szemükkel nézi az életet, még akkor sem jöhetne létre ebből a világnézetből életképes dráma. Nem, mert bármily intensiv lenne is ez a beleélés az ezen az alapon rajzolt emberek és sorsok mégis csak másodkézből kapottak, kópiák, irodalmilag már feldolgozott anyagok ujból való feldolgozásai és igy szükségképen mögötte kell hogy maradjanak életerőben, ugy mintáiknak, mint a közvetlenül a mai életből merető irók müveinek. De ilyen beleélés már eleve kizárt dolog. A ki a leghevesebben vágyódik a görög lélek után, az van tőle csak igazán távol: vágya választja el; a görög lélek nem ismerte és nem is ismerhette az önmaga után való vágyódást. Nem képzelhető el kevésbé görög érzés, mint az a mit a Goethe csodaszép sora kifejezi: "Das Land der Griechen mit der Seele suchend." Mai embernek legintimebb viszonya egy letünt kor gondolataihoz és érzéseihez csak "sentimentalisch" lehet/a Schiller definitiója szerint / tehát sohasem annak a kornak "naiv" érzése. Hogy pedig az objectiv történelem-kutató mennyire tudja magát régelmult idők gondolat-világába beleélni, nem tartozik ránk; objectiv megállapitásokból életerős költészet még nem jött létre sohasem.

Tehát nincsen embert, a ki többé-kevésbé nem állna a mai élet hatása alatt és ha valaki tudatosan vagy öntudatlanul kisérletet tesz hogy kivonja magát alóla, a legjobb esetben az valik lényegtelenné, a mire törekszik /ha t.i. elég erős lenne a modern érzés, hogy speci-

fikusan maivá formálja a régi dolgok után való vágyódását, ilyen pl. a Goethe görögsége /, vagy egy inorganikus keverék jön létre, a melyben össze nem illő régi és mai dolgok egymás mellett állanak, az egymás hatását kölcsönösen lerontva /minden epigon költészet ilyen/.

Mindez áll minden müvészetre, de legelsősorban a drámára, a melyre komplikált és szigoruan logikus formájánál fogva legerősebben hat az iró világnézetének minden következetlensége. Láttuk, hogy ha az iró előtt valamely kérdés, mely esetleg nincs is közvetlenül bele vonva a dráma cselekményében, de valamiképen összefüggésben van vele, nincsen tisztázva, ez már drámai következetlenségeket hoz létre. Hát még az olyan diszonantiák, a mikor valaki például a görög tragédiák végzetszerüségét akarja utánozni és a nélkül, hogy akarná mai emberek között szerepelteti. Vagy ha a Shakespeare emberei gondolat és érzésrithmusának megfelelő képeket és szavakat ad - megint nem maiaknak tervezett, de végül mégis mai emberek szájába stb. Az emberek összekerülésének, a konfliktusok /még ha lényegük ugyanaz is/ kitöréseinek módja más ma, mint bármikor volt; egy szóval minden megváltozott, még az olyan dolgok is, a miknek megváltozása, lehetne mondani, még senki előtt sem vált tudatossá, a miket tehát lehetetlen öntudatos müvészi munkával kiküszöbölni és régiekkel pótolni, mert csak az általuk előidézett müvészi dissonantia következtében veszünk utólag tudomást létezésükről. Organikus müvészi alkotást pedig csak egységes érzés hozhat létre, ezért lehetetlen, hogy a mai dráma számára más világnézet, mint egy olyan, a mely a mai életből nőtt és annak minden lehetőségét magában foglalja, egyáltalában tekintetbe jöjjön. A kérdés most már csupán az, hogy a mai élet / értem alatta az utolsó századot/ létrehozta helyzetek, konfliktusok, érzések mennyiben teszik lehetővé egy a dráma számára alkalmas világnézet létrejöttét.

4.

Nem lehet ezen a helyen feladatunk mégcsak vázlatosan sem ismertetni a modern életből fejlődő világnézet lehetőségeit. Ennek minden kis része köteteket venne igénybe és a maga részletességében talán kevésbbé szemléltetően mutatná be azt, a mire nekünk itt szük-

+ Nem egészen áll a valóság és érték közti szakadás a legnagyobb konfliktus Leonardo – Galileivel a mechanikai világ felfogásával kezdődik, a subjectum és objectum ellentéte Descartes-tal és az csak Kant-nál talál megoldást

++ Faust

ségünk van, mint az a módszer, a mit mi itt fogunk követni, hogy t.i. kisérletet sem teszünk egységes képet rajzolni a mai világnézetekről, hanem inkább megpróbáljuk, röviden rámutatni azokra a legnevezetesebb ellentétekre és konfliktusokra, a mik minden ma élő ember számára fennállanak. Hiszen ha egy kor világnézetének épen a drámához való viszonyát tárgyaljuk majdnem kizárólag az jön tekintetbe, hogy az a kor / értve ez alatt most minden socialis helyzetet és szellemi irányzatot, a mit ez a kor létrehoz/ mennyi és milyen konfliktus elé állitja embereit és hogy ezek az emberek, hogyan fognak ezekkel a kérdésekkel szemben viselkedni.

A legnagyobb kérdésben, a végtelenséggel szemben való állásban mélyebbek, bennsőbbek és fájdalmasabbak lettek az összeütközések mint régente voltak. A középkor e tekintetben nem ismert belső konfliktust, az össze ütközések, mondhatnók epikusak voltak, küzdelmek, a melyekben egyik félben sem volt belső ellentét az egész harcz erők mérkőzése volt csupán. Az uj kor eleje szülte az első sulyos lelkiismereti konfliktusokat / érdekes, hogy az angol dráma összeesik ezzel a korral/ és a folyton növekvő felvilágosodás mindig élesebbé tette a vallási ellentéteket, de ugyanekkor egyszersmint a küzdelem ujra inkább külsővé vált; mind a két párt szentül meg volt győződve a maga igazáról és megint csak erők összeütközéséről van szó. A tizennyolczadik század vége óta azonban a dogmatismus és a vallás ellen küzdő áramlatokon belül mutatkoznak mindig erősebben belső ellentmondások és ellentétek. A mindent meghóditani akaró emberi észnek egyszerre észre kellett vennie, hogy milyen szük korlátok közé vannak szoritva az ő lehetőségei. Ez a megismerés a dolog természeténél fogva, nem azok számára vált krizissé, a kik rájöttek, inkább azoknak az embereknek, akik az élet nagy problemáival, mint saját életük döntő fontosságu kérdéseivel foglalkoztak. Igy volt oka a Kanti ismeret elmélet a fiatal romantikusok között valóságos lelki tragédiáknak /Kleist, Tieck: William Lovell/, a melyeken külömböző módokon a legtöbb gondolkodó mai embernek át kell mennie. Csak azzal a külömbséggel, hogy a század folyamán még élesebb lett az az ellen-

Navce vivát nyilvántartás!

tét. Az egyik oldalon a természettudományok hatalmas fellendülése és az abból táplálkozó uj természet-philosophia /Haeckel/, a másik oldalon Schopenhauertől Fritz Mautnerig a legradikálisabb skepsis minden emberi ismeret lehetőségében. És ennek a két végletnek a harcza ma már nem két tábor között dől el, hanem lehetne mondani, minden ember lelkében külön. Persze nem áll módunkban ezt ellenőrizni, csak a hiresebb emberekkét és ezért itt - a nagy Nietzsche és Renan mellett - csak a mult irodalmi generatio martirjára Herrmann Conradira a mostaniéra, a nemrég öngyilkossá lett Walter Caléra, a Hebbel barátjára Sigmund Engländerre stb. hivatkozhatom.

Ugyanezt a két ellentétes irányt látjuk, ha az emberek közvetlenebb környezetéhez való viszonyát vizsgáljuk. Ugy az elmélet, mint a gyakorlati élet két ellenkező tendentiát mutat; az egyik arra irányul, hogy az embert minél erősebben megkösse, tehát a theoriában minél több dologról igyekszik bebizonyitani, hogy determinálja az ember lelki müködését és a gyakorlatban minél több irányban és minél erősebben igyekszik megkötni a cselekvéseit. Ezekkel az irnyokkal szemben pedig minden egyes területen erős individualismus lép fel, mely nem ismeri el, hogy az ember felett külső körülmények uralkodnának és hogy szabadna uralkodniok. A determinismus, a milieutheoria, a történelmi materialismus, mind kisérlet az embert bizonyos kivüle fekvő körülmények rabjaiként feltüntetni és mindegyik ellen a lehető legélesebb küzdelmet inditja meg az individualismus. Eleinte nem hajlandó egyiket sem igaznak elismerni és csak a legelkeseredettebb harcz után enged át egy-egy területet. De az a terület-átengedés csak intensivebbé teszi az erejét; kisebb helyen ugyanannyi energia van felhalmozva. A politikában ugyanezt az antagonismust láthatjuk. Egyrészt folyton nő az államhatalom, olyan területeken is - a megszokás folytán - természetesnek tartjuk az állam beavatkozását, ami ellen ~~egyrészt~~ mint az emberi jogok sérelme ellen élénken tiltakoztak volna, még ötven évvel ezelőtt, de viszont azt, ami még megmaradt

az ön-rendelkezési jogból, féltékenyebben őrizzük, mint régen és ott is olyan dolgokban akarjuk érvényesiteni egyéniségünket, amikre ezelőtt nem is gondoltak. Az individualismus ereje folyton nő, de viszont folyton nő az ellene - sokfelől - küzdő hatalmakért; a küzdelem mindig hevesebb lesz. És annál hevesebb, mert a két tábor nem válik el élesen egymástól. A mult század hozta létre az, ebben a tekintetben legszélsőbb két irányt a socialismust mely elméletileg /történelmi materialismus/ és gyakorlatilag minimumra akarja reducálni az egyes ember jelentőségét és az anarchismust, amely viszont mindkét irányban véget akar vetni mindannak, a mi a legmesszebb menő egyéniség megnyilvánulását csak a legkisebb mértékben is korlátozhatná. De még ez a két kezdetben egymással merev ellentétben álló irány sem tartotta meg egységes voltát; mindegyikbe behatolt valami a másikból, anélkül, hogy ezáltal közeledés vagy kiegyenlitődés jött volna létre; ellenkezőleg a küzdelem a most mégis hasonlóbbakká alakuló irányok között mindinkább felveszi a testvérharc jellegét; most már nincs kimélet. /Érdekes, hogy a kiindulás is közös volt: mindkét irány legnagyobb theoretikusa Stirner és Marx Hegel tanitványa volt/. A milieu theoria körül vivott vitákban is nagyjából ugyanez a helyzet. Itt természetesen nem lehet feladatunk még csak rá sem mutatnuk arra, hogy egyes kérdésekben a mai tudománynak mi az álláspontja. Mostani vizsgálódásunk számára, minden elterjedtebb elmélet egyforma és csak symptomatikus jelentősége van.

De az individualismusnak, nemcsak minden egyes területen kell megküzdeni egy-egy ellenséggel, már maga az a tény, hogy annyi vitás pont van, veszélyessé válik rá nézve. Az élet folyton komplikáltabb és komplikáltabb lesz és mindig nehezebbé válik, maga a puszta, meztelen lét; problémává válik az az igen egyszerü kérdés, hogy hogyan lehet - minden tultengő ambició nélkül - élni, életben maradni ugy, hogy az ember a kerekek alá ne kerüljön. Mert ennek a veszedelemnek a mai életben mindenkor, minden pillanatban ki van téve. Ki van téve mondottuk még az is, aki csak az életét

Nem a Nietzsche-könyvben, hanem a Szellem és szellemi szerepek c. könyvben szerepel

akarja fenntartani, de kinek elég ez ma? Mindenki teljes mértékben érvényesiteni akarja a maga egyéniségét és minél kiválóbb ez az egyéniség és - a mi ezzel szorosan összefügg - minél energikusabban akarja érvényesiteni, annál eminensebb ez a veszedelem. Mert ennek az ellenségnek komplikáltsága és végtelen sokoldalusága miatt fortélyait kilesni és igy tuljárni az eszén ma már lehetetlen; főképen pedig azért, mert chaossal áll szemben az ember, olyannal, amelynek nem ismeri a törvényeit, olyannal, amely legalább ugylátszik nem is áll állandó törvények uralma alatt; csak azt érzi mindenki, hogy organikus dolog, amivel szemben áll, olyan dolog, ami folyton fejlődik, nő, nem mechanismus. Minden dolognak ha egyszer belépett az életbe külön önálló élete van. Nincsen eszköz, mert, amit valaki, a maga érdekei támogatása végett megteremtet, az is külön életet nyer, nőni kezd, másképen és más irányban, mint alkotója tervezte; esetleg épen azt teszi tönkre, aminek támogatására megteremtették, az eszközből önczél lesz. Nemcsak a nagy világtörténeti katastrophákra gondolok itt, a hol rögtön nyilvánvaló ez a helyzet / francia forradalom/, de életünk minden legkisebb megnyilvánulására. Simmel kiemeli egyszer, hogy a modern kultura egyik legjellemzőbb sajátsága, hogy az eszközökből öncélok lesznek / ő tisztán látja ennek az állapotnak veszélyes és viszás voltát/ és példának felhozza a technikával való foglalkozást. Rámutat arra, hogy olyan dolgokért áldozzák fel az emberek egész életüket, amiknek tualjdonképen csak az volna a rendeltetésük, hogy az élet kényelmének szolgáljanak; egyszóval, hogy megzavarodtak a helyes mértékek a czélok és az eszközök arányait illetőleg. Ennek oka azt hiszem épen abban rejlik, amit az előbb mondottunk: a dolgoknak önálló életük van. Valaki pl. egy vállalatot alapit, melyben azt hiszi, hogy az ő érdekeit fogja szolgálni, bizonyos idő mulva feltétlenül kisül, hogy nem a vállalat az ő szolgája, hanem ő a vállalaté. Senki sem tudhatja előre - de sokszor még később sem - hogy a dolgokban mekkora helyzeti energia van felhalmozva.

Ennyi veszély és ellenség között mindig fennáll, sőt növekszik intensitásában az individualismus. Pedig nem is soroltuk

fel valamennyit. Legnehezebben megoldható helyzetekbe ő maga vitte bele magát. Az egyéniség érvényesitésének területe, mint láttuk, csak minden egyes ember számára vált kisebbé, de folyton nőtt azoknak a száma, akik a maguk számára az egyéniséggel járó jogokat követelték. Az individualismusnak az a hóditása hordja magában legmélyebb és legtragikusabb konfliktusainak csiráját. Világos dolog ugyanis, hogy minél több ember van, aki egyrészt energikusan akarja érvényesiteni a maga egyéniségét, de másrészt persze féltékenyen őrködik a felett, hogy más valaki meg ne sértse, a maga egyénisége érvényitéseért küzdve az ő emberi jogait a miket persze ő másoknál megsért, a mikor csak teheti, annál több és sulyosabb konfliktust teremt az élet. Hozzájárul ehhez még, hogy itt nemcsak egyszerü mennyiségi kiterjeszkedésről van szó, hanem minőségéről is. Olyan fajta emberek, pl. jobbágy, munkás, asszony, gyermek, akik hozzá voltak szokva, hogy uruk / illetve férjük vagy apjuk, / nem vette őket magával egyenlően ember-számba és ezt természetesnek is érezték, most fellázadnak ez ellen; a másik fél persze részben hatalmi kérdést csinál a dologban, részben egészen jóhiszemüen viselkedik úgy, mintha még fennállna a régi állapot; érzései még a régiek és épen az ilyen érzések fejlődnek és alakulnak át a leglassabban. Ebben az esetben még azért is, mert hiszen az ő egyéniség-érzése is mindig erősebb és bensőbb lesz, sőt egyes érzéseknél / szülő a gyermekeivel szemben, férfi és nő viszonya/ kérdés, hogy egyáltalában be áll-e belátható időn belül változás a régi uralkodók érzéseiben; annyira mélyen gyökerezik ez a hatalomérzet az emberi természetben. Egyszóval azt a paradoxonszerü fejlődést látjuk itt, hogy, hogy minél szélesebb rétegekre terjed ki és minél intensivebb lesz az individualismus, annál több összeütközésnek lesz okozója.

És ezeket az összeütközéseket a mai élet tempoja szaporitja is és hevesebbekké teszi egyuttal. A szülők és gyermekek konfliktusa, a mi régebben inkább csak hatalmi kérdés volt és mint ilyen szinte kizárólag csak egészen fent / trónöröklési kérdések/

vagy egészen lent / parasztok birtokviszályai/ törtki, most mindinkább elvek kérdésévé kezd válni. Szülő és gyermek között tehát már nemcsak az idéz elő összeütközést, hogy a gyermek külön embernek kezdi érezni magát és megköveteli hogy annak elismerjék, hanem az is, ~~mivel~~ hogy husz-huszonöt év alatt/mondjuk ennyi a korkülönbség köztük/ ~~annyira~~ tetszen megváltozott minden. Egy az apa szent meggyőződései, a mit/minden áron bele akar oltani a fiába, annak szemében régen tulhaladott álláspontok, mig gyermek ideáljait ő a legtöbb esetben éretlenségeknek, ostoba hóbortoknak fogja tartani. Egyes idők közötti különbségek persze mindig fennállottak, de mégis sokkal több időnek kellett letelnie ahhoz, hogy ez a külömbség elég erős legyen egymást szerető emberek közt konfliktust előidézni, mint mostan. Shakespeare drámája alig ismeri ezeket a különbségeket Claudius és Fortinbras, Duncan és Macbeth stb. uralma között csak az a különbség van, hogy az egyik gazember a másik derék ember és még a történelmi drámákban / talán Julius Caesart kivéve/sem érezhető sehol az idők megváltozása. Mig a modern drámairodalomnak már ~~dié~~ első drámájában/ Götz von Berlichingeni/ épen a körül forog minden; ha száz évvel előbb születik békében és általános nagyrabecsülés közt éli világát a hős; ha száz évvel később jön a világra Don Quixotte lesz belőle. Trgikus hőst csak az csinál belőle, hogy épen abban az időben születik.

De még egy dolog járul hozzá, hogy ezek a konfliktusok mindig elkeseredettebbekké váljanak. Eleinte egyik fél sem volt képes a másik álláspontjának relativ igazát megérteni, ugy látta az ellenfelét,-ez persze minden más konfliktusra is vonatkozik,- mintha az gazember, vagy zsarnok, vagy lázadó lenne, a ki megtehetné, ha akarná a jó dolgot / azt a mit ő akar t.i./ , de szeszélyből vagy gonoszságból nem akarja ezt megtenni / l. pl. Voltaire állásfoglalását az egyházzal szemben/. A tizenkilenczedik század folyamán mindig erősebbé válik mindegyik félben annak belátása, hogy ellenfele igen sokszor épen oly jóhiszemüen és épen annyira tiszta meggyőződésből teszi azt, a mit tennie kell, mint ő maga; kezdi be-

látni önmagáról, de másokról is, hogy azt teszi csak, a mire külső és belső /lélektani/ törvényszerűségek hajtották; már csak küzd ellene de nem gyülöli. És ez a megismerés épenséggel nem csökkenti az ellentétek számát; az igazi ellentéteket az élet hozza létre, azok vagy vitális érdekek, vagy oly mély lelkiellentétek, hogy velük szemben igen kis jelentősége van annak, ha belátom a másik fél relativ igazát. Valószinü, hogy ezeket az érzéseket a historiai tudás és érzék nagy elterjedése okozta. A tizennyolcadik század emberében ez még nem volt meg; a folyton fejlődő történelem-tudomány azonban mindig erősebben értette meg a gondolkodó emberekkel, hogy nincsen önkényesen létrejött helyzet, hogy minden valami törvényszerüség uralma alatt áll, hogy minden, ami fennáll annak létre kellett jönnie, de viszont tönkre is kell mennie. Már Hegel rendkivül energikusan hangsulyozta a történelmi szükségszerüséget; tanitványa Marx még erélyesebben; ő a mai társadalmi küzdelmek leghevesebbje, a munkások és tőkések küzdelmét illetőleg vet. véget, annak a felfogásnak mintha a tőkés rosszaságból zsákmányolná ki a szerencsétlen munkást és bebizonyitja, hogy az egyik kizsákmányoló - és a másik az alul szabadulni akaró törekvését ugyanazon gazdasági törvények szabályozzák.

Mit jelent a historismus a tizenkilencedik század embereinek lelki életében? Nietzsche, a ki talán elsőnek látta meg a benne rejlő nagy veszélyeket, főképen azt, hogy veszélyezteti az activitást, nem ismerte fel egészen a belőle eredő legnagyobb megváltozását a dolgok látásának. A történelem ugyanis arra tanit, hogy minden dolgot, mint valami organikusan és szükségszerüen létrejöttet nézünk, a minek első következménye, hogy megszünteti feltétlen bámulatunkat a nagy dolgokkal szemben és egyuttal épen ilyen meggyőzően megérteti velünk, hogy, a mit rossznak vagy kicsinynek, vagy megvetendőnek hittünk, ugyanennek a szükségszerüségnek eredménye. Mystikus, mindig létezetteknek érzett dolgoknak / erkölcs, vallás stb./ keletkezéseit és változásait kutatja a történelem és mulandónak bizonyulnak örökérvényüeknek hitt

dolgok; itt a tizennyolcadik század rationalismusa készíti elő a talajt.. Egyáltalában az igazi história ellensége minden absolutnak, minden abstractiónak; nem hajlandó a történelmet bizonyos általános / pl. erkölcsi / törvények illustratiójának feltüntetni, ellenkezőleg arra mutat rá, hogy ezerféle és minden konkrét esetben mát-mát ok szüli a történéseket és erkölcsi és metaphysikai kategóriák tudatos mellőzésével magyarázza az eseményeket.

Az erkölcsi törvények ezen kiküszöbölése nemcsak-tulajdonképen épen annyira abstract- tagadás formájában történik /Schopenhauer/ hanem főleg a velük szemben való közönyösségben; minden irány relativ, subjectiv jogosultságának megértésében. Az ember nem érzi többé a vele szemben álló világrendet jogosnak, vagy jogtalannak; összeütközésük tisztára energiák összeütközése lesz. A régi megnyugvás a végzetben, mert az igazságos ma már nem létezik; helyét egy nagyon komplikált, relativismusból és sorshitből álló érzés foglalja el; relativismus, mert érzi, hogy mindenkinek igaza van, mivel minden igazság egyéni és relativ, sorshit mert végül mégis a külső hatalmak győznek és pedig csakis brutális erejüknél fogva.

5.

Ez az élet tehát oly sok és oly éles ellentétet termel, hogy drámai konfliktusok számára nagyon alkalmas talajnak látszik és hogy valamivel nőtt és ebből a talajból nőtt a modern dráma azt majd maga a könyv fogja, ha tudja, beigazolni. Az a kérdés merülhet fel még csupán. hogy vajjon csakugyan uj-e és szükségképen uj-e ez a drámairodalom. Nem egyezik-e lényegében a régi nagy drámairókéval vagy pedig csak eredetiséget hajhászó dekadensek feltünési-vészketege okozza, hogy sokban radikálisan eltér minden eddig fennállótól?

Világnézet és forma összefüggéséből eddig csak annyit láttunk, hogy a drámai forma megkövetelt egy bizonyos világnézetet és láttuk, hogy a forma organikusságánál fogva, ez a világné-

Évek a munkát a szerzők lemek.
Illetőségükben szerzők. - formatumnak

zet csak modern lehet; most a világnézetnek a formára való hatását kisértjük meg röviden vázolni, annak beigazolásául, hogy amennyiben egy uj világnézet létrehoz valamit egy müvészetben, annak formája csakis uj lehet. A képzőmüvészeteknél ez szembetünőbb és természetesebbnek látszik; ott könnyebben érzékelhető dolgok változnak azok közül, a mik egymáshoz való viszonya eredményezi a formát, ott ezért nem is gondol senki arra, hogy uj szükségletek számára a régi formákat használja; mint a müvészi érzékkel nem birók mondani szokták, hogy uj tartalommal töltse meg őket; még szembetünőbb ez az iparmüvészeteknél és a praktikus élet szükségleteinél; Goethe már 1827-ben maskarádéval hasonlitja össze, ha mai ember csupa régi butort használ olyan szobában a hol állandóan tartozkodik és minden technikust kinevetnének, ha ugy akarna fiakerből automobilt csinálni, hogy kifogja előle a lovakat és alája benzin-motort helyez. Csak az irodalomban nem igen hajlandók az emberek forma és tartalom elválaszthatlan, monistikus összefüggését megérteni, mert itt ezek az elemek kevésbé vannak a felszinen, ugy hogy még a müvészeknek is tovább tart, a mig tisztán látják az uj stilus elemeit; a közönségre pedig a mely-tömegben lévén, mindig konservetiv, egyenesen rá kellett kényszeriteni ezt az uj formát.

A dráma az embrek sorsának ábrázolása dialogusok által; ha az emberek, a kiket ábrázol a dráma, megváltoznak először is meg kell változnia a dialogusnak; hiszen az csak tükröződése lelki életüknek, de meg kell változnia a dráma minden izének. Megváltoznak a sorsok, a mik tárgyai a drámának / az előbb vázoltuk azokat a sorsokat, a miket a mai ember átél/, de megváltozik az is, a a hogy az ember a sorssal szemben viselkedik, a hogy azt átéli; ugy hogy ha ugyanaz a sors érné is, a mi pl. egy Shakespaerei dráma hősét, a dráma, mely ezt a sorsot feltüntetné szükségképen egészen másfajta lenne. Hogy ez mindenütt igy van azt legtanulságosabban a görög dráma története igazolhatja, a hol Wilamowitz szerint egyenesen formai, technikai dolgok változnak meg a tartalom meg-

változásával, közvetlenül egymásután következő iróknál. /pl. szinészek száma; kar belekomponálása a drámába, deus ex machina stb./ Ezt látjuk a mai drámával is, csak kevésbé tisztán, mint a görögöknél. A historismus itt is bénitja a cselekvő képességét, a mai iró előtt szent traditió-képen élnek más viszonyok között létrejött, más céloknak szolgáló müvészi formák és az ezek tekintélyében való ragaszkodás sokáig utjában állt, a szükséges uj stilus megszületésének. De a fejlődst csak feltartani lehetett megakadályozni nem.

Mi változott hát meg a drámai emberekben és mik ennek következményei a dráma számára? Megváltozott mindenekelőtt az embernek környezetéhez való viszonya. Egészen praecisen: a mai embernek sokkal nagyobb és nagyobb jelentőségü a környezete, mint a réginek volt. Ez már a fentebb részletesen tárgyaltakból következik; a mai dráma sokkal kevésbé „általánosan emberi" /persze csak megjelenésében; végül minden dráma egyformán általános/ mint régebben volt. Elég a kor, a milieu, a gazdasági viszonyok stb. az emberek gyakorolt nagy hatásának felismerésére utalnom. Ebből azonban az következik elsősorban, hogy ezeket a külső körülményeket sokkal részletesebben kell rajzolni és kimeritőbben analysálnia a mai drámának, mint egy oly korának, mely abban a meggyőződésben élt, hogy az ember sorsát kizárólag lelkisajátságai határozzák meg, vagy legalább is ezeket a külső körülményeket kevésbé bonyolodottaknak látta. A milieu nagy szerepének felismerése az életben szükségkép magaután vonta azt, hogy a dráma az embereit körülvevő atmosphaerára igen nagy gondot kezd forditani.

De magában az emberben is igen sok változott meg. Hogy mik ezek a változások arról részletesebben magában a könyvben lesz szó, itt csak arra a pár főszempontra utalok rá, amik a formára döntő befolyást gyakoroltak. Mai ember mindenekelőtt tudatosabb mint a régiek voltak, ~~de csak~~ de csak felületes szemlélők hiszik, ennek a kézenfekvő megfigyelésnek alapján, hogy egyszersmint kevesebb érzésü, hidegebb volna. Nem csak épen az érzések job-

ban el vannak rejtve, nehezebben és félénkebben, lassabban és eltitkoltabban nyilvánulnak meg; extásisok maj is vannak, csak épen rövidebb ideig tart az önfeledt, mámoros állapot, vagy épen nem is áll be, úgy hogy az illető folyton látja és megfigyeli, a maga extaticus állapotát. Bensőbb, kizárólagosabban lelki az élete; láttuk, hogy a folyton erősbödő modern individualismus mint válik a viszonyoktól kényszeritve mindig intensivebbé. Ennek első és a drámára rendkivül fontos következménye az, hogy a mai ember sokat gondolkodik, sokat érez, sokat beszél, de legalább aránylag - keveset cselekszik. De érzése, gondolkodása és ennek következtében beszédje is teljesen megváltozik, a végtelenül gyorsuló tempóju, örökös bizonytalanságokkal teli modern élet, mely nyomokat hagyott minden megnyilvánulásában. Tempója, rithmusa gyorsabb, idegesebb, erősebben végtelen közt mozgó lesz. Ezerféle hatás alatt állván, lelki-élete csupa apró, finom, rezgés erdőjében áll össze, nincsenek már benne nagy oszthatlan és töretlen érzések. Érzékei is megváltoznak; és mivel minden jó és élő dialogus jóságának épen a bennefoglalt érzések közvetlenül és érzékeinkben való átéltsége a mértéke, szükségképen az egész uj dialogusnak kell létrejönnie, a mit még a mai gondolkodás örökös kétségek és relativságok belátásai közt való lázas ingadozása is elősegit.

Mindez persze kihat a dráma felépitésére. Természetes, hogy az ezek kifejezésére létrejött drámában lehetőleg kevés a külső és sok a belső, a lelkicselekmény; lehetőleg kevés az actió és sok a dialogus és minél nagyobb helynek kell lenni az embereket determináló, illetve velük harcban álló külső körülmények rajzolására. A lelki actió viszont az accentusok finom és halk és intim voltát követeli meg, a mivel elválaszthatatlanul együttjár a csupa árnyalatból álló dialogus. Ezeknek a követelményeknek nem felel meg egy régi forma sem, nem felelhet meg; minél igazabb, vagyis minél valóságosabb müvészi szükségletek hozták létre, annál kevésbé. A modern dráma igy nem használhatja a számára tulságosan egyszerü görög formát; intensiv universalismusa számára hasznavehetetlen a Shakespeare és kortásainak extensiv világképe és

~~és~~ ha egyes dolgokban hasonlit is hozzájuk az önkénytelenül jön létre, amikor egy lényegileg hasonló dolgot akar kifejezni, a hogy pl. egy modern sorstragédia /Kisértetek/ felveszi a görög technikát, az analytikusat. De még ilyen egyezéseknél is ha jól megvizsgálja az ember, sokkal több az eltérő dolog, mint az egyező. A ki a régi szépségekből valamit megakart tartani, annak müvészileg dissonáns dolgot kellett produkálnia a dráma egységes és organikus voltánál fogva. Tökéletes uj formára volt szükség; a régebbi nagy drámai koroknál ez magától nőtt, nem volt szükség küzdelemre. Természetesen: egyik régi drámának sem voltak ősei, mindegyik spontánul fejlődött; ennek előbb le kellett ráznia magáról a multat, hogy szabadon nőhessen.

Ezt a szükséges romboló munkát végezte el a naturalismus, ez teremtette meg az uj stilus alapjait. De egyelőre csak az alapjait. Mert mindenkinek feltünhetett, hogy minden modern lelkiirányban van valami atomisáló, a dráma szerkezeti szempontjából centrifugalis tendentia, a minek ha kizárólagosan uralkodik minden forma felbomlása lett volna a vége. A centripetalis energia keresése, ez az oka minden küzdelemnek a naturalismus ellen, ez a mai helyzete a modern drámairodalomnak. Keresik a mai életben és a müvészetben ezt az energiát, mely a naturalismust ellensulyozza a nélkül, hogy visszavezetné a régi irodalomba. Vagyis egyensulyi helyzetet igyekeznek teremteni, de úgy, hogy két ellenkező irányban ható erőnek csak irányuk legyen ellenkező, természetük ugyanaz legyen.

6.

Ezeknek a meggondolásoknak eredménye ez a könyv és ezek határozzák meg azt a módszert is, melyet szerző a megirásnál követett. Remélem, az előigiekben sikerült bebizonyitanom, hogy lehetséges, és milyen alapokon lehetséges modern dráma irodalom; a könyv feladata lesz megmutatni, hogy van és hogy milyen. Itt még csak egy pár a következőkben gyakran előforduló fogalmat kell tisztáznunk, helyesebben azt, hogy milyen értelemben fogjuk majd hasz-

sa alatt fejlődött, nekünk idegen világnézetet akarták az irók saját mai ember és világlátásukba beleerőszakolni. Ebből pedig organikus stilus nem fejlődhetett ki, még ha a legnagyobbak próbálták is meg.

- 1.-

Egy emberöltővel Shakespeare halálával vége volt egy nagy tragikus korszaknak. Nincsenek utódai és ha akad is egy pár elkésett Shakespearianus /pl. Otway/ ezek már nem találnak megértő közönségre. A puritanismus és azután a rationalismus uralkodik az emberek eszén és érzésein és - természetesen - egyiknek sem lehet tragédiája. Nemcsak hogy nem irnak uj tragédiákat, de még Shakespeare sem hat már.

A rationalismus ellen támadt reactio drámai fellendülést hoz Németországban. Shakespeare renaissanceának szokták nevezni a fiatal német irók „Sturm und Drang"-ját és Shakespeare követőinek, sőt utánzóinak érezték magukat ezek az irók is. Pedig csak a technikáját veszik át és tulajdonképen - a nélkül hogy ennek tudatában lennének - valami egészen ujat hoznak létre; megkezdik a modern drámát /egyes dolgokban persze Lessing kezdi meg ezt a fejlődést pl. a herczeg jellemezése az "Emilia Galotti"-ban./ A „Sturm und Drang" első drámája a "Götz von Berlichingen" egy egészen uj tragédiát hozott: az átmeneti korban élő ember tragédiáját, a ki csak azért pusztul el, mert érzése és gondolkodásmódja már nem illik bele az életbe /lehetne hogy "még" nem illik bele, a mi ebből a szempontból teljesen egyre megy/, más büne nincsen. "Clavigo"-ban is két egyenlő erejü igazság között ingadozik a hős, hibát követ el, de a hibát elkerülnie nem lehet, bármit tenne is. Lenz drámáiban egyes osztályok vagy foglalkozás módok helyzetéből folyik a tragédia; ezt a themát Schiller felveszi az "Ármány és Szerelem"-ben. Egmont tragédiája erényeiből következik; abból, hogy szép tulajdonságai nem abba a helyzetbe valók, a hol épen áll; kisebb ember kellene oda mint ő /Oranien/. Az egyéni felelőség kezd mindinkább eltünni a drámából, helyét a történelmi és társadalmi viszonyok, előitéletek, osztálykülömbségek foglalják el. Az emberek se nagyon jók, se nagyon rosszak; nem bünösök; de ha nem is ártatlanok, bukásuk esetleges, bünösségükkel nincsen organikus össze-

függésben. A drámából - mint az emeberek meggyőződéséből - kezd eltünni az erkölcsi világrend, a hol bünt büntetés követ és ez a világnézet szükségképen magával hozta azt, hogy a tragédiákból is eltünik a tragikus vétség, és legfeljebb az iró aestheticai meggyőződése préselheti be erőszakosan a drámába.

Persze ennek a disharmoniának stiltelenség a következménye. És nem ez az egyetlen disharmonikus az uj drámában. Shakespeare technikája egészen ellenkező tartalmak kifejezésére jött létre és igy nem lehetett tökéletes kifejező eszköze az uj drámának. /Nem is szólva nem a mai szinpadra illő voltáról./ Az uj drámában vagy legalább is abban az érzésmódban, a miből az uj dráma kifejlődött, volt valami a görög dráma merev, kérlelhetetlen, embereket letipró szükségszerüségből. E felé a szükségszerüség felé haladtak Goethe és Schiller, a mikor felhagytak fiatalkori Shakespeare utánzásukkal és a görögöknél keresték uj drámájuk stilusát. Ki akartak szabadulni a modern dráma véletlenségei és önkényességei közül /"Willkür" és "Zufälligkeit" a Schiller szavai/ és a görög dráma szükségszerüségét /"Nothwendigkeit"/ akarták darabjaikban elérni. Átveszik a görög tragédia analytikus formáját; a görögök tipisáló jellemrajzát drámaibbnak tartják a Shakespeare individualisálásánál; tipikussá stilisálják nyelvüket is, jóslatok, fátumhit, isteni rendeltetések és küldetések szerepelnek csakugy mint a görögöknél; Schiller még a chorussal is experimentál. Gyönyörü költemények jönnek ily módon létre, de a kérdést, a mit felvetettek, megoldaniok nem sikerült. Stuart Mária csak technikailag hasonlit Oedipushoz; nem végzet sujt itt le, csak intrikák folynak egy kimondott itélet végrehajtása körül. Ornamentum a csillaghit a "Wallenstein"-ban, az isteni küldetés a "Jungfrau von Orleans"-ban, a jóslat a "Braut von Messiná"-ban. És igy ezek a drámák éppen annyira "Willkürlich"-ek mint a Shakespeare darabjai, csak embereinek intensiv élete hiányzik belőlük. És a Goethe konczilián, minden baj közt optimista világfelfogása, mint ő azt maga is nagyon jól tudta, egyáltalában nem volt kérlelhetetlenül tragikus; az ő világában legfeljebb megtörténhettek egyes tragédiák, noha ha

Erről a „világnézetről” tudok
mondani és kellene valamit.

lehetett elkerülte a tragikus megoldást, vagy ha már mellőzhetetlen volt, enyhitett vagy tompitott rajta. Azt lehetne mondani, hogy csak irodalmi meggyőződése volt a tragédia. A klassicismus egész eredménye a fejlődésre: sok élettelen jambustragédia. Goethe és Schiller nagy egyénisége fascinálóvá tett mindent, a mit alkottak, de a stiluskérdést / a mit pedig meg akartak oldani/ nem oldották meg. Goethe néha nagyon közel jött hozzá, pl. a Tassóban, de őt sohasem kötötte le hosszu időre egy tisztán irodalmi kérdés.

Goethe és Schiller számára ez a kérdés csupán formai, irodalmi kérdés volt és már a kérdésnek ilyen módon való feltevése tette lehetetlenné a felelet megtalálását. A tragédia, tudjuk, sohasem egyedül az aesthetikai meggondolások eredménye. A dráma belső formája a causalitás, az okokból szükségszerüen folyó okozatok feltárása. A néző pedig, ez a causalis gondolkodásnak és látásnak önkénytelen következménye - minden okot megint egy mélyebb ok okozatának tekint, és igy tovább, mig végül egy olyanra talál, a honnan nem lehet már tovább menni, a miben kénytelen megnyugodni. Csak az iró világnézete lehet az ilyen végok; mert hiszen egy irodalmi mü alkotta mikrokosmusban az iró világnézete helyettesiti az életben uralkodó törvényszerüségeket. Tökéletes tragédia tehát csak akkor jöhet létre, ha a tragikus megoldás a költő világnézetéből és érzésvilágából kényszeritő szükségszerüséggel következik; modern tragédia, ha ez a világnézet a mai életből organikusan nőtt ki.

Minden, a mi nem a világnézetből folyik, nem hat szükségszerüen, bármilyen jól legyen a drámán belül, közvetlenül megokolva. Ez a magyarázata annak, hogy a Schiller klassicus requisitumai mért teszik csak a szép diszitést, a ráragasztottság benyomását. Sem a Goethe, sem a Schiller világnézetéből nem következett a tragédia. Irodalmi izlésük és értékelésük vezette csupán feléje, mint a legmagasabb müfaj felé.

Ezért van, hogy nem jutottak célhoz azok, a kik ő utánuk próbálkoztak ugyanezzel a feladattal. A quietista Grillparzer és a a finom psychologus Otto Ludwig. /Hogy a szerencsétlen, nagy Heinrich

Kapcsolatban a Hebbel kapcsán doktorszigor volt és más szóval szembeállítva a Szerb Antallal

von Kleist hová jut el, ha elég sokáig él, ki tudná azt megmondani!/ Mindketten psychologiai uton közeledtek a tragédiához, mindketten irtóztak az abstractiótól, a metaphysikai megokolásoktól. És épen ezért hiányzik az ő darabjaiból is, a legmagasabbrendü szükségszerüség. Világosan és finoman látták meg egy - egy emberben végbemenő tragédiát, ügyesen csoportositották azokat a körülményeket, a mik ezeket a tragikus lelkiállapotok létrehozzák. De már az emberek összekerülésének, annak, hogy milyen emberek kerülnek összeütközésbe egymással, szükségszerüséget az egyéni psychologia nem ad és nem adhat. Szükségszerü, hogy Alfonz király és Rachel /Jüdin von Toledo/ között tragédia jöjjön létre, de véletlen, hogy összekerültek, épen igy szükséges Stein és Ulrich összetüzése /Erbförster/ és épen ilyen véletlen összekerülésük stb. A metaphysikai szükségszerüség hiánya a cselekmény vezetésén is meglátszik; véletlenek jönnek közbe /Des Meeres und der Liebe Wellen. Erbförster. stb./ intrikák, félreértések mozgatják a darabot, mely igy legtöbbször belevész a "Willkürlichkeit"-ek tömegébe és szerencsés véletlen, ha egy darab teljesen sikerül. Grillparzernek még volt megállapodott világnézete, ha ennek quietismusa és minden egyéniséget és mozgást bünnek itélő pessimismusa alapjában véve teljesen drámaiatlan volt is, ugy hogy az a belső ellentmondás, hogy ebben a világban egyáltalában létrejöttek drámák, minden darabban többé - kevésbbé megérzik. De a szegény, csak megfigyelő, csak psychologus Otto Ludwig a "Makkabeusok" befejezése után sok tervének még több lehetősége között sohasem bir megállapodásra jutni. Minden thémát ezerféle képen lehet és tud is lelkileg megokolni és minden megoldás egyformán jó és egyformán önkényes. És ő is menekül az önkényesség elől. És Shakespeareben keresi az orvosságot, a biztos technikát, a megfelelő formát és természetesen mindig erősebben bonyolódik bele az érdekes psychologiai lehetőségek hinárjába.

- 2 -

Hebbel a "τραγικώτατος" a modern drámairók között. Tragédia lett mindenből, amit érzett, a mit gondolt és tragikussá vált

„Schüttle alles ab" [illegible], was dich in deiner Entwicklung hemmt und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt. Denn was dich verwöhnt, kann keines anderen fördern"



34!

zu 36

lennie; csak előre kiszámitani nem lehetett.

Kis emberei igy teljesen külső hatalmak rabjai; röghöz kötöttek testileg - lelkileg. Polgári tragédiája, a "Mária Magdolna" tisztára a kötöttség tragédiája. Hebbel előtt a polgári tragédiák társadalmi intézmények és előitéletek ellen polemisáltak és az intézményeknek, a mik ellen küzdöttek, nem volt -a darabok szerint - még subjectiv jogosultságuk sem, hiszen a cél épen az volt, hogy ezek az elavult intézmények és előitéletek megszünését elősegitsék. Hebbelnél is előitéletek idézik fel a katastrophát, de nála egyáltalában nem jön tekintetbe, hogy ezek az előitéletek jogosultak-e vagy nem; ezek nála csakis lelki tények; bizonyos hatásuk van az emberek lelkére és ezek a hatások pusztitják ki a világból azokat, a kik nem tudnak megalkudni velük, vagy, ha akaratuk ellenére is, szembe mertek szállni velük. Hebbel itt megirta a polgárság tragédiáját; a polgári becsület összeomlását ~~- talán minden becsületét~~. Az a szilárd, foltot nem türő becsületesség, a mi a tizennyolcadik században a polgárságnak osztályküzdelmében legerősebb fegyvere volt /Müller/ itt visszafelé fordul és épen a legjobbakat zuzza össze. Ez a becsület kérlelhetetlen, aki egyszer vétett ellene, annak számára nincsen többé visszatérés; elitéli mindenki, de halálra itéli magát az is, a ki a vétket elkövette, mert neki is már minden érzésébe és gondolatába annyira beleette magát, az a hit, hogy ő most becstelen, hogy "elbukását" jóvá nem teheti soha, hogy tisztességes ember azon tul nem teheti magát. Halálosan szükké tette a világot ez a becsület; minden kissé szabadabb mozgás gyanus lehet, ha pedig a gyanu nyiltan kifejezésre talál, akkor már itt a katastropha. Mindenki belelát mindenkinek az életébe; mindenki élesen megbirálja mindenki másnak összes tetteit és ezeknek a birálatoknak összetevődése már öl, mert becsületes csak az, a kit annak tartanak és mindenki azt érzi, hogy becsület nélkül nem lehet élni. Klára "elbukása" okozza a maga és a családja tragédiát. Csakugyan ez okozza? Már annak, hogy elbukott is ez a becsületfelfogás az oka. Maga is, mások is elválasztották attól, a kit szeretett és a ki látszólag nem törődött vele. Mikor ez

visszajött és felébredni látszott a régi érzelem, szerelme bizonyitékát követelte a legitim szerelmes. Klára megadta neki, mert tudta, hogy nem koczkáztat semmit, hiszen elveszi; de saját megsértett hamis becsületérzése is belejátszott, hogy önmagával is elhitesse, hogy nem szereti többé azt, a ki nem törődött vele. Apja hálás volt egy jótevőjével szemben, becsületes érzése nem engedte meg, hogy az elpusztuljon, ezen ott veszett a lány hozománya, de ugyanez a becsületérzés azt is dictálta neki, hogy megvetően bánják egy - szerinte - nem tisztességes foglalkozásu emberrel, egy törvényszolgával. A fiu - bizonyos subjectiv jogosultsággal - lopás gyanujába kerül - és ettől fogva feltartóztathatlan a Katasztropha. Egymást és magukat kergetik halálba, vagy a kétségbeesésbe ezek az absolut becsületességü emberek / még az egyetlen"gazember" is, külsőleg, teljesen korrektül viselkedik/ és csak egy közülük látja be halála előtt, hogy milyen hitványságok miatt pusztultak ők el mindnyájan; de talán csak azért látja be, mert a halál előtt áll; élni és szembeszállni vele nem lett volna ereje. A polgári morál, az egész polgárság tragédiája ez a darab. Nem az okozza a tragédiát, hogy épen azok a dolgok történtek meg, a mik megtörténtek, hanem az, hogy ez a csupa kicsiny, magában véve jelentéktelen körülmény - olyan, a milyen minden ember életében százszámra fordul elő, tragédiát okozhat. Az a végtelen összeszövődöttség, hogy minden apró kijelentésnek évek mulva meg lehet a maga borzasztó következménye, hogy egy könyelmüség, egy kis félreértés sok existentia pusztulását okozhatja. Ez a lehetőség a tragikus a "Mária Magdolnában", ez adja meg neki rettentő és lesujtó általánosságát, oly általánosságot, a milyet utánna csak egyszer ért el a társadalmi dráma a "Takácsokban", a mi ~~épen~~ majdnem annyire tipikusan egy osztály - az elnyomott proletariatus - drámája, a hogy ez a győzelemre jutott kispolgárságé, a melynek régi fegyverei most őt magát pusztitják el.

~~De~~ a nagy emberek élete ép oly kérlelhetetlen szükségszerüségnek van alávetve, mint a kicsinyeké. A szükségszerüség itt - ugy látszik - teljesen belső, psychologiai; a polgár embereknél in-

V' és lassabb az alkalmunk látni a kívülő erőt tartalmat; a „vagy" eszközelhet, a tárgyalhat szemben.

V' és itt, hogy szerelmi kívánat, a hiletpiangja, a hierőszakt vala, tőle csak azt volna lehet szerelmi Ghiám. Az élterech Ghai nagy, jégdalma, a (nincs) tűtet melancholiát bírt minden Ghoethe is Werthedszavaira ügyes ez, hogy ostatem tudálkozott meg ifjes emberrel, hogy erőtelt volt mis-Aenlienel, a hivel tudálkozott.

V² (~~magyarra~~ csalódás mint kedvesen vertesek a „Glück von Edenhall" nek líre) Uhland

az Fiatlány hogy ~~[illegible]~~ egyik hőstársa, ennek az egész emberfogyásnak tragikus pertinent leg 7

V³ Az Heroides fejezi ki alegfiatlabbas ennek a hőstársnak egy ennek nagyjat Mother Hermine dőlt ném megszt azt, hogy tudálnak nőnt át, be ~~[illegible]~~ vesse vem Dme Antonius-tól:

Ich würde nicht den Muth zur Antwort haben,
Wenn mich, was ich auch immer wagen mochte,
Des Aufgangs nicht gewiss gewesen wäre,
Das war ich aber, und ich war es nur,
Weil ich mein alles auf das Spiel gesetzt!
Ich that, was auf dem Schlachtfeld der Soldat
Wohl thut, wenn es ein Allerletztes gilt,
Er fehlendent die Standarte, die ihn führt,
An der sein Glück und seine Ehre hängt,
Entschlossen von sich ins Gewühl der Feinde,
Doch nicht, weil er sie preisaufsehen denkt:
Er stürmt sich nach, er hält sie sich zurück,
Und drängt den Strom, der sehen nicht mehr dem Muth,
Vor der Verzweiflung noch erzeichbar war,
Den Kranz des Siegs, wenn auch zerrissen, mit.

V'' A mindent szétszétszakítottal, mindenben szenvedő ideológiatól megfosztott individualizmus ez; a mely más szem az élettel bereszte ~~szem~~ jut a tragédiahoz, mint Goethenél még – vagy a szétszakítottsag perre Egyszer más hősöknek látó – Shakespeareszel, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ szem szem, mint Saul apje szemszerint szerszám a hősöknek, a mely számára tetőt tragédia ez élete elkopelhetetlen gondjai és fájdalmai – és a szenvedés is az élet. A Kehhel individualizmusa a tragédia ünnepélyes szétszakítottja, ~~is~~ a tragédia vége a ő a bellsőben és a tragédiát szerzni indult az élethez. Kehhel ugyst – a Schiller szótalmiban – nem mindenki élette élt ~~[illegible]~~ hősöknek tragikus szemszerint.

kább sociologiai, noha ott is láttuk, hogy tulajdonképen külső kényszerek mennyire lelkiekké váltak náluk is. Hebbel minden nagy emberében van valami démonikus, ellenállhatatlan erő, a mi őt hajtja, kergeti - hová, azt ő maga is csak homályosan sejti; úgy érzi, hogy valahol vár rája egy tett, a mit végre kell hajtania; olyan erős égnek benne a szenvedélyek, a miknek valahogyan ki kell törni belőle, különben megfulladna és a kitörések mindig az ő halálával járnak. Állandó élethalál harcban élnek ezek az emberek önmagukkal és a világgal körülöttük, nem bánják, hogyan fog végződni az a küzdelem, sőt vágyodnak a vége után, azután a nagy pillanat után, a mikor elpusztulnak, de úgy, hogy egy nagy mindent felölelő extasisban, az elérhető legmagasabb fokra fokozódik fel egész lényük. Így vágyódik Holofernes az ember után, a ki őt leverhetné. Így tesznek fel Kandaules „Gyges und sein Ring" egy kockára, ez hajtja Golot, a mikor már megindult a bün utján, egyre tovább és tovább, hogy lássa, vajon a végsőkig fokozott bün, csakugyan bün-e még.

A megszakadásig megfeszitett, kétségbeesett, önmagában összeomló individualismus ez. A végét járó zsarnokság kegyetlensége, a pusztulás előérzete, de a mi "a nagyszerü halált" akarja, azt akarja, hogy egy világ álljon lángokban, ha ő halni megy, mert érzi, hogy nincs más megoldás számára, mint ez. Individualismus l'art pour l'art. ~~Néha hasznos, a mit akarnak ezek az emberek, néha jó is, de sohasem azért akarják mert jó, vagy mert hasznos.~~

Ezek előtt az emberek előtt csak saját, belső, lelki törvényszerüségeik léteznek; csak álmaik valóságok számukra és az egész külvilág, minden más ember, csak eszköz ezeknek az álmoknak realisálására; ezek az emberek - tulajdonképen - csak rabszolgákat ismernek, nem is tudják elképzelni, hogy mások is ugyanolyan életet élnek mint ők; és az az ő életük, hogy mindegyikük összekerül olyanokkal, a kik, ha kevésbbé explosiven is, de épen olyan erővel a maguk életét akarják élni és nem türik, hogy csak képek legyenek egy tirannikusan álmodó poéta fantáziájában. Nem csoda, hogy Hebbel az ókorban - és

V vagy pontosabban: elég vagy-e a bennük élő belső progresszív erőhöz, hogy egy-egy intézmény tetős formájában váltsa kiélpontosulnak.

különösen annak végén - vagy a szláv világban találta meg igazi thémáit /Judith, „Herodes und Marianne", Gyges, Moloch, Demetrius/ a hol az uralkodók vérében van az, hogy senkisem jön körülöttük emberszámba és a hol mégis egyesekben emberi voltukkal járó jogaik kezdenek tudatosakká válni; a népek csak nyomorognak és talán elégedetlenek, fellázadni csak egyes emberek mernek, jóbarátok és szeretett asszonyok, a kiknek leigázott individualismusa most bosszut liheg zsarnokuk ellen. Individualismus individualismussal áll szemben. Mindakettőben ellenállhatatlan erők dolgoznak és ugyan azok az erők kényszeritik a zsarnokokat, hogy zsarnokok legyenek, a mik ezeket a rabszolga lázadásokat létrehozzák. Felületes szemléletre talán ugy látszik, mintha a nők /Judith, Marianne, Rhodope/ csak védekeznének a zsarnokság ellen; de őket is épen oly démoni erők hajtják, az ő szenvedélyeik is annyira kizárólagosak és mindent eltiprók mint a férfiaké, annyira hasonlit egész lelkiéletük, hogy csak helyzetük okozza, hogy azok a zsarnokok és ők a lázadók és nem megforditva. Az individualismus tragédiái ezek a darabok. Egyenlő erők állnak egymással szemben - és elementáris erőkkel szemben ki beszélhet azok jogosult vagy nem jogosult voltáról - és ezeknek az erőknek lényege hozza magával, hogy egymást tönkre kell tenniök.

~~És mik az eredményei ezeknek a vulkanikus kitöréseknek,~~

-o-

de mit érnek el ezek a démonikusan nagy emberek? Semmit. A nagy emberek csak relative nagyok; valamivel nagyobbak csak a többieknél, csak árnyalat különbség van köztük, ~~abban~~ az, hogy kiben mennyi a belső szükségszerüség ~~- mert végre is csak ez választja el őket egymástól~~; Összetörnek a viszonyok törvényszerüségén valamennyien, csak az egyik merész actiókkal hivja ki az őt összetaposó sorsot, a másiknál egy félrecsuszás kell csak, hogy a kerekek alá kerüljön. Tragikusan nagy az ellentét a nagy emberek subjectiv és objectiv jelentősége között, a leírt hogy ők mit hisznek - jogosan, mert a többihez viszonyitva igazuk van - magukról és szerepükről és a mit az ő szerepük igazában jelent; azt hiszik, hogy mozgatnak valamit, pedig őket tolják, a nélkül, hogy észrevennék az események erejét, azt hiszik, hogy egyéniségük-

Más egy egész nagy világmythologiai apparatus kiépítése és alakja meg van hagyva Brakhold és Siegfried ve kemény szavak ellen ~~[illegible]~~ tekintve, hogy Hoffmeister el kellene pusztítani.



zu 40

nek megfelelően élnek, hogy egyéni hajlamokból és okokból cselekszenek, pedig csak történelmi szükségszerüségek végrehajtói. Valaminek létre kell jönni és mindig akad ember, a kinek egyéni célja (tehetsége és hajlamai szerint) összeesik ezzel a szükségszerüséggel és ő akkor megmozditja azt, a minek ugy is meg kellett mozdulnia, (a mint) csak egy megmozgatóra várt és mindegy volt, hogy az kicsoda. És akkor ő azt hiszi, hogy ő csinálta; saját célja eszközének hiszi azt, a minek ő volt - egy pillanatra - az eszköze. De az eszköz (aztán túlnő hős nőjén) azon, a ki azt hitte, hogy az ő alkotása csak és el is tiporja alkotóját, ha az szembe mer szállani vele. A „Moloch" tragédiája itt a legtipikusabb, a melyben a feldult Karthagóból menekült Hieram, hogy bosszujának eszközt szerezzen, megteszi barbárok istenének a Moloch bálványt, a kiben ő maga sem hisz már. És csakugyan isten lesz a barbarok közt a bálványból, mert azoknak szükségük van egy istenre; de ez az isten hatalmasabb lesz Hieramnál, elpusztitja őt, mikor [redacted]. (megint csak szörnyű tehetetlenül alkotásai és a maga ereje fölött tehetetlenül a szörnyű)

Igy persze átmeneti korok, világhistoriai pillanatok a természetes thémái Hebbelnek; olyan idők, a mikor egy világ rombadől és a romokból egy uj világ készül kialakulni, a mikor a fejlődés szükségszerüsége a legszembetünőbb és, a mint a legnagyobb ember tettei is csak kis láncszemek a nagy törvényszerüség láncolatában. „Demetrius"ban tulajdonképen a keleti és nyugati egyház ujból való egyesitésének nagy eszméje bukik el; katholikus papok mentették meg Boris (küldte) gyilkosai elől Demetriust, hogy eszközük legyen ebben a nagy munkában és ez az eszme bukik el Demetriusszal. Bajororszag egyesitésének csak lehetőségéért kell Agnes Bernauerinnak meghalni és két bajor herczegnek egész életére szerencsétlennek lenni. Herodes pedig azért rendeli el a betlehemi gyermekgyilkosságot, mert Mariamnet a halálba kergette és most csak a királyság maradt meg neki - és ezt sem tudja majd megvédeni. A kereszténység /Mariamneban is tulajdonképen a keresztény érzés lázadt fel/ el fogja pusztitani; az utolsó nagy pogány királyt.

A milyen relativ az emberek nagy vagy kicsiny volta, olyan relativ az intézményeké is, de itt a relativitás az intézmény helyes

√ 1 tragédia az puszta létezésből következik, az individualitásból, abból hogy az egyes ember meg-[illegible] szabad [illegible] („unbegreifliche Freiheit"-nek nevezi Hebbel) de mert mégis részese marad az egésznek és az egészet más törvények mozgatják mint azt é. itt [illegible] kell létrejönni. Az ~~[illegible]~~ individualitás tragikus eleme, nem annak iránya – mint az eredendő bűnnél, amitől ~~[illegible]~~ Hebbel itt nyersen elválasztja a maga pantragikus elméletét – hanem ~~[illegible]~~ közvetlenül maga az alany úgy hogy [illegible] teljesen korlátos, hogy a hőst [illegible] törekvései pusztítják-e el. Így az ember és az [illegible] küzdelme

√ 1, ha morális qualitásoknak döntő szerep jut a tragédiák felvetéseiben, a zárt formás abból, mint a [illegible]. A ~~[illegible]~~ [illegible] dualizmusnak [illegible] létre a (~~tragédiát~~ (minden) nemesek: Hebbelét ~~[illegible]~~ csak ~~[illegible]~~ [illegible] talán a legfontosabb a tragikusságnak ere morálon kívül helyezése; a dualizmusból közvetlenül [illegible] (minden), [illegible] jónak-e vagy rossznak, a dualizmusból van-e szó, hát az világrend vagy ereje [illegible] manifesztálódik a legkatolikusabban ~~[illegible]~~ a legjobbnak dualizmusa is tehetetlen vele szemben.

√ 2 és [illegible] is veti, hogy [illegible] van-e neki [illegible] mert [illegible] erkölcseiben akar maradni, [illegible] és minden hivét feláldozni

√ 3 [illegible] [illegible] Golachós [illegible] [illegible] lenne és magát Golat is legfontosabb oldalai [illegible] bele a tragédiájába; és

~~Hebbelnél – és [illegible] [illegible] helyébe [illegible] – az ethikai [illegible]~~

~~[illegible]+ [illegible], [illegible] [illegible] az ethikai; [illegible] maradni: az ethikátlanság ethikája [illegible] annyira drámai, mely a [illegible] [illegible] a drámája~~

~~+ [illegible]~~
~~A [illegible] tragédiája lesz a [illegible]. Talán azért nem lehet vagy a poémé~~

~~Hebbel és [illegible] – [illegible] – [illegible]~~

ZU 41

√ 4 Sőt éppen úgy láttuk mintha egészen Schopenhauer pessimismus [illegible] meg érezhető a tragédiákban; de ez mégis – mint Hebbel maga is kifejtette [illegible] csak egy része a világnak, nem az egész. Az egészen uralkodó [illegible] szükség csak túl van, ami [illegible] alapján [illegible] [illegible] ugyan, de nem helyezkedik szembe vele. Amorális és nem antimorális; ethikai relativismus, azt értelemben, hogy minden egyes ethikai relatív jelentősége (értéke és) nappalira [illegible], de nem tagadja az ethikát egy pillanatra sem. Sőt az (ember egyes) [illegible] ugyanazt a szükségszerűséget adva, mint az universumnak, [illegible] törvényszerűségei az egyes emberek [illegible] ethikát. Az ethikai tehát nála csak közvetlenségben problematikus, csak [illegible] dialektikus, csak tartalmában relativistikus; mint az emberi életnek [illegible] formája absolut és [illegible] és mint egyenrangú fél áll szemben az universum [illegible].

vagy helytelen voltának és tényleges erejének teljesen absurd összefüggéstelenségben van. A létező viszonyok rettenetes helyzete energiájában, a min hiába lát át egy - egy erős intelligentia, mert megtörik rajta minden támadás, a mig el nem jött az ideje annak, hogy egy másik, idővel épen ilyen absurddá váló, intézménynek helyet adjon. Igy mennek tönkre a polgárok az elavult és haszontalan polgári becsület nyomása alatt; igy pusztit a legitimitás a Hebbel királydrámáiban; megtörnek ezen a holt tömegen a Kandaules, a Herodes reformtervei. Kandaules átlátja - a mikor már késő - ezt a helyzetet, látja, hogy a világ alszik és jaj annak, a ki felkelti, mielőtt kialudta volna magát, akármit akarna is adni neki kárpótlásul elmaradt alvásáért.

Grillparzer is a viszonyok erejét mutatja az egyénnel szemben, de nála a fennállónak igaza van és bünös, a ki fellázad a meglévő ellen. Hebbelnél itt is két szükségszerüség áll - mint mindig - egymással szemben; az embert természete hajtja, hogy küzdjön a fennálló ellen és az még kevésbbé az oka, hogy összezuzza azt, a ki vakmerően közeledik hozzá. Hebbelnél csak energiák találkozása, egy általános emberi párbaj és a küzdelem mindig egyformán dől el, minden tekintet nélkül arra, hogy kinek van igaza, oly szükségszerüségek szerint, a mik tul vannak minden morális értékelésen.

Ez a morális értékelés hiányzik teljesen a Hebbel drámáiból; Ha Demetriusban egy kevés lelkiismeretlenség lenne, győzhetne talán; Agnesnek becsületessége okozza vesztét: mint Albrecht szeretőjét semmi veszély sem fenyegette volna; Mária Magdolnában mindenkit becsülete öl meg; Rhodopenek igaz nő volta, Gyges-nek barátsága Kandaulesnek elbukása okozza tragédiáját; Siegfriedet naivitása öli meg és Hagenből hüsége csinál orgyilkost. Egy ember sorsa csak ős összefüggésben azzal, hogy jó-e vagy rossz, és a világ jellegét megmutatta az Apa gonoszságával, vagy legalábbis a Szabadság nagyszerű szép- és érdektelenné tette. Szi Art. G.

Tulajdonképen nincsen is gonosz ember a Hebbel világában. Már a csábító a "Mária Magdolná"-ban sem volt az gonosz ember, csak alacsonyelmű stréber, a ki azonban soha se hagyta volna el a lányt, ha nem kerül bátyja a tolvajság gyanujába és ha nem költi el az apa a lány hozományát

V Az élet legmélyebb tragikus oldala Hebbelnek – más különben annyi nagy német drámában – éppen az, hogy tiszta emberekre parancsolhat bűnöket rá, hogy nem lehet tisztának maradni és mégis élni. Ezért jelentette a legtipikusabb tragédiának, minden tragédia más típusának szimbólumául a Heródes mesét: hogy hogyan ~~[illegible]~~ jut el a minden szép és nagy tulajdonsággal felruházott Heródes a betlehemi gyermekgyilkosságig; és a Genovéva, amelyben a középkori legenda gonosz [illegible] ~~a~~ nemes lelkű lovagot formál, akinek fáj minden gonosz tett, amit tennie kell, akinek [illegible] tudnia kell, hogy ezen tetteket kell elkövetnie.

V [illegible] – minden más situatióban [illegible] és [illegible] lehetetlen [illegible] állnak az ember és a nagy külső egyéniség közé. Hogy a kettő párharca egészen ~~[illegible]~~ nagy rabsága és semmitől nem zavart legyen, kell, hogy az embert semmi [illegible] ne gátolja cselekvésében, semmi csak elképzelhető is kellene, hogy egy más embert nem gátol más. Az individualizmus tragikussága megkövetelte [illegible] szimbolumának a kínált [illegible]. Ez választja el mégis végtelen élesen a „modern dráma" a Shakespearetől. A Shakespeare hősei valóságos hősök voltak, nem szimbolumai valaminek, de a háttér ~~a~~ mögött előtt játszottak, a jelen volt mindig, az érezhető [illegible] jelene. Hebbel – és át ott csak legjobban [illegible] a mit előzőleg már [illegible] minden darabjának végső a maga egészen speciális ~~[illegible]~~ [illegible] atmosphaeráját, de az egész, bár sokkal „realisabb", kevésbé idealisan általános a Shakespeareénél, mégsem „reális" csak a szimbolumai valaminek. –o–

zu 42

és a ki - ez a fődolog! - nem csábitotta volna el, ha akkor nincs róla meggyőződve, hogy el is fogja venni. És a hogy nincs intrikus, úgy nincs itt nagystilü gazember sem. Golo és Herodes szemünk előtt lesznek - önhibájukon kivül - ragyogó és jó emberekből - véreskezü gyilkosok és zsarnokok - és megtört emberek. És Hebbel még Rettenetes Iván emlékét is menteni akarja; fiához a nemes Demetriushoz hasonlitott, épen olyan tüzes, heves, és gyanutlan volt és a mindenkiben hivőnek, mindenkiben gyanakvóvá kell válnia Oroszországban; Demetrius is az lett volna, ha elég sokáig él. A hatalom létezése az oka annak, hogy egyáltalában vannak zsarnokok.

Az ember és külvilág erőviszonya a hatalom birtokosánál jut legélesebben kifejezésre; a hatalom korlátlan lehetőségeket ad az embernek és tehetetlensége akkor a legszembetünőbb, ha minden lehetőség az ő hatalmában van. Ezért izgatta Hebbelt egészen életén át a királyság problemája; ez az individualismus legmagasabb pontja és itt válik legtragikusabbá. Tönkreteszi magát Herzog Ernst /Agnes Bernauerin/, a ki az uralkodást kötelességteljesitésnek fogja fel, tehetetlenül pusztulnak el a nagy experimentatorok Herodes és Kandaules; ugy Boris Godunow mint Demetrius megörnek a szláv világ ellenállásán és Christian király /A Struensee tragédia tervében/ az absolutismus nyujtotta teljes egyéni önkény áldozata lesz.

- 3 -

Az a kérlelhetetlen, mindenre kiterjedő szükségszerüség, a minek egy pár esetét vázoltuk itt, adja meg Hebbel drámáinak mély, belső és organikus stilusát. ~~Egy theoreticus irásában három fokát különbözteti meg Hebbel drámáinak mély, belső és organikus stilusát.~~ Egy theoreticus irásában három fokát különbözteti meg Hebbel a drámai motiválásnak: hogy valami ugy lehetet, a hogy ábrázolva van, hogy ugy van és hogy ugy kell lennie. Nála mindig egészen metaphysikailag van megokolva, hogy mindennek ugy kell lennie, a hogy ő ábrázolja. Nem csak az egyes emberben történők psychologice szükségszerüek, szükségszerü, hogy kik, hogyan és mikor kerülnek össze. Nem elégszik meg egy tipikusan általános situatióval, a miből végre szintén szük-

ségszerüen nőhetne ki a tragédia, az ő motiválása tulmegy a tipikuson, az ő helyzetei már teljesen symbolikusak. ~~Láttuk, hogy~~ a "Maria Magdolna"-ban (láttuk marx-ferne art is hogy melyen oldorabb ösvén - hogy) hogyan kapcsolja össze minden ember minden cselekedetét a becsületérzés ezerféle formája. Ugyanaz a dekadens, a régi elavult voltát átlátó, de helyébe ujat hozni nem tudó experimentálás kapcsolja Kandaules királyt az indus Rhodopehez és a görög Gygeshez, a mi politikai experimentumaira hajtja és az ebből folyó örökös kétkedés , ingadozás, önmagában való bizalmatlanság az oka, hogy tudni akarja, csakugyan a legszebb asszony-e a felesége és megmutatja őt Gygesnek. Igy kapcsolódik össze politika, barátság és eroticum a Herodes tragédiájában; igy hatja át az állam mindenhatósága az Agnes Bernauer tragédiáját; igy a középkori kereszténység a Genovévát.

Tulajdonképen eszmék tragédiái ezek a drámák. "Er hat" mondja Goetherről, a kit az uj dráma megkezdőjének mond a „Mária Magdolna" előszavában "Die Dialectik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen". Abstract konfliktusok a konfliktusai és egészen merev, száraz tanköltemények lennének tragédiái, ha ez az abstractio nem lenne annyira komplikált, oly kevéssé sematikus, egy szóban kifejezhető. Minden drámája a történelmi szükségszerüséget mutatja, de sohasem példa egy előre megconstruált szabályra, hanem mindig egy határozott és rendkivülien egyéni eset emelkedik symbolikus magasságokig. Az ő végzete a szükségszerüség, az abstract szükségszerüség, mondhatnók a szükségszerüség platói ideája, a minek az egyes darabokat uraló végzetszerüség, esetről esetre való objectiválódása.

Minden Hebbel drámának igy kétféle motiválása van, egy a mélyenfekvő , metaphysikai; a minek csak symboluma a másik, a tényleges, az életkörülményekből keletkező. De ez a kettő Hebbel sikerült drámáiban mindig összeesik és össze is kell esnie, mert a tragédia metaphysikai okának igazán csak végoknak szabad lennie, olyannak, a melyre a nagy oksorozaton végig haladva végül magától eljut a szemlélő.

Ezért komplikáltabb, finomabb és - sok tekintetben - realistikusabb a Hebbel ember és világképe, mint előtte bárki másé. Ő

De az ah hozzáolvasó az anyag - szondhatóbb - abstract alkalmasságában reflekt, Dementrius és Gyöngyös Pherusa vagy és Warbeck nem volt az és ha dekorative szálas igen, a matinatio, a pers concepto lényegét illeti leg -

nála nincsenek „általános emberi", sehol és bárhol megtörténő tragédiák, a miket csak szép dekorativ hatások kedvéért helyeznek el bizonyos korban; egy pár ilyen themával játszott ugyan; de épen hogy nem irta meg őket bizonyitja, hogy saját stilusához nem illőnek találta. Nem véletlen, hogy Schiller a trónkövetelő themájához Demetriust találta alkalmasabbnak mint Warbeckot; az „Demetrius" világában nincsen semmi szlávság. Hebbel tragédiája nemcsak általánosan szláv, de benne van az egyház-szakadás, a lengyel-orosz jellem- és érdekellentét, az orosz aristocratia, az uralkodóság és nép egymáshoz való viszonya. S igy van ez minden más darabjában. Cselekmény és háttér annyira összenőttek, annyira eggyé lettek, hogy elválasztani őket még gondolatban sem lehet. Minden alakja abból a környezetből érthető csak meg, a melyikben él; megvan benne ennek egész érzés és gondolatvilága, és még ha ellentétbe kerül is vele, az ellenkezés módjában is mélyen megérzik, hogy honnan származott. Taine iskolája erre jóval később a milieu kifejezést használja és a naturalismus fejlődésében később látni fogjuk ennek a látásmódnak /melynek győzelmében és elterjedésében Hebbelnek közvetlenül semmi része sincsen/ a dráma fejlődésére való döntő befolyását. De Hebbelnek a milieu csak egy része a bonyolodott törvényszerüségnek és ezért darabjaiban sem jut neki olyan domináló, az egyéneket, a mozgást és fejlődést szinte felszivó szerep, mint a franciákénál és azok követőinél. Az ő milieuje is csak symbolikus; csak a legfontosabb vonásokat reprezentálja egy-egy ember vagy tény, és sohasem törekszik arra, hogy a milieut a maga egészében vigye a szinpadra. /a hogy pl. az órának felhasznált szolga a Herodesben reprezentálja annak a kornak az embereket emberszámba nem vevő szellemét/. Mögötte marad ezért elevenségben az utánna következőknek, de messze tul van rajtuk drámaiságban; a nagy vonalnak feláldozott sok finom atmosphaere hatást.

Természetes, hogy Hebbel emberei igen erősen függnek ősi 172 családjukkal. Mária Magdolnában az apa és anya vére különböző képen keverődik mindkét gyerekben; mindegyiküknek örökölt tulajdonságokat anyjától is apjától is. Demetrius ép ugy rettenetes Iván igazi fia minden moz-

dulatában, a hogy a makkabeusok összes lelki tulajdonságait örökölte Marianne. Albrecht /Agnes Bernauerin/ sokban rendkivül hasonlit az apjához; a mi eltérése az olasz származásu anyjának öröksége. Persze nem csak tulajdonságaik örökölt volta teszi az embereket családjuk és környezetük productumaivá; Hebbel sohasem rajzolt kész, többé nem változó embereket és emberein, a mikor a drámába belépnek, meglátszik egész multjuk, nevelésük, boldog vagy boldogtalan gyerekkoruk stb. Klára és Károly nem csak egyes tulajdonságokat örököltek Antal mestertől, de a ház kicsinyes, moralisáló gondolkodását is felvették és szerzett tulajdonságaik ép olyan fontosak későbbi sorsukban, mint az örököltek. És Albrecht a könyelmü cseh udvarnál való nevelkedése épen annyira elidegeniti csak kötelességet ismerő apjától, mint az anyjától örökölt, szintén könyelmü olasz vér. Judith egész lelkiállapota multjának kivételes voltával van megmagyarázva, ~~hogy özvegy és mégis leány maradt~~ és Genovéva gondolataira és érzéseire is döntö befolyással van hozzá anyira hasonló nővérének sorsa. Még az anyira isolált Holofernesnél is sokat megértünk abból a kevésből, a mit ifjukoráról tudunk. És természetes, hogy azok az emberek, a kiket már előzőleg ennyi és ilyen sokféle körülmény befolyásolt, a darab folyamán még erősebben és intensivebben ~~fejlődnek~~ érvényesülhetnek vele.

De azért teljes isoláltságban élnek a Hebbel emberei; oly komplikált a lelkük, hogy még az egymáshoz legközelebb állók sem érthetik meg egymást; hiába hasonlitanak sokban egymásra, egy dolog eltérése elég, hogy lehetetlenné tegye a megértést. Nagy és kicsiny emberek között - ebben a tekintetben - szinte fajkülömbség van, annyira a maga alacsony motivumai szerint itéli meg az egyik a másikat és annyira nem látja meg azőt benne még azt a kevés rokonságot sem, a mi mégis megvan. De az egyenlők ép oly kevéssé értik meg egymást, mint a különböző értékük. Soha nem érthetik meg egymást a férfi és a nő; a leghevesebb, a leglángolóbb szerelem nem hidalhatja át azt az ürt, a mit a köztük levő testi és lelki külömbözőségek okoznak. És a Hebbel emberei és asszonyai zárkozottak, szemérmes lelkük, ritkán mondják ki azt, a mit igazán éreznek és, ha kimondanák is, ki biztosithat-

ná a másikat arról, hogy igazat mondottak-e. Csak a másik ember lelkének ismerete lehetne ilyen biztositék, de az emberek egymást nem ismerhetik; a gyanakvó Herodes lelkében csak gyanakvó Mariannek élhet ~~tud elképzelni~~ és ~~ő~~ az annak benne terében való bizalma, tehát gyanujának helyes indokolatlansága okozza ~~vesztét~~ benne állásának megingatását. A szélső individualismusból következik, hogy az ember bárhová megy, csak önmagával találkozhatik és minél erősebb az egyénisége, minél egyénibben látja és értékeli a dolgokat, annál kevésbbé fogja megérteni őket, annál kevésbbé birja majd magát beleélni egy más ember lelkébe.

- 4 -

Hebellel kezdődik a modern dráma. Az egész mai élet benne van az ő drámáiban; a mai élet, ha nem is a napi kérdések. Hebbel lenézett minden aktualitást és csak az örökké aktualisat, az igazán általánosat akarta drámáiba belevenni. Nagyobb volt a distantiája az élettől, mint azoknak a kik utánna következtek.

Nagyszerübbek ennélfogva az ő tragédiái mint azoké. De nemcsak nagyszerübbek, hanem kevésbbé elevenek is. Hebbel drámáinak különös volta abban áll, hogy innen is és egyuttal tul is van a naturalizmuson. Játszva fel lehetne sorolni egész tömegét azoknak a primitivségeknek, a miket ma már kezdőemberek és dilettánsok elkerülnek, de viszont senkisem érte el az ő hatalmas synthesiseit; senkinél sem annyira csak anyag, nem cél minden a drámában a nagy symbolumok kifejezésére. És ennek a kettőnek: a symbolikusságnak és az életnek teljesen harmonikus egyesitése nem sikerült még ma sem senkinek. A naturalismus meghóditotta a világot, most meg kell próbálni azt a világot nagy symbolumokba beleszoritani. Hebbelnek még nem voltak meg a naturalismus nyujtotta eszközök és azért nála gyöngeség sok dolog, a mit az első percben a naturalismuson való tulhaladásnak látszik. De persze nem mind. Ő lelkileg csakugyan tullátott az akkor még nem is létezett drámai naturalismuson és azt a stilust kereste, a mi felé ma a legjobbak törekszenek. Elérnie ugy természetesen nem lehetett.

Természetesen nemcsak ezen a helyzeten mult, hogy célját nem érte el. Drámái belső stilusának talán csak ez, részben a kor

Szomorúan mégsem valósul az ilyenkor és
a [illegible] ? Ugyanúgy [illegible]

okozta, részben szándékolt fogyatékossága van. Megirása maga a stiltelenség.

Hebbel alulról jött és autodidacta volt. Maga szerezte nehéz küzdelmek és nélkülözések közt, a mi ismerete és müveltsége volt. Semmitsem örökölt, semmitsem kapott készen. Nem volt kulturája. És nagy intelligentiája és kulturösztöne csillapithatatlan vágyat keltettek benne a kultura után. De mindig csak vágyódott utánna, elérni nem tudta soha. Beletudja magát élni a legraffináltabb kulturemberek lelkiállapotába és saját személyének és környezetének kulturája mindegy neki; végtelenül találó dolgokat mond a legfinomabb stilus kérdésekről és az ő prózáját alig lehet elolvasni. A meglevő drámai kultura annyira imponált neki, mert készen látott benne valamit, a mihez hasonló után vágyódott, hogy nem merte kritisálni és készen átvette, a hogy találta.

Darabjainak nyelve a Schiller epigonok hol rhetorikus, hol epigrammatikus, sohasem egyéni jambusai. De neki még ez is sokkal kevésbé sikerül. Sokszor egészen papirososak kifejezései: sokszor visszaesik kezdeteinek szertelen romantikájába; néha meg váratlanul, minden különös ok nélkül egészen prózai lesz. Nagyobb baj, hogy az a nyelv, még ha tökéletesen uralkodnék is rajta, nem volna alkalmas az ő egyedülálló, komplikált emberei lelkiállapotának kifejezésére. Ez a dialogus elsimitja azt a sok halk vibrálást, a miből az ő embereinek lelkiélete és egymáshoz való viszonya tulajdonképen áll. Ezért kell ezeknek a hallgatag embereknek annyit beszélni, ezért magyarázzák ezek a zárkozott lelkü lények oly buzgón lelkiállapotukat, mert Hebbel csak a thémát látta gyönyörüen és müvészien, kifejezési eszközei nem voltak.

Töredékek úgy a Hebbel tragédiái- mint eddigi minden modern iróé. Ő akarta mindanyiok közül a legtöbbet és legmerészebben akarta és talán azért szembetünőbben töredékszerü minden, a mit ő produkált a másikénál. De viszont senki sem mutat oly erősen ily sok idő után még mindig a jövőbe mint ő. Ő az alapja a modern nagy drámának és ha nem is ő, az a mit megálmodott lesz, ha lesz, a csucspontja is.

IV

## A francia ~~az~~ iránydráma.

A negyvenes évek közepétől egész a hatvanas évekig, gyors egymásutánban lép föl Franciaországban egy csomó fiatal ~~ember~~ ember. Uj emberek; frissek, tele inventióval; az emberek ugy érzik, hogy valami egészen ujat hoznak és még sem kellemetlenek, nem szakitanak teljesen a hatások régi és kiprobált traditióval. És ezek a fiatal emberek, ezek a Dumas-k és Augier-k, Sardou-k és Pailleron-ok, Meilhac-ok és Halevy-k nem csak a francia szinpadon uralkodnak - bizonyos tekintetben még ma is - hanem meghóditják egész Európát; nem elég hogy dominálják a repertoirokat mindenütt, még az illető népek drámairodalmát sőt szinészetét is átalakitják.

A legkedvezőbb időben lépnek fel. Scribe előttük megteremtette már a modern francia szinpadi technikát. Lényege: erős hatásu situatiók gyors egymásutánja, és hogy ezek hogyan jöttek létre, hogy valószinüek vagy csak lehetségesek is, ezzel senki sem törődik. „Il ne faut pas trop chicaner les gens" mondja Sarcey, „qui ont la bonne envie de nous faire rire." De magának Scribenek, akit ~~ebben~~ azt a technikában a lehető legnagyobb tökéletességre vitte, népszerüsége, ekkor már kezdett egy kicsit hanyatlani; már nagyon is sokszor nyujtotta ugyanazt; már egész szindarabgyára volt /fizetett munkatársakkal/. És a romantikus drámát - melynek győzelmei szintén a harmincas évekre esnek, kezdik már unni; a párisi polgárság nem akar többé azért szinházba járni, hogy ott rajta gúnyolódjanak, hogy olyan eszméket hirdessen, a melyek az övéivel ellenkeznek. A "Burgraves" premiérjére /1843/ már nem lehet olyan lelkes tüntető ifjuságot összehozni, mint annak idején a "Hernani"-én volt.



A helyzet maga szabta meg az irányt ezeknek a fiatal embereknek. A Scribe technikát kellett uj életre kelteni: két lehetőség van, vagy a melodramatikus hatások fokozása és raffinálása által

/Sardou/, vagy a jelen élethez közelebb hozni, olyan eszmék propagálása által, melyek az akkori párisi bourgeoisisnek megfelelnek /Dumas és Augier/. Felhasználhatják továbbá szinességben és főleg jellemrajzban a romantikus dráma eredményét: az erős kontraszthatást. Scribeben egyáltalában nincs a jellemrajznak még nyoma. Az korábbi francia drámákban e g y d a r a b b ó l vannak kifaragva az emberek; a romantikusok felismerik és müvészi elvé teszik az antithesist. És ez, ha épen olyan mechanikus és merev is, mint a régi egységesség, mindenesetre érdekesebb, izgatóbb. Augier és Dumas a legvasszabbak, legtudatosabbak és legtehetségesebbek közülök. Sardou őket utánozza társadalmi drámáiban; azok a darabjai pedig, a melyekkel legzajosabb sikereit aratta /Patrie, Fédora, Tosca/ kivül esnek a müvészi értékelés körén. Ugy Augier mint Dumas igen hamar és igen határozottan jelentették ki, hogy mit akarnak; Augier - a ki jóval korábban hóditotta meg a szinpadot Dumasnál, rögtön a Ponsard-féle, antiromantikus, a polgárerényeket dicsőitő, école des bon sens-hez csatlakozik; Dumas a "Fils naturel" előszavában félre nem érthetően proklamálja a théâtre utile-t; kijelenti, hogy a szinház nem öncél, csak eszköz bizonyos eszmék hirdetésére, hogy a l'art pour l'art-nál üresebb, semmitmondóbb phrasist nem ismer, hogy minden irodalom, melynek nincs hasznos és morális célja, beteg, halvaszületett.

Tehát nevelni akarnak. Rámutatnak az elkerülendő hibákra és minta embereket rajzolnak, követendő példányképül, támadják az elavult intézményeket, de védik azt, a mi jó a fennállóban; a szinpadot csak szószéknek tekintik. Ebben magában még nem volna semmi uj: a társadalmi dráma keletkezésétől fogva mindig morális és társadalmi tendentiák szolgálatában állott. Uj a határozottságuk; uj a törekvés az ő korukban, mert elődeik /Scribe és a romantika/ nem sokat törődtek tendentiákkal; ujak - a szinpadon legalább - azok a gondolatok, a melyeknek ők drámáikat szentelik.

Egy mondatban kifejezve: a polgári élet és különösen a polgári családi élet megszilárditása, megvédelmezése minden belső és külső ellenséggel szemben: ez volt ennek az egész irodalomnak főcélja. Augiernél a közélet arány-

vagy legalább is meh. tendentiák, sokkal ~~kevésbé~~ altalánosabbak, sokkal kevésbé praktikusak, bizonyos kérdések megoldását nem elött tartják voltak;





42

lag ritkán szerepel, akkor is inkább azért, hogy káros, romboló hatását egyes családokra bemutassa /Le Fils de Giboyer/ vagy, hogy - szerintök - nagystilü szélhámosok elrettentő képmásait rajzolja /Vernouillet „Les Effrontés" és „le Fils de Giboyer"ben, d'Estriguad „La Contagion" - és „Lions et Renards"-ban/ Dumast ugylátszik egyáltalában nem érdekelték az ilyen kérdések. /La femme de Claude-ban a hazaárulás csak a melodramatikus hatás kedvéért van./ Egészen egyéni kérdéseket pedig egyáltalában nem ismernek.

A helyes házasság alapja a szerelem, vagy talán inkább a kölcsönös vonzódás és tisztelet. A szerelem, mondja Dumas a Kameliás hölgy előszavában, szabályozható, hasznositható, tökéletesithető. És ha néha egy - egy lány pl. Anette Francillonban nagyon határozottan szeret is valakit, ez a szerelem annyira megokolt, annyira józan, annyira nem kapcsolódik semmi csak egyéni, irrationalis tulajdonsághoz, hogy nyugodtan mondhatjuk: itt minden tisztességes nő megszereti vagy legalább is meg fogja szeretni azt, a ki épen megkéri. És Dyane de Lys csakugyan olyan hangon tesz szemrehányást férjének, hogy nem birta magát megszerettetni, hogy látjuk: rajta mulott; ha akarta volna, sikerült volna. És az asszonyok csalódásai sem lelki differentiák következményei; a kit derék becsületes embernek hittek házasságuk előtt, arról kisül, hogy nem az; ez az egész. De akármekkora is csalódásuk, tisztességes asszonynak a vigasztalódásra, a házasságtörésre nincsen joga, és az igazán tiszteséges asszony képtelen is azt elkövetni. (Francillon); ~~Legalább nem emlékszem~~ ebben az irodalomban nincsen meg olyan házasságtörő asszony, a kit az iró ne itélne el. Ezért követelik olyan erősen a válás lehetőségének törvényes kimondását, hogy ha a házasság már semmiképen sem örizhető meg, legalább tisztességes uton álljon módjában az asszonynak megtalálni a boldogságot.

Mindezekben a gondolatokban erős és tudatos a reactió a romantika szenvedély-dicsőitésével szemben. Augier - a ki mint a legtöbb dologban itt is egyenesebb, őszintébb, ha nyárspolgáribb is Dumasnál - „Gabrielle"jében irja meg ennek az iránynak legtipikusabb drámáját. A családapának, a bourgeois ügyvédnek, a ki egyre aktáival és pöreivel





csak belső, csak lelki problémákat
és a nagy germán drámai problémáit az ember és a világ lényegének szembeállításának konfliktusait
nincs benne

bajlódik, a ki nem elég finom felesége számára, az utolsó percben mégis sikerül romantikusabb vetélytársától feleségét visszahóditani. És - ez az érdekes - ezt a visszahoditást épen ez a polgári életet dicsőitő tiráda dönti el:"O père de famille, poéte, je t'aime!" mondja boldogan a megmentett asszony férjének.

A házasságtörést a férjnek mindig joga van megtorolni. Akár az imádón áll bosszut /Diane de Lys/ vagy a kit annak hisz /Terremonde „La Princesse Georges"-ben/, akár az asszonyt öli meg /Clémenceau, La femme de Claude/, mindenképen neki ad igazat az iró; itt mindig egy kártékony elem elpusztitását követeli meg a fenntartandó, a helyes rend Ezzel okolja meg Augier is, hogy az öreg marquis /Mariage d'Olympe/ egyszerüen lelövi Olympet, a mikor nem tud vele megegyezni. A házasság védelmet és biztonságot nyujt annak, a ki benne él; bizonyos tekintetben garantiát nyujt ~~arról~~ a felől, hogy tisztességes emberrel van dolgunk, és ez az oka, hogy ezek az irók olyan sokat foglalkoznak azzal a kérdéssel, ki házasságképes moralis és társadalmi értelemben. Az első a mésalliance kérdése; elvben ellene vannak és mégis ha egyszer meg van a házasság, a legtöbb esetben szépen elsimulnak az ellentétek. A második kérdésnek két oldala van, az egyik a bukott nők rehabilitálásának kérdése, a másik a törvénytelen gyereké. Az első kérdést már a romantika vetette fel /G. Sand. Victor Hugo: „Marion Delorme"-ja/. Augier maga fiatalkorában ~~is~~ határozottan és erélyesen szembeszáll azzal a felfogással, hogy az elbukást jóvá lehet tenni; a "réhabilitation de la virginité" sentimentáliskodásai ellen irja „L'Aventuriére és „Le mariage d'Olympe" cimü darabjait, a hol egészen nyugodt, megingathatlan ~~vagrtfiggel~~ nyers megjövedéssel tagadja a dolog lehetőségét. Később - lehet hogy Dumas hatása alatt - mégis elismeri, hogy tisztességes lányokkal is megeshetik, hogy elcsábitják őket; de az ilyen asszony aztán maga vonul vissza minden társaságtól, számüzi magát a világtól /Mme Bernard „Les Fourchambault"-ban/. Dumasnál ez a megkülömböztetés kezdettől fogva meg van. A nem iránydrámának irt kaméliás hölgyben glorifikálja a Margit lemondását; később theoritikusabbak a megoldások. Olivier de Jalin minden illő és nem illő eszközzel megakadályozza, hogy Raymond barátja elvegye Suzanne D'An-





44

V¹ Ha egyelőre teljesen elfelejtünk is minden irányt, drámai alapjában problematikus valóságtól és esztétikai: azt, amit ez a dráma ki akart fejezni, mennyiben tükröződik hősfejlődésben, hogy bármilyen alacsonyrendű legyen is a tartalom és problematikus a hősfejlődés alapja, mégis a tartalmat fejezni ki a forma, alapvegatívabb fejlettek helladnunk - lég a

V², de a tanulság valamiben a mai napig közérthető, az illusztráció valamiben annak a korszaknak illusztrációja:

geot /Demimonde/, de viszont Camille elveheti Jeannettet /Les Idées de Madame Aubray/, Montaiglin Raymonde-ot /Monsieur Alphonse/ és Bardannes Deniset. A törvénytelen gyermekkel szemben igazságtalannak éreznek minden társadalmi korlátozást. Dumas - a kinek az személyes élménye volt-több drámájában küzd a törvénytelenül születettek egyenjogositása mellett /Pl. Le Fils Naturel, Monsieur Alphonse stb./, de jellemző és érdekes, hogy a darabjaiban szereplő törvénytelen születésüek - és sok ilyan van - vagy idealis lények, vagy legalább is rendkivüliek /Noemi Clarkson „L'Étragérben/ és ezt Augier is teljesen igy látja; nálaik egészen melodramatikusan önfeláldozók és idealisták /Le Fils de Giboyer. Bernard, Les Fourchambaultban/.

Olcsó dolog volna ennek az egész világfelfogásnak - ha ugyan annak lehet nevezni - kicsinyes és szük voltát részletesen kimutatni, bebizonyitani, hogy-durván kifejezve-Dumasék egész morálja voltaképen a körül forgott, hogy ki salonképes, ki nem. Hogy pl. a törvénytelen gyerek rossz helyzetéből - a min segiteni pedig egyik legfontosabb és legmelegebben védett elvük,- az hat rájuk legerősebben: elveheti-e egy ilyen ember egy tisztességes polgári, esetleg aristokrata család leányát. A mi számunkra nem is önmagukért fontosak és érdekesek ezek az elvek, hanem azért, mert tudjuk, hogy iróik az ő szolgálatukban irták darabjaikat; őket akarták drámai formában kifejezni és igy számunkra most az a legelső kérdés, mennyiben sikerült nekik gondolataiknak drámai, müvészi formát adni.

Tudjuk, hogy nem sikerült. Lillo „The merchant of London"-ban ebben az ~~első~~ moralisaló, tudatosan polgári, primitiv darabban egy az érzékiségének, egy csábitó nő hatalmának engedő gyönge ember tönkre menetelét rajzolja, hogy elrettentő például állitsa kortársai elé. ~~Bármennyire primitiv és minden tekintetben elavult is ez a darab, egyet el kell ismerni:~~ a dráma azt fejezi ki, a mit az iró mondani akar, mondanivaló és kifejezési eszköz, ha nem is nőnek össze organikus egésszé - az volna az ideál - legalább egy vonalban vannak; van kapcsolat köztük. A történés nem szimbolumszerűen egy más, hős, tartós ki nem fejezhető szerveződésnek, csak illustrálója a vonalnak, csak példa annak az elkülönülés érvényesülésére, csak mese, szép utána fordulás hősei felett. Ez a kapcsolat tendentia és darab között mindig hiányzott

Tehát itt is a polgári, azt csak az elkülönült polgári család helyzetéről van mindig szó. Arról, hogy egy - jó, vagy, csak rossz szokás - szerelmi élet hogyan tépakedhetik el azon belül, ha történetesen szerelem fellépnek. Tehát nem - vagy szociológiai szempontból - 52 - szó - az egész problémáról (nem is szólva annak jelszavaszerű elkülönítéséről, a nyilt szakszervezetmus drámai eszközeivel), csak annak a polgári család belsőjére vetett vetülete.



45

(Lille György tanulmányát az Arcsehelhez fordulójával csak kéjtette alkalmaznát.)

a francia iránydrámánál. Zola találó iróniával igy vonja le a tanulságot a „Fourchambault családtól: el kell venni, ha elcsábitottuk, a zongoratanitónőt, hogy aztán boldogan élhessünk és ne kerüljünk csődbe. Pedig ez a darab egyike Augier legszigorubban komponált darabjainak és az ő darabjai mindig organikusabbak mint kortársaié. „Le fils naturel" tanulságosabb példa. A tendentia - tudjuk - ne legyenek törvénytelen gyerekek. Ha már megtörtént a hiba, adoptálni kell őket, nevet kell adni nekik. A mese: Sternay elcsábitotta Vignot Klárát és elhagyta - anyja tanácsára - egy jó házasság kedvéért. Az elhagyott asszonyt, aki a csábitótól nem fogadott el semmit, nagy szerencse érte. Egy testileg elzülött fiatal mágnás, ezzel akarván expiálni azt a sok bünt, a mit a nők ellen /általában!/ elkövetett, ráhagyja egész vagyonát, egy félmillió frankot. A fiut anyja, természetesen, kitünően neveli fel és ő - természetesen szintén - kiváló, elragadó és jó ember, a kire nagy jövő vár. Véletlenül megismerkedik apja unokahugával, megszeretik egymást: egymáséi akarnak lenni. De házasság előtt persze nem lehet eltitkolni az okmányokat, minden kisül/a miről a fiúnak - 25 éves! - sejtelme sem volt/ Sternay anyja, egy gőgös mágnásasszony, most természetesen tudni sem akar a házasságról. Közben Jacques a minister titkára lesz; nagybátyja - egy öreg finom ember- adoptálni szeretné, de most ezt akarja már Sternay is, a ki ambicióinak kielégitését várja ettől. E közben Jacques megint elutazott és ezuttal az egész keleti kérdést oldotta meg; consul lesz belőle; a becsületrend lovagja. Sternay és egész családja vágyva várják hazaérkezését, hogy befogadhassák családjukba. Jacques haza is érkezik de - természetesen-nem fogadja el a megtisztelő ajánlatot, ellenben - kéretlenül - kijárja a ministernél Sternay számára a grófi cimet. /Hogy imádottját elveszi, azt hiszem mondanom sem kell/. Mi más ez, ha lehámozzuk róla azt a pár szellemes reflexiót /a mit könnyen meg lehet tenni/ mint egy egész közönséges, erős trüc-kökkel dolgozó, véletlenektől hemzsegő Seribe-stilü boulevard-melodrama? És hol következik ebből, hogy a törvénytelen gyerekeket adoptálni kell? Hiszen Jacquesnek olyan jó dolga van és azzal a kevés szenvedéssel, a mit neki a visszautasitás okozott,



46

nem érte fel sokszorosan mostani nyugodt, független boldogsága? Persze, ha anyja anyagi nyomorban elzüllött volna /mint a legtöbb bukott nő/ ha az ő egész élete kín és szenvedés volna az előítéletek súlya alatt, /mint a legtöbb törvénytelen gyereké/ ha-igen, ha a Dumas drámája csak annyiban lenne összefüggésben gondolatvilágával, mint a legprimitivebb angoloké, lehet, hogy akkor se volna (borbosan) jó drámá, de ha kis mértékben is, organikus lenne.

Kiindulásában anorganikus, tehát művészietlen a francia iránydráma. A dráma számára uj gondolatokat akart kifejezni és változatlanul vett át egy olyan formát, mely nem ilyen tartalmak kifejezése végett jött létre; nem nézve, nem keresve, alkalmas-e ez a forma az ő tartalmának kifejezésére. Bebizonyult, hogy nem alkalmas.

De ezzel még nem dölt el teljesen a francia iránydráma értékének kérdése. Ha az gondolati tartalmát nem fejezi is ki organikusan, azért még lehet - esetleg - ettől eltekintve tökéletesen drámai, tehát művészi. És csakugyan az ugynevezett francia technika volt hosszu ideig szinte kizárólag a modern dráma formája. Az még sok tekintetben ma is Franciaországban, Angolországban, nálunk; talán csak a németeknél és az északi népeknél tünt el végleg a komoly irodalomból.

Ismerjük ennek a technikának lényegét: minél több erős hatásu situatiót - a hivatalos mükifejezés, scéne á faire - minél gyorsabb egymásutánban hozni. Tehát az első feladat, minél hamarébb összebogozni a cselekmény szálait, minél hamarébb informálni a közönséget minden előzményről, minél hamarébb összehozni a dráma főszereplőit. Scribenek az előkészitésre nagyon kényelmes methodusa volt: az első felvonás csak arra való volt, hogy a közönség tisztában legyen mindennel, az igazi darab csak azután kezdődik. Ez persze kissé tulságosan primitiv megoldás, ha a párisiak évtizedeken át el is fogadták, és a modernebb drámának - (nem drámai, művészi okokból de) mivel idegesebb és blazirtabb közönségre akart hatni, - izgatóbb és érdekesebb expositióról kellett gondoskodnia, vagy ha ez nem volt lehetséges, már az első felvonásban meg kellett indulnia a cselekménynek. A közönség informálása (végtelen) a lehető legegyszerübben történik. Rémonin és Mauriceau huszonhárom év után (összekerülnek) /L'étrangé-

re/ és mi sem természetesebb ugye, mint hogy egy hosszu beszélgetésben elmondjanak egymásnak mindent - a mi a későbbiek megértésére szükséges. Épen ilyen - csak a legfeltünőbb példákra hivatkozom - Barantin Valmoreau darabmegnyitó dialogusa /Les Idées de Madame Aubray/ melyben Jeanninerről, az Aubray családról, mindenről egészen pontosan informálódunk. Az expositio másik célja a drámához szükséges embereket összehozni és itt megy át az előkészités a tulajdonképeni cselekménybe. Igen különböző érdekkörü, sokszor társadalmi helyzetü emberek kerülnek össze egy ilyan francia darabban és ezért az irók igen sok fogást eszeltek ki, a mikkel ezt a nehézséget legyőzték. Ilyen elsősorban a neutrális szinhely, nevezetesen egy fürdőhely zeneszobája, játékbarlang, társaság. Alig van ebből a korból darab ha csak nem játszódik le teljesen egy családon belül a dráma /pl. Le Gendre de Monsieur Poirier/, a hol egy ilyen szintér néha többször is ne szerepelne. Itt természetesen kényelmesen összekerülhet az egész személyzet és ha a dráma szempontjából egy bizonyos pár között nagy jelenetre van szükség, akkor a többiek szépen kimennek, vagy kártyázni, vagy fekete kávét inni vagy—, hiszen nagy társaságban mindig lehet okot találni az alkalmatlan szereplők eltávolitására. /Talán legtanulságosabb ebből a szempontból La contagion III-ik felvonását elolvasni./ De még egy előnyt nyujt a nagy társaság, a felvonás végére, a mikor forr az izgalom, a mikor itt a nagy jelenet, tanuk vannak, a kik előtt vagy vissza kell folytani az izgalmat, vagy pedig esetleg annál erősebben explodál minden szenvedély. Ha magánlakás a felvonás szinhelye, akkor - úgy látszik - a helyzet valamivel nehezebb; de csak úgy látszik, mert itt is akadt sok és nagyon hatásos megoldás. Egy párat sorolok fel: a háziak közül senki sincs otthon, várnak rájuk és közben intézik el dolgaikat, még ha ezek roppantul fontosak is, ha minden percben félbe is szakithatnák őket akármilyen veszedelmes és végzetes dolog lenne is az/pl. Olivier és Raymond beszélgetése Suzanne lakásán/. Ha pedig, az előző jelenetben a háziak közül valakira szükség van, a következőben pedig nem, el kell távolitani. A lánynak meg az asszonynak mindig vannak háziasszonyi kötelezettségei, a férjnek

(a „Lilima von Bambelin" verdéfélje az és ilt ennek - fechnrchárnak)





48

meg mindig akad valami munkája. Ilyen Les Effrontés első felvonása, a hol a Marquis Vernoilletnek egy életére és az egész darab menetére döntő fontosságu tanácsot ad Chamier lakásán, gondosan eltávolitva ennek - de csakis ennek - a jelenetnek tartamára Chamiert. A minthogy egyáltalában - és ezt sok példával illusztrálni - ezekben a darabokban az emberek egészen leplezetlenül, a szerint jönnek - mennek, ahogy az irónak szüksége van rá. Fellépésüknek vagy távozásuknak lelki motivuma nincsen.

Meg kell még könnyiteni természetesen az emberek egymással való érintkezését is. Nehézkes, zárkózott, bizalmatlan, szükszavu embereknél sokáig tart a mig az egymásikkal olyan viszonyba kerül, hogy elmondják neki a maguk ügyét, baját, vagy érdeklődni kezdenek az ő dolgai iránt. Itt minden ember szivét a tenyerén hordja és melegen érdeklődik az összes többiek ügyei iránt. Hamar összebarátkoznak. Raymond első találkozás után benső jó barátja Oliviernek, elmondja neki - a minek csakis technikai oka van - érzelmeit Suzanneval szemben, egész helyzetét. A többi ember se kevésbé nyiltszivü; de Ryons egész programmszerüen bejelenti, hogy ő a nők barátja, és hogy ezzel mi minden jár együtt; épen ilyen őszintén meséli el Noemi /L'Etrangére/ Catherinenek élete történetét. Egymással szemben épen ilyen őszinték. Pl. Albertine /Le pére prodigue/ szépen elmondja de Tournas ur egész jellemét, neki - vagy talán a közönségnek? Nem riadnak vissza az emberek egy kis izléstelenségtől sem /olyanok, a kiket az iró nem akart izléstelennek rajzolni/ pl. Camille és anyja idegenek előtti érzelgése /Les Idéés de Madame Aubry/. Egy kis indiscretiót is megkövetel néha a technika - különben hogyan tudnók meg mi történt két felvonás között? Erre való pl. hogy Montégre /Nők barátja/ elmesélje Leverdietnének a közte és Jane között lejátszódó szerelmi regény utolsó stádiumát. Még az ellenségek is nyiltak egymással szemben: bejelentik egész haditervüket: ha te ezt teszed, én ezt fogom tenni és igy tovább /Olivier és Suzanne/. Szükséges helyzetek létrehozásában később sem riadnak vissza a legnagyobb valószinütlenségektől sem. Emlitettük az aristokratát a ki Clara Vignotra hagyja vagyonát /Le

V vagy nagyon is differenciált belső életű szereplő

V' a nélkül persze, hogy még belső szükséglete van ~~[illegible]~~ egy már furcsa mesterkéltség érzése kísértené meg ezt; a nélkül tehát, hogy ezt valami különös okok lenne

Fils Naturel/ Ilyen „Diane de Lys"ben, hogy a hősnőnek egy közömbös emberrel van - egészen szokása ellenére - rendezvénye a hős műtermében, kesztyű, levél stb. egymás előtt érdekessé teszik őket. És egy teljesen lehetetlen találkozás / egy közös barátjuk az utcáról felhivja Pault, késő este/ össze hozza őket. Még feltűnőbb a „Contagion"ban, a hol az öreg Chellebois a darab elején elveszit egy levelet; fia megtalálja és elfelejti visszaadni; azt Zsebéből pedig kilopja egy féltékeny dáma abban a hitben, hogy a fiunak irta valaki. És ez a dolog - mint látni fogjuk - egy 3-ik ember életében döntő szerepet játszik.

A nagy jelenetek, melyek a darabok sikerét eldöntötték, a melyek felé siet mindig a dráma, a melyeket ezer apró, ügyes fogással halaszt az iró, hogy az izgatottságot fokozza, kétféle eszközzel dolgoznak. Egyrészt tisztán rhetorikai kitörésekkel és összecsapásokkal, másrészt egy váratlan fordulattal pl. valami titkok kipattantásával, egy dilemma megoldásával, egy nehéz helyzetből való kijutással. Ez a két eszköz persze rendesen együtt szerepel. Szinte azt lehetne mondani, hogy nincs ebben az egész irodalomban nagy jelenet, a hol a rhetorikai eszközök ne játszanának kisebb - nagyobb szerepet; viszont csak rhetorikai nagy jelenet - a döntők között - ritka. És ez igen természetes is. Két ember, egy igen kiélezett situatióban neki támad egymásnak, hogy kipanaszkodja, kidühöngje magát, megmondja a másiknak a véleményét. Egy ilyen jelenet természetesen a legfőbbször csak rövid lehet, különben roppantul egyhangu lenne, minden mozgás, továbbhaladás nélkül; érdekességet egy ilyen jelenetnek csak kölcsönös, intensiv lelkihatások adhatnának, itt pedig erről szó sem lehet. Azért is az ilyen jelenetek rendesen a darabok elején vannak pl. Thouvenin és Fernand jelenete /Denise/. Érdekesebbé, izgatóbbá válik az ilyen jelenet, ha egy döntő pillanatban félbeszakitják, különösen, ha a félbeszakitó jelenet segitségével különben egyszerüen elhangzó dolgok nagyobb fontosságot nyernek. Ilyen pl. „Le fils Naturel" második felvonása. Jacques megtudta, hogy törvénytelen szülőtársai, haza rohan, mindent meg kell tudnia anyjától; az épen el akarja neki mondani a dolgokat mikor közbejön Sternay. Erős jelenet apa és fiu között Sternay gyanusitóan fel-

hozza, hogy honnan van Jacqueséknak vagyonuk. Ekkor előáll Clara stb. Itt egészen világos, hogy mire való a félbeszakitás: ha Clara egyszerüen elmondaná a dolgot fiának, a mit egy külső véletlen akadályz meg, nem lenne semmi hatás, mig igy van. A váratlan fordulatokat legtöbbször valaki tudatosan készíti elő, hogy kisüljön az, a mit oly izgatottan vár mindenki. Néha a situatiókból következik, a nélkül, hogy a szereplők részéről szándékosság lenne benne. Ilyen"Les Idées de Madame Aubray" vége. Aubrayné azt akarja, hogy a könyelmü, de most bünbánó Valmoreau vegye el Jeanninet, ezt a derék elbukott nőt. Valmoreau nem akarja. Kisül, hogy az asszony fia Camille szereti Jeanninet és elakarja venni. Most az asszony hirtelen ellene szegül a dolognak. Megoldás? Jeannine még gondolni sem mer erre a boldogságra, azt hiszi nem érdemli meg és azt mondja erőt Camillenek: hogy kivánsága ellen nem az volt az egyetlen bünöm, a miről tudsz! Aubrayné nem bir ennyi nagylelkűségnek ellentállni: "Hazudik, vedd el fiam!" és kész a darab. Legtöbbször azonban tudatos intrikák, jó - vagy rosszindulatu tőrbecsalások döntik el a szereplők sorsát. Igy csalja tőrbe álhirrel Olivier Suzannet, hogy az elárulván igazi egyéniségét, ne legyen többé Raymondra veszélyes; ennek jóindulatu pendentja a Francillon befejezése: Smithné esete mellyel Francillonból kiugratja az igazságot. Minden egy hajszálon mulik itt, ha egy perczczel később lépnek közbe, vége mindennek.

Roppant nagy a szerepe ezen a véletlennek. André /La contagion/ már el van veszve erkölcsileg, a mikor egy, igen különös társaságban véletlenül kezébe kerül anyja egy levele, melyet ide a véletlenek láncolata hozott. De gyakran nem csak a megoldás van egy ilyen véletlenre felépitve, hanem az egész darab és az érdeklődést az hozza létre, hogy menekül meg a kedvelt hős vagy hősnő ezekből a helyzetekből /Nők barátja/. A meglepetések természetesen egymást érik. Valaki meg lévén győződve egy hir igazságáról, annak értelmében cselekszik és csak mikor már szinte késő, sül ki, hogy az egész nem volt igaz. /Dyane de Lys./ És nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ezek a véletlenek, meglepetések, ezek a kiélezett helyzetek nem a szerző ügyetlenségéből származnak, abból hogy nem tudta a maga alkotta helyzetből másképp kibonyolitani embereit. Nem, minden világosan, mathematikus praecisióval van

V. Bennik, azt drámai szerepléseiben ~~ta~~ kap úgy valóban formát ennek a formának stilusában; és a művészi hőfokon művészetszerűen az és ~~mai~~ lényege az egyetlen pont, a hol tartalomnak forma és tartalom, a hol formává válik az és mondani valója. De ez a forma, nem újan forma, mert nem eleven, organikus szerkezetben-fogalás, hanem egyszerű és leírásszerű nyers, ~~nem~~ művészi~~etlen~~ szerű nem vált elválaszthatatlanná a tartalommal. Ugyanis nellemessége nak tartang itt, a szerkezet hány is lenne, gondolatban is, gyakorlatban is szóle lépésfeni. A szerkezetben rendetlen, már conceptiójánál fogva, lényegében élő emberre ennek a világnak, pedig az ő élő ~~lét~~ valóra lenne az egyetlen elképzelhető lehetőség valamiféle egységet kivenni vele és tendenciájáról, drámai és problematikájáról, ~~és~~ tartalom és formájáról szólni. Ha az ő régi élményei lenne megindulhatók, a tabes egyszülhetőnek – ha nem is drámaian – az ő alakjai egyszerűen, de nehézzel ezt van és tetteme, de nincs élete; nehéz csak szavai vannak és szólnak, de nincsenek ~~szavai~~ és nem lehet élményére szava.

megcsinálva. Ezek miatt iródott a darab. Ez az a cél, a mely felé siet. Rémonin /L'Etrangère/ már a darab elején meg van győzödve, hogy Cathérinenek nem történhetik semmi baja, a férj majd csak eltevődik láb alól. És csakugyan az utolsó felvonás végén Clarkson megöli Septmonts-t.

Az emberek ezekben a darabokban felöltöztetett és névvel ellátott gépek. Feladatuk a darabon belül a lehető legnagyobb pontossággal meg van határozva; ha elvégezték dolgukat, eltünhetnek, nincs többé rájuk szükség. Olyanok mint egy nagy gép kerekei, forognak és ezzel mozgatják a gépet, külön életük nincs. A nagy művészi alkotás pedig mindig organismus: egységes, szétbontatlanul egységes, de minden résznek meg van a maga külön élete.

Egyes alakok tisztán csak a technika követelményei. Egész characterüket az határozza meg, hogy egy - a cselekmény szempontjából lényeges dolgot nekik kell véghez vinniök. pl. Pinguet-el az hogy elmondania a Francillonnal töltött estét, hogy abból semmi határozottat ne tudhassuk meg, és tulajdonságai csak azért vannak, hogy ezt a feladatot betölthesse. Technikai követelmény hozta létre a barátok és barátnők és mindenféle más bizalmasok csoportját. Ezeknek a bizalmasoknak feladata egyrészt receptiv: meghallgatni mindazt, a mit a hős vagy a hősnő a maga lelkiállapotáról elmond, másrészt pedig az, hogy jó tanácsokkal lássák el őket. Ezeknek jelleme tehát helyzetükből egyszersmindenkorra megvan, és semmi más. És ~~[illegible]~~ nem élnek az ilyen viszonyokban semmi egyéni, mindegyikben ugyanak a tulajdonságai, itt hogy ugyanak vagyunk és egy pár kivétel kivételével helyettesíthetik egymást. ~~egy darab elolvasása után, nem emlékszünk már sokat rájuk.~~ Technikai követelmény a raisonneur is: ő kapcsolja össze a darabot a tendentiával; ő magyarázza meg, hogy mit akar az iró. Ez a ragyogó salon-Sherlock Holmes, ismeri az összes szivek, összes titkait, és ~~[illegible]~~ kifogyhatatlan sok szellem, a jóság, az élnézés; ő vezeti az intrigát, kezében tartja az emberek sorsát, némelykor a mikor már azt hinné az ember, hogy még neki se sikerülhet pártfogoltját megmenteni, büszkén átvágja a gordiusi csomót. Minden sikerül ezeknek a csoda embereknek, csak egy nem - hogy emberek legyenek. De a főalakok sem élő, hus- és vér- és idegekből való emberek. Egy pár tulajdonságból vannak összerakva, melye-

52

Kattner megállapítása szerint Ordonnat nagy ~~[illegible]~~ szerepe van, hogy megpünteti a confidentokat a drámában, de ez a drámai, a mely pedig Ibsen tetszésben élt jogosítja itt a legújabb francia Fraenkelnek követi. A belső complikációknak ezen irányával szemben, a mely ott a 59 Ordonnat elmulása a hősöknek, vagyis tőr. a hatásos jelenetek hiszelmes elérése kedvéért, a lehetetlenek lehetővé tevésére és szerepeinek egy pár vonásával valósznűsítésére

ket a helyzetek határoznak meg, azok a helyzetek a melyekből a darab. Pl. a többször emlitett „Le fils naturel"ben Sternay jellemét - gyöngeség és egy pár sympathikus vonás - az állapitja meg, hogy ő csábitotta el Clarat, de el is hagyta és ezért még sem teljesen megvetést érdemlő, mert ez az ideálként szereplő asszonyra vetne rossz fényt és ~~különös~~ jellemző hogy, a mikor Augiernek „Les Fourchambault"ben egy rokon situatióra volt szüksége, más milieuban ugyanazt az alakot rajzolta mint Dumas itt. Senkinek sincsenek spontán elhatározásból, erős érzésekből létrejött tervei; a felépitett helyzetek egymásutánjának rabszolgái az összes alakok, a nagyok, ugy mint a kicsinyek. Nézzük csak Dyane de Lys ingadozásait és vergődéseit a IV-ik felvonásban, ~~Az~~ a hol az első pillanatban talán ugy látszik, mintha ~~itt~~ csakugyan egy gyenge és ideges asszony küzködnék magával. A helyzet kezdetben az, hogy férjével elutazott Párisból, hogy atyjának válásukat bejelentsék, A felvonás vége az, hogy a férj kijelenti Paulnak, az asszony imádójának, hogy ha mégegyszer felesége mellett találja, agyonlövi. Hogy jutunk el ide? Dyane kétségbe van esve, semmi hir Párisból; férje ekkor rábeszéli, hogy a világ kedvéért csak tényleg váljanak el, ne törvényesen. Megjön egy barátnője, hirt hoz Paulról, az nem meri magára venni a felelőséget a dologért, vissza is küldi a gyürüt, nelyet Dyane neki adott; Most barátnője rábeszélésére hajlandó lemondani és barátnője ezt közli a férjjel. De hirtelen megjelenik Paul: csak cselből mondta el azt, a mit mondott, szereti, szökjenek együtt, és ~~Már~~ indulnak is, mikor belép a férj. Látható, azt hiszem, hogy az itt oly rövid időn belül beállt erős ingadozások, nem egy meghasonlott női lélek vergődésének következményei, ellenkezőleg minden ujabb terv az akkori helyzet logikai következménye és olyan szilárd logikával következik belöle, hogy ha a szerző nem akar három meglepetést erre a felvonásra, akkor Diane erős szilárd lelkü nő; persze ha nem éri be hárommal, hanem ötöt vagy hatot hoz egymásután, ugyanaz a nő hisztérikusan akaratnélkülinek hatna. Hol hát az ő egyéni jelleme?

Mindebben persze sok a szándékosság. Az irók nem akartak tisztán psychologiailag érdekes fejlődéseket szinpadra hozni. Meg vol-

tak róla győződve, hogy szinpad nem türi meg a komplikált lelki jelenségek ábrázolását. Ezért nem tetszik Dumasnak Hamlet és Lear; ezért hagyja ki Augier "Les lionnes pauvres" cimü darabjából, az egyetlent, a mi minket érdekelne: hogy ez az alapjában véve csak könnyelmü, de nem rossz asszony, hogyan sülyed, miután egy dolga kisült, egészen a prostitucióig. Ki is mondja az előszóban: "Seraphine sülyedése csak pszychologiailag lett volna érdekes, tehát elegendőnek tartottam, ha a darab raisonneurje elmondja hogy mi történt vele."

A lelki fejlődés nem érdekelte őket, kész és szilárd témákkal dolgoztak, drámáikban az összeütközések - szinte abstract - akaratok összeütközése; akaratok-a melyek mindig tudatában vannak annak, hogy mit akarnak, külömben el volnának veszve ebben a küzdelemben. Ebben az irodalomban mindenki teljesen öntudatosan, tervszerüen goldolkodik, cselekszik, mozog; mindenki kivétel nélkül, még a gyerekek is /Monsieur Alphonse/. És mivel itt csak összeütköznek az ellentétes akaratok, de nem érintkeznek az emberek, természetes, hogy a levegő, az atmosphaera teljesen hiányzik a darabokból; hiszen az csak az emberek egymással való érintkezéseinek finom, halk eltólódásaiból jön létre.

A dolog persze nem egészen igy áll. Augier és Dumas is meg voltak róla győződve, hogy az élő emberek egész galeriával népesitették be a francia szinpadot. És Kornak - legalább a nagy közönség - ösztotta is ezt a meggyőződésüket. A mi számunkra egy ember sem él ebből az irodalomból, legfeljebb Augier egy pár alakja, egyszerü nyárspolgárok - a darab elején. A végén ezekből is szinpadi charglok válnak. Egyszerü derék embereik mindig tulságosan szimplák, kiírozzák egyszerüségüket és nemes voltukat. /Bernard "Les Fourcharabault"-ban/. Érdekes alakjaikat meg vagy az érdekes vonások tulságos sokasága és feltünő volta melodramatikussá teszi /Noemi "L'Étrangére"-ben/ vagy pedig egészen halványak, szintelenek, nincsen semmi tulajdonságuk, csak bizonyos helyzetben vannak (Olympe). Nincs egyéni beszédmódjuk az embereknek, ha egyik másiknak van is egy pár kedvenc kifejezése. Minden darabban teljesen egyforma a dialogus; sima, ügyes, rhetorikus;

Varga csak hőstettben, csak kőnek keresztségében.

61



54

és abstract. És minden ember igy beszél. Egészen abstractul, tipizálva. Még ha önmagáról beszél, akkor is él benne egy adag raisonneur, a ki beosztja őt valami osztályba. „Je suis de cés femmes" mondja Diane de Lys, „qui ont besoin d'être dominées." Erős érzelmeket is programszerüen és tudatos an fejeznek ki ugy pl. Ossip /Kocsis!/ a Danicheffekben: „Ne pouvant en faire une femme j'en ai fait une soeur." És mi sem természetesebb minthogy evvel a pontosan kicirkalmazott mechanikus és egyforma nyelvvel, erős spontán érzéseket kifejezni egyáltalában nem lehet. Közvetlenség és naivság: ez hiányzik Augier és Dumas alakjaiból és ez okozza, hogy az ember nem érzi őket eleveneknek.

Toptalás I lapon.

De legyünk igazságosak. Emlékezzünk vissza azokra a francia darabokra, a miket ismerünk és gondolkozzunk egy kissé, hányan élnek az alakjaik közül? És azt fogjuk látni, hogy a tragédiák alakjai rhetorikus sémák; élet csak egypár, a vigjátékban van. De ha - nem szivesen irom ide a Shakespeare nevét - de ha az ő alakjaira gondolunk, hová lesznek a legnagyobb franciák, a Molière, a Beaumarchais alakjai? Nézzük meg őket egy kicsit közelebbről és azt fogjuk látni, hogy merevek /azaz nem fejlődnek; mozgékonyak lehetnek/ és tudatosak, rettenetesen józanul tudatosak, különösen a nők. Azt szokták persze erre felelni, hogy ilyen a francia nő. Lehet. De akkor van egy drámai françia nő, mert Molière és Dumas fils nőalakjai egyformán tudatosak. És egy regényben élő francia nő, a ki Balzac meg Flaubert irták meg, a ki épen annyira spontán és impulsiv és organikus és nő, mint a legnagyobb german poétákné. Annak tehát, hogy még a legnagyobb franciák komoly darabjai hidegen hatnak, nem lehet ilyen faji oka, hanem, igazi oka a frnacia dráma formájában rejlik és azért van az, hogy mig a regényirodalomban Rabelaistól máig egész sorozata lép föl az élő embereknek, a drámák alakjai sémák.

A francia dráma a situátiók drámája. A tragédiában rhetorikusak, lyrai a situátiok, a vigjátékban burlesken komikusak. Az Aristotelesi szabályok félreértése nem engedett más formát. Sőt egy helyre és rövid időre szoritva a drámát, kényszeritette ezeket a -

technikailag - primitiv irókat hogy a multat hatásosan, ~~azaz~~ tehát rhetorikusan adják elő/és nem psichologusan, a hogy Shakespeare, a kinél lassanként tárul fel elénk a mult, nem egy ember elbeszélésében./; kényszeriti őket, hogy az emberek közti viszonyokat készeknek, adottaknak tekintsék /mert nincs idő előttük kifejleszteni/ és kény szeriti őket, hogy az uj kapcsolatokat antipsychologus gyorsasággal hozzák létre. Ezek csak kisebb technikai konsequenciái volnának a francia dráma, rationálista, önkényes keletkezésének /mely nem fejlődés eredménye/ fontosságuk, hogy a francia szinpad erős traditiói mellett még ma is fennállnak és, hogy milyen következményei vannak a jellemrajzolásra, azt az előbb láttuk.

~~Önkényesen - és nem organikusan jött létre a francia dráma.~~

Az Önkényesség ~~formájának~~ egy a formája a lényege ennek a drámának. Ha egy darab csak fragmentaresen megoldott helyzetekre van felépitve, intrigára van szüksége, hogy elérkezzék ezekbe a helyzetekre; egymással küzdő akarat-csoportokra, ~~olyanokra~~ helyzetekre, melyek külső cselekedetekben - cselvetésekben, áskálódásokban, egymás elleni küzdelmekben nyilvánulnak. Minden cselvetés sikere véletlen a cselvető és a néző szempontjából; ~~csak sikere véletlen~~ és ugyanakkor, tehát, minél finomabb, minél rafináltabb, annál több szerencse /véletlen!/ kell, hogy sikerüljön. És ezek a véletlenek persze mind az iró önkényétől függnek, a ki tetszése szerint disponál fölöttük, azt a célt tartva szem előtt, hogy a situatióhoz megérkezzünk. A legpontosabban, egész mathematikai präcisióval épiti fel az egészet; számit ki minden egyes mozzanatot; az egész egy nagyon finom szövet benyomását teszi, szépen exactan beleszőtt mintákkal, de az iró önkényétől fügött, hogy milyen mintákat szőjjön belé. Az ilyen drámának tehát sohasem lehet erős és milyen lenyügöző hatása, mert a drámai hatás lényege a szükségszerüség érzése; ennek a formának okvetlen következménye pedig az önkényesség. Szükségszerüséget a drámának csak a character ~~adhat, vagy isoláltan, vagy~~ valaki-vagy valami máshoz való viszonyában. A pusta situatiókban mindig ~~lehet, nem mondom~~ van valami véletlen, ~~de~~ esetlegesség, pillanatnyiság; de hogy ~~az illető~~ egy életnek élett ember van benn abban a helyzetben, hogy azt a lelki fejlesztő hatást látjuk belöle, mint szükségszerü láncszemet kapcsolja bele a drámai actió menetébe. Organi-

nagy dialectikus adhat és egy bonlatoltalt folyó, de nagyon bonyolult folyó organikus egyfolyót a

kus egységet a drámának a character adhat csak és ezt a francia situatio-forma eleve kizárja. Kizárja mert élő, csak a fejlődő ember lehet és helyzetekre dolgozó dráma csak kész embereket használhat, mert a fejlődő ember útja lassu, nem egyenes, nem egyenletes, nem férhet bele semmikép a methematikailag előre felépitett cselekménybe; az intriga mindig tudatos embereket kiván; az üzleti világ, a ki nem ügyes, becsapják és ezért nincs és nem is lehet intrikára felépitett darabban ellentmondásokkal teli, nem tudatos, spontán jellem. Végre a charakterrajz teljes - a végletekig való elmenést követel, ez a dráma megenged minden önkényességet. A Tartuffe esete bizonyitja leghatásosabban milyen energikus önkényességgel tért ki Molière - egy germán drámairó számára-szükségszerü vég elöl. Megtette, a nélkül, hogy a franciák darabját ezért inorganikusnak tartanák. Sőt ők protestálnak leginkább ellene, ha modern szinészek egyes emberlehetőségeket emberekké szeretnének átalakitani; protestálnak a stilusuk nevében.

A situation alapuló, intrigával dolgozó dráma, megoldása mindig önkényes lesz és ezért lehetetlen, hogy komoly dráma ezen az alapon valaha valamilyen eredményre jusson. Minél erősebb lenne egy drámairó emberalkotó képessége, annál inkább törnék meg ennek, a nem drámai formának ellentállásán. Ez a forma szükségképen vigjátéki forma /de annak nem szükségképeni és nem egyetlen formája/. Mindarra a mi komoly drámában brutális volt az intrigában, itt nincs szükség, aszellemesség itt nem csak mellékesen lóg a darabon, organikusan is belekerülhet. Az intriga nem olyan kellemetlen, ha tudatosan, bizonyos ironikus gratiával vezetik és erős komikus helyzetek könyebben megtürik az elözmények valószinütlenségét mint a tragikusak. A nyelv simasága kevésbé veszélyes és nem köztudomásu, hogy könnyebben komikusan egyénitenie, mint drámaian, merev, tehát charge volt de annyira bántó mint a tragikusaké. És ~~csakugyan a francia irodalom sok még élő vigjátéka mellett, egy tragédiát sem birt produkálni és nekünk is~~ ma egy pár Meilhac-Halévi, vagy Pailleron vigjáték elevenebb és szerethetőbb mondat akor, összes komoly, nagy drámáinál.

64



57

~~Az erény dráma [illegible] ! ebből a népszerűség [illegible] para-doxonat [illegible] szinházra. Az egyik népszerűségi akadály, a mű-vek [illegible] ; [illegible] a [illegible] (mély pl. [illegible] [illegible] tele-kintetésünkkel (-elhagyottakat etc.) Annyit lehet állítani, hogy nem lehet megállapítani, hogy az újonnan nem lehet már [illegible] [illegible] drá-mában.~~

~~+ Flaubert: (a sa mère l.) „a dráma nem művészet"~~

Még egy kérdés merülhet fel most - ~~meddő talán, de lehet hogy tanulságos:~~ az ~~a kérdés~~, hogy, ha a francia dráma kezdetétől fogva drámaiatlan, hogy lehetett az, hogy azok a nagy irók, a kiket oly tömegesen produkált a francia irodalom a mult században, a Stendhalok és Balzacok, Constans-ok és Flaubertek, nem próbálták meg, az ő uj, modern regényben is drámai hatásu alakjaikkal meghoditani a szinpadot, hanem átengedték azt kisebb, általuk lenézett embereknek, hogy, a mit ők a szinpadra irtak, kevés, jelentéktelen, ötletszerü. Én azt hiszem ez azért volt, mert azt érezték, hogy complex, finom lelkiátmeneteket kereső, sohasem tipisáló látásuk számára béko volna a traditionális drámai forma, mig a regény, ~~mely Franciaországban is organikus fejlődés eredménye~~, módot adott nekik minden finomság kifejezésére. És noha ismerték Shakespeare-t és Stendhal tudatos polemiával szembe helyezi őt Racinenel, de Shakespeare mégis csak letünt, szép ábrándkép; dráma és szinpad az, a mi Párizsban van. Ez a dráma és ez a szinpad pedig akkor egy teljesen megingathatlan erős várnak látszott. A Scribe-féle dramaturgia - melynek Sarcey a legerősebb theoretikusa - ~~nem aesthetikai, hanem~~ Közönség-psychologián épül fel, tudja, hogy mi kell a (ő vélelje, nem vizsgálja) közönségnek, ismeri annak legrosszabb ösztöneit és ezeket is számitásba véve azt mondja: a dráma feladata egy bizonyos helyen összekerült 500-600 embert egy pár óra hosszat lekötni. ~~Ha egy darab~~ és a mi erre ~~az elzüllesztett~~ (a lehető legrosszabb, mert Bharat is lehet és mindig uj szerzőkre és) közönségre nem hat rögtön - rossz. Külön (erint) választja a szinpadi irodalmat a többi irodalomtól, és egészen külön értékeléseket ismernek benne. A traditio ~~alapján, tehát~~ alapja (a mi 20-30 éves gyakorlat) ~~alapján~~ (pl.) kimondják, hogy komplikált ember nem szinpadra való. ~~Es~~ és a közönség, mely természetesen jobban szereti a szimplát a komplikáltnál, ujjongott, ha ennek tudományos, aesthetikai megállapitását olvasta. A szinészek persze olyanok voltak, mint a darabok és a darabokat a szinészeknek irták. Nincsen kis alak, - kinek legalább egy kis tirádája ne volna; más szerepe esetleg semmi, de van egy tiráda; akkor látjuk, mint lép a sugólyuk elé, hogy szavalja el diktióját, várja be a tapsot és távozik. A nagy szerepek természetesen csupa hatásos külsőségre vannak irva. De ezek a szinészek alig-

V és Csipak, mennyire minden szubjektivitást kizárólag volt a direktíva ~~idő~~, mindenkor is szubjektív. Mennyire van egy pár mindenen kívül álló kívülállót ~~is~~ ellene és ha a tanácsban fabrikáin csak egyszer ércbetörésben is szóba is emberi dolgok helyszínére alkalmatlan valtat. De persze azért nem biztat vele szembeszegni szeretném

ha érdemeltek más. Ha-nem akarok most Antoine vagy Goncourtéról beszélni - de pl. olvassuk, mennyi panasza volt Porel-Jowelinek színészeire a 80-as évek elején, ha egy kicsit emberi dolgot akart előadni, olvassuk, hogy Sarcey kiválasztott egy színésznőt, mert a Suzanne D'Angelot természetesen játszotta, nem huzva alá az intrikust, akkor látjuk, hogy ezzel a közönséggel, ezzel a színészettel, ezzel a kritikával csak egy olyan nagy iró birkózhatott volna meg - talán, a ki egész életet, minden energiáját a szinpad és dráma reformálására adta volna. És ilyen azt hiszem - szerencséjére - egyik sem volt, a nagy francia regényirók közül. Ők csak ugy „en passant" akarták meghóditani a szinpadot, és a hol ilyen erős konventiók uralkodtak ottaz nem sikerülhetett. Visszavonultak hát a szinpadtól a kiváló irók, lenézték. „Le Théâtre tel qu'on entend de nos jours n'a rien de litéraire" mondta Theophile Gautier a ki hosszu éveken át volt párizsi szinikritikus.

Természetes azonban, hogy ez a forma hóditott. Modern volt, amennyiben a napi élet minden kérdését belevitte a drámába, hatásos volt és technikája megtanulható és a szinészetnek jó, könyü de nehéznek és érdekesnek látszó feladatokat nyujt. Egészen a 90-es évek elejéig korlátlanul uralkodott ez a technika és sok szinház müsorát még ma is dominálja. Csak müvészileg teljesen túlhaladott álláspont már. Természetesen a rokon olasz és spanyol irodalomban hatott legerősebben és legtartósabban. De Németországban, a hol a „Junge Deutschland" már régen iránydrámákat irt Scribetől tanult technikával - találta meg ez az irodalom, talán Sarceyt kivéve, legbuzgóbb apostolát és támogatóját Laubeban, aki nem csak cikkekben propagálta mint Sarcey, hanem többszörös és korszakalkotó szinházigazgatói müködésével, hazájában és ennek következtében nálunk teljesen győzelemre vitte ezt az irányt.

Azt hiszem, hogy miután az iránydráma franciaországi főképviselőivel oly behatóan foglalkoztunk, felesleges lesz azon kiválóbb külföldi irokkal, akik ezt a technikát egyszerüen átveszik, anélkül /ahogy mint látni fogjuk Ibsen tette/ elmélyitenék, vagy lényegeset változtatnának rajta, részletesen foglalkozni. Elég ha az olasz Rovetta, a spanyol Echegaray, a norvég Björnson neveit megemlitjük, mint a leghirhedtebbeket, akik sokszor igen érdekes társadal-

Tudtam a barátos az Rózsa és
csak azt mondta az anyjának, hogy
férjhez.

## Ibsen fejlődése.

Ibsen Henrik az egyetlen igazán "arrivé" a modern dráma történetében. Sem külső, sem belső erő nem törte meg őt idő előtt, nem szakitotta meg pályáját. Merdek, de egyenes ut ez a pálya; minden lépés következik benne az előbbiből. Az individualismus nagy költőjének élete is költemény az individualismus dicsőitésére. A sok félbenmaradt élet, töredékes életmunka között, mint egy nagy, organikus egész áll az ő oeuvreje; a sok gondos specialista között magányosan az ő mindent-átfogása. Nagy és egységes a fejlődése; tulajdonképen első müvében benne van az utolsónak minden problemája és mégis azon az uton, a mit megfutott, hogy oda eljusson, megtalálunk a legfőbb kérdést, a mi minket izgat, sok embertipust, a ki fontos nekünk. És nemcsak azokban a munkákban, a mik ennek az utnak egyes állomásait jelölik, találjuk meg az élejének egész modern életet, maga az ut is symbolikus és egy mai ember tipus fejlődését kifejező; a doctrinaire romantikából a való élet megfoltásán keresztül visszavezet ez az ut a romantikába, de az megérkezés, nem visszatérés a kiinduláshoz, inkább összefoglalása minden előbbinek. A fiatal Ibsen távol állott az élettől és lenézte a valóságot; élete végén felülemelkedett minden realitáson; a kettő között forradalmár és anarchista volt, a ki mindenestül fel akarta forgatni az egész világot. Az anarchizmus előtt, epigom lyrai költő, utánna mindent átlátó és megértő, hideg tekintetü és vérző szivü, nagy, tragikus poéta. A mai ember tipikus fejlődésmenete az övé, csakhogy nem mindenki futja végig, hanem a legtöbbje állva marad egy közbeeső állomáson; ~~Csak a~~ Csak a legkülömbek jutnak el az utolsó fokig, az élettörvények tragikus szükségszerüségének rezignált és heroikus belátásáig.

Német és skandináv romantikusok epigonja, a mikor megindul. Hazájában sokáig Heine-utánzónak tartják, a "Solhaugi ünnep" után azzal vádolják, hogy Henrik Hertz egy darabjából plagizált; darabjainak technikája Scribeé, nyelvük Oehlenschlägeré. Az egyetlen Catilinát kivéve valamennyinek tárgya Norvégia történelméből vagy mondái közül van véve, csak ugy mint bármely más elkésett romantikusé, a ki nem

A kérdésfeltevésnél van itt ~~per~~ most az előtörténet, nem formaelőtt; azaláról nem mert csak tárgyszerű és problémáról is nem megoldásáról. A megoldások formái fajtái változnak: Itten fejlődésének lényeg talán éppen ez a váltakozás; hogy hogyan lesz egy feleletből megint kérdés, és első kérdés gyanánt is mégfelel feltevése. Csak az mindenkor ~~tudom az~~ elkülönült kérdést és ennek ~~[illegible]~~ egész csak a fejlődés egésze. ~~Az~~ ~~nem~~ ha mindenkor elkülönítjük mindenkor kérdéseinkre – utólag persze csak – mindenkor mégis az egészben bizonyítható is.

találja helyét az életben és a szép multba menekül, hogy inspiratiót találjon; a jelen, az élet nem nyujt neki semmit, még satirikus versekhez sem igen használhatja fel témául, annyira megveti, oly kevéssé ismeri.

Nem ~~hiszem~~ valószínű, hogy ezek a darabok, a miket harminc éves kora előtt irt, különösen érdekelnének ~~minket~~ bárkit, ha nem Ibsen irta volna őket. Akkor csak annak a kornak tipikus termékeit látnók bennük; az a pár erősen drámai jelenet, az a pár mélyen, lyraian és szépen átérzett helyzet, ~~a~~ az ~~egy~~ pár ~~lelki~~ lélektani finomság, amit bennük találhatnánk, nem biztositanák fennmaradásukat. És mégis a későbbi Ibsen majdnem valamennyi fontos problémájának csirája meg van ezekben a darabokban, de a legtöbbet itt még eltemeti a nem nekik való forma; legtöbb közülök csak ötlet~~t~~ formában vagy megfigyelésképen merül fel, még nincsen egészen végiggondolva, átélve. Mert az Ibsen fejlődése nem abból áll, hogy rendkivüli események következtében élete uj czélokat és tartalmakat nyert, hanem abban, hogy ugyanazt a pár kérdést, mindig intenzivebben, több oldaluan és mélyebben éli át, mig végre eljut oda, a hol már nem képzelhető el olyan lehetőség, a mit ő nem gondolt volna végig.

Anarchista forradalom minden fennállóval szemben az első darabja /Catilina/, ~~mert~~ de ez a forradalom még egészen szélmalomharcz, csak~~is~~ irodalom, a jambus tragédiák forradalma és oly kevéssé mély nála még akkor ~~az az~~ ennek érzés, hogy több mint tiz évre teljesen eltünik drámáiból. Az ezt követő darabok egyéni sorsokkal foglalkoznak /Inger asszony tragédiájában is csak háttér a politika/. Romantikus és prózai emberek állnak egymással szemben ezekben a darabokban. Egy - még máig ki nem adott - egyfelvonásosában, életrajzirói szerint, csakis ez a szembeállitás volt, a fontos és könnyü ironiával választja szét az akkor huszéves költő az össze nem illő párokat. Később komolyabbá válik a konfliktus. Margit /Solhaugi ünnep/ hozzáment a jelentéktelen és ostoba Bengt urhoz csak azért, mert az gazdag és egész élete tönkremegy hozzá nem illő férje oldala mellett ~~és az Ibsen Nibelung drámájában Hjördis megöli Siegurdot, a ki bár szerette őt, mégis oda adta őt barátjának Gunnanak, megöli, hogy e-~~

~~meldbeb~~ és az Ibsen Nibelung drámájában Hjördis megöli Sigurdot, a ki bár szerette őt, mégis odaadta őt barátjának Gunnarnak, megöli hogy együtt menjenek a tulvilágra. De egy pár szerencsés véletlen még megmenti Margitot attól, hogy bekövetkezzék az, a hová jellemé-hez nem illő helyzete viszi, hogy megölje férjét és Hjördis csak azt érzi, hogy őt nagy szerencsétlenség érte és azt keresi, hogyan segithetne magán; Sigurd nagy bünét vele szemben nem látja még akkor Ibsen. Romantikusan egymásnak rendelt emberek ők - a nornák rendelték egymásnak - és az élet mégis elszakitja őket egymástól örökre, a hogy elszakitotta Margitot Gudmundtól, a hogy elakarta szakitani Olafot Alfihildtől /Olaf Liljekrans/. Romantikus világ a fiatal Ibsen drámáinak világa, de már nem csupa ragyogás ez a világ és a romantikus hősök lassan rájönnek, hogy az élet más, mint a hogy ők képzelték, más, mint, a hogy a dalokban volt. De azért ezek a darabok hősöket énekelnek meg, hősöket, a kik~~nek~~re a sors sulyos feladatokat rótt és a kik tönkre mennek, mert nem birják véghez vinni azt, a mit sorsuk, saját egyéniségük követel tőlük. Ez a Inger asszony tragédiája; ez - bizonyos tekintetben - a Sigurd-é is. Csakhogy - különösen Sigurdnál - csak ötletszerüen merül fel a gondolat, hogy önmagát tette tönkre az által, hogy nem élte át minden lehetőségét és az Inger asszonyt ~~ért~~ lejtő katastropha sincs szükségszerüen hozzákapcsolva cselekvéseinek ehhez az oldalához.

Kevéssel harminc éves kora után ~~megismerkedik későbbi feleségével és ezután kezdődik meg nála - mint maga is bevallja - az igazi küzdelem az élettel, férfi lesz.~~ azután Ugyanazok a kérdések, a mikkel eddig csak játszott, a mik csak megborzongatták, vagy gyönyörködtették, rettentően komolyakká válnak számára. Radikálisan szakit ifjukorának l'art pour l'art-jával; Rómából irja egy pár évvel később Björnsonnak, hogy sikerült magából teljesen kiverni az aesthetikát, azt t.i. a mi izoláltan és csak önmagáért akart szerepelni.

"A szerelem komédiá-"jával kezdődik meg ez a processus. Ibsen megrémül a benne lakó költőtől; a Rubek probléma veti itt előre árnyékát. Thorgjerd /Olaf Liljekrans/ még igazi romantikus költő

volt,"a kinek nem lehet se háza, se otthona", hogy elénekelhesse minden melodiáját és Örnulf-a Nibelung tragédiában- megénekli fiai balsorsát és - megvigasztalódik. Svanhild, a "Szerelem komédiájá"-nak hősnője érzi először, hogy milyen megalázó, még egy szeretett ember életében is, csak versthémának lenni és milyen kicsiny az a költő, aki sohasem több a költőnél. A költészet és valóság ellentéte és küzdelme uj szint, nagyobb mélységet kap most. Most már nem fordul el a romantikus ember a prózai élettől, hogy szép álmok közt feledje ennek visszataszitó voltát, nekivág, megakarja változtatni, meg akarja javitani; dalok élnek benne és ő azt akarja, hogy az élet olyan legyen mint dalai. Az élet és a költészet egységéért folyik itt a küzdelem; a későbbi "ideális követelés", a minek ebben a korban Falk és Brand a legfanatikusabb harcosai, lényege tulajdonképen ez; ez a centruma minden Ibsen problémának: az emberek csak szórakozásképen szeretik a poézist, ugy "este héttől tiz óráig", ezek az Ibsenhősök pedig "összeakarják egyeztetni az életet az eszmével" és vakmerően sikra szállnak a korral, az emberekkel, a kiknek "utálatos tanitása az, hogy az ideál csak afféle másodrendü valami." Ez a harczos individualismus adhat csak czélt az ember életének, a ki beburkolódzik szép álmaiba, hogy ne lásson soha vele ellentéteset, ellenkezőjét éri el annak, a mit akart; az álmokat csak nehéz küzdelmek közt, kinos lemondások árán lehet igazán végigálmodni, csak a küzdelem adhat realitást nekik. Peer Gyntben számol le Ibsen végkép fiatalkora lemondó romantikájával. A szép álmokból itt csunya hazugságok lesznek; a csak álmodó ember belsőleg elzüllik, csak egoista lesz és nem egyéniség és csak az egyéniségben egyenlitődhetik ki költészet és valóság.

Ki az egyéniség? Ibsennél - ebben az időben - határozottan ethikai jelentősége van az individualismusnak; az egyéniség követelése és az érte vivott küzdelem vele született joga az embernek, de kötelessége is; nemcsak psychologiai tény. Minden embernek megvan a maga rendeltetése az életben, és neki ennek kell szentelnie magát akármi történjék is vele. Jaj annak, a ki eltéveszti ezt az

egyetlen utat! Egy belső erő hajtja az embert ezen célja felé, egy belső hang megsugja neki, hogy mit tegyen. Így vágnak neki Falk és Brand az életnek, ez a kényszerítő erő hajtja Håkon királyt /Trónkövetelők/, hogy az alvajáró biztosságával haladjon távoli nagy célja felé; ez kergeti Julianus apostatát tragikus tévelygéseibe. De nem mindenkiben szólal meg ez a belső hang, nem mindenkiben van belső szükségszerűség. Skule herczeg, Håkon nagy ellensége, érzi is közte és vetélytársa között ezt a különbséget és melancholikusan konstatálja a fokozatos értékkülömbséget az emberek között; Håkon minden pillanatban rendíthetetlen energiával érzi a maga belső hivatását; neki el kell hitetni önmagával, hogy van célja az életének és halála előtt arra a meggyőződésre jut, hogy "vannak emberek, a kiknek az a hivatásuk, hogy éljenek és olyanok, a kiké az, hogy meghaljanak " és győztes vetélytársa Håkon /és költője is/ abban látja az ő sorsát, hogy "isten mostoha gyermeke e földön." Lelkisorstragédia ez a dráma; psychologiai praedestinatio uralkodik benne; azzá lesz mindenki, a mivé lennie kell. Hogy lehet akkor érdem egyéniségnek lenni és bün az ellenkezője?

Pedig az Ibsen individualismusa értékel. Brand azt tanitja, hogy a küzdelem sikertelenségét megbocsátja az isten, de sohasem az akarat hiányát. Igen-, de ki az oka annak, ha valakinek nincsen akarata és vajon minden akaratot elfogadna-e Brand jogosnak? Azt mondja ugyan egyszer, hogy jobb az igaz bünös, mint az, a ki csak félig tiszta, de hátha valakinek akarata és minden lehetősége épen csak erre irányul? És a mellett Brand - természetesen - csak elméletben tür meg másirányu akaratot a magáé mellett, a gyakorlatban kiméletlenül végig gázol minden ellenkezés felett /anyja, Ágnes/. Hol hát a mérték az emberi sorsok mérlegelésére? "A császár és a galileai" cimü világtörténeti szinmüben keresi az egyéni sors metaphysikai okait. /"A szerelem komédiája" tulajdonképen prologusa a "Brand"-nak, "Peer Gynt" pedig ironikus pendent-ja.) És Julián császár sorsában meg is látja az ember sorsának symbolumát. Juliánnak hivatása, hogy ujra talpra állitsa az elzüllött kereszténységet;

ezt a hivatását teljesitenie kell és teljesiti is, noha épen az ellenkezőjét akarja ennek elérni. A világ folyásának megvan a maga célja, ő csak eszköz ennek elérésére. Håkon is eszköze volt egy nagy célnak, Norvégia egyesitésének. De nála az egyéni- és a világcél összeestek; Julián ugy mint Skule /és mint a darab szerint Kain és Judás/ ellenszegülése által szolgálja a nagy czélt. És a mikor elbukott, és győzött a kereszténység, megrendülve állnak holtteste körül barátai és ellenségei és ugyanazt látják a pogányok és a keresztények, hogy isten tékozlóan bánik nagy céljai eszközeivel és hogy mindenki csak azt akarja, a mit akarnia kell, hogy itélni nem lehet az emberek felett.

Titáni erőpróbák ezek az átmeneti darabok. Ibsen legmélyebb legmegrázóbb és leggazdagabb költeményei. Csak legutolsó drámáiban érte el megint ezeknek költöi magaslatát. Chaotikusak persze és sokszor formátlanok. Hiszen magának irta őket, hogy tisztába jöjjön élete nagy kérdéseivel. Szinpadra, természetesen, nem gondolt velük de még a szinpadtól abstrahált drámái, sőt a tisztán irodalmi forma is mindegy volt neki. És igy tele vannak kérdőjelekkel, bizonytalanságokkal ezek a gyönyörü költemények, tele meg nem csinált részekkel. Olyanokkal, a hol a már uj cél felé siető x költő nem tartotta érdemesnek kidolgozni egy már elintézett dolgot, de elsősorban olyanokkal, a melyeknek belső bizonytalanság az okuk, a hol Ibsen áhitatosan, vagy holtrafáradtán a Fausti küzdelemben megállott egy nagy kérdőjel, egy meg nem oldott kérdés előtt. /l. különösen „Brand" és „Peer Gynt" befejezését; "A császár és a galileai" második részének technikáját stb./

Kisérletezés és tapogatódzás képét mutatják ezért az ezekkel egykoru, vagy őket közvetlenül követő első társadalmi darabok. Az élet, a küzdelem és a javitás volt a célja Falk-Ibsennek, a mikor bucsut mondott a papiros-költészetnek, most tulajdonképeni célja előtt állott. Hiszen ezeket az erőfeszitéseket, a nagy cél érdekében tette. Nagy problemákkal küzködve akart ~~teljesen~~ tisztába jönni magával, hogy igy teljesen készen indulhasson neki a küz-

delemnek.

De egy kérdésére - a főkérdésre - nem adott választ, mint láttuk, se történelem, se gondolkodás. Szabadság vagy szükségszerüség; etika vagy fatalismus: ez a nagy problema még megoldatlanul állott elötte. Érzése tiranikusan vonzotta az ~~első~~ végső felé, - természetesen, mert e hit nélkül nem lehet küzdeni és ő harcra indult el, ~~és~~ de minden tapasztalata mindig mélyebbé és mélyebbé tesz i benne az utóbbi belátását, mig végre az megy át egészen érzésébe is. Ez a dissonantia érzik meg első társadalmi drámáin.

Voltaképen persze csak a küzdelmek szinhelye változott meg, a küzdőfelek most is ugyanazok: a költészet és a próza, az ideál és az élet, az egyéniség és a társadalom, a feltörekvés és a kicsinyes önzés. A harcos romantika bevonulása a mai életbe és minden tekintetben jellemző Ibsenre, hogy első modern hősnőjének, még neve is a mondák romantikus világából való. /Svanhild/ De a brutális, a való élet rendesen győzedelmeskedik a poézis felett; Falk és Svanhild megijednek a vereség lehetőségétől és inkább lemondanak az együttélésről, mintsem hogy győzhessen szerelmük felett a próza, és hiába vár nyolc évig a csodára Nora és az Alving százados ragyogó tulajdonságaiból aljaságok és bünök lesznek a norvég kisvárosi levegőben. Mindegy, neki kell vágni akármi történjék is. ~~/Falk és Svanhild az egyetlen Ibsen hősök a kik bizonyos tekintetben compromissumot köinek/. És nekivágnak~~; Így indul neki Nora a világnak, igy száll szembe Hessel Lóna a társadalom támaszaival és ezért verekszik Stockmann doctor is /a Nép ellensége/ És az eredmény? Tulajdonképen mindegy, hogy hogyan végződik a küzdelem; maga a harcz a cél az ideálért vivott küzdelem. Nyilt kérdés marad, hogy mi lesz a vége, a Falk, a Nora, A Stockmann lázadásának a conventio ellen, de a legyőzött Brand halála órájában is azt érzi, hogy ha végig kellene is szenvednie ugyanazt, a min keresztül ment, ha küzdelme ismét vereséggel végződnék; mégis, ha mégegyszer végig élhetné életét ugyanigy élné végig. Nem fontos, hogy mi lesz a harcz eredménye, de ugylátszik, megvan a lehetőség arra, hogy győzelemmel végződjék, a hogy sikerül is a Hessel Lóna küzdelme; azért jött haza Amerikából, hogy

determa.

De egy kérdésre - a fékezésre - nem adott választ, mint látjuk, az szférikum, az gondolkodás. Szándékig vagy szándéktalan-ról szólva van ilyen lehetőségünk a nagy problémák megoldásával al-kot alkotó-kreáns tiszteletben vonzott az [illegible] fajt, - termége-zett, szép a hit nélkül nem lehet szudant és ő bárcsa irdult el az-nyiden tapasztalata szinte melyebbé és melyebbé tett i benne az utób-bi valósága, mig végre az meg el egészen érzéduse is. Ha a dia-szférik erős egy olyat tiszteletben drámára.

Valamiben persze csak a kutatónak szinbelye van-bosszú mem, a kutatónak most is ugyanannak: a kétséget és a próba, az ádnál és [illegible], az szépérzés és a tudomány, a fulladásban és a [illegible] szférikum. A barcos romantika bevonulása a mai élete és az [illegible] Ilsenre, hogy első modern kéndőjét [illegible] és a monok romantikus világból való. Évszázadok De a bruszlin a való élet rendszer szétszakítmaszdik a poézis felett. Talán és szem-színt megtalálnak a versek lanterdegzéd és inkább lemondanak az e-szmélésről, mintsem hogy szétszaszon szerelmik felett a próza és [illegible] vár nyolc évig a csodára Nora és az Alving szándéka negyvenö milliárdomagyból dijnokok és bunda lusnak a norvég kisvárosi leve-gőben. Mindegy, csak vagy ugyi akkori szerénydés is. [illegible] és szem-[illegible] az [illegible] Ibsen hívő a kik bizonyos tekintetben szerepmi-szerű szférák. Ha [illegible], ily tudó nekt Nora a vilagunk, ily szellő szépre Henszel [illegible] a bárcsa lon szándékával és szerét vérel-szik Stockmann doktor is a Nép ellensége. Ha az szándékig Tudomány szépre mindegy, hogy bevyan vérzetik a kisdalom; vagy a hurcos szédi az idősiért vivott kuadora. Egyik sérnek szerint, hogy az lesz a té-gy a vagy, a Nora, A Stockmann lesznek csak a csoport az alapja, de a tudósok Brand halála az jában is az erős; hogy ha végig kellene is a szívbolyja szívnek, a min keresztül mert, ha szándékos lesz lé-szerszerű vénszdnek; mégis, ha a gyszyszer vége illetve és szép szép-hogy elnt szép. Ma tudom, hogy az lesz a bucos szándékom, az ugy-hogyis nemzem a kisdalog arra, hogy szétszámmal vérzetik, a kicsi szerszerű is a Brand lesz a kuadalmi: szép jött lesz Ámszándék.

ifjukora hősét ismét nagynak és szabadnak lássa - és ez sikerül is neki.

Tehát mégis lehetséges az embereket megváltoztatni; az emberek megjavulhatnak, hiszen van szabad akaratuk, a mitől függ csupán, hogy mi lesz velük. Igen de Ibsen ugyanakkor, a mikor azt szeretné látni, egészen más dolgokat is kénytelen észrevenni. Látja, hogy nem mindenki ura sorsának; sok emberének végzete előre megvan határozva. Egyesek sorsát sociális alakulások határozzák meg. Pl. Aslaksent /Az ifjuság szövetsége/ Heire ki akarta képezni, felemelni egy magasabb társadalmi osztályba, közben, mikor származása körülményei közül már kiemelkedett, de még nem birt elhelyezkedni ott, a hová jutni akart, jótevője tönkremegy - a nélkül, hogy oka volna sorsának. A sociális viszonyoknál meg erősebb szükségszerüséggel határozza meg előre az öröklődés az emberek sorsát. Azt hiszem, nem szorul magyarázatra, hogy a Rank orvos, az Oswald tragédia /a kiknek Gerd a "Brand"-ban és Peer Gynt az ősei/ az ő szempontjukból véve teljesen sorstragédiák.

Kétféle világrend uralkodik ilymódon minden egyes darabban; az igazságos, az ethikai, mely a Helmer és a Nóra tragédiáját eldönti, és az a rejtélyes, vak és kiszámithatlan fátum, a mi a Rank sorsán uralkodik. De ez a dissonantia benne van maguknak a főalakoknak rajzában is. Bernik konzul ugy nevezett büne annyira az egyetlen volt, a mit az ő helyzetében tenni lehetett, hogy nagyon is rádisputáltnak látszik az ő bünének nagysága és ugyanezért tesz erőltetett és csinált benyomást "megjavulása" is. Végtelenül complikált és könyörtelen törvényszerüségek hozzák létre azokat a hazug intézményeket, a mik ellen az Ibsenhősök harcolnak; azok relativ jogosságát az ő éles szeme talán akarata ellenére is oly világosan látta, hogy az ellenük vivott harcznak egy kissé groteszk, tragikomikus, szélmalomharcz jellege van. Helmer és Nóra küzdelmében Ibsen szerint feltétlenül Helmer a bünös és Nórának igaza van, hogy fellázad egyéniségének leigázása ellen. De nem tette-e ugyanezt Brand Agnessel, Håkon is, Skule is feleségükkel és szerelmesükkel, Sigurd Hjördisszel stb? Azok persze nagy célok érdekében tették, Helmer pedig

V de mi az értelme ezekre az utalásnak? A „Brand” ~~kérdésére épen~~ az élőhalott kérdés épen ennek és a drámai feloldás politikai elvei ennek a megfiatalításnak szükséges voltáról alapjait

V' Szemben ezzel a mai idealista szellemi tragédiája – az előtte a „Trois histoires” mai az independens lényegében ~~szellemi~~ csak szép és szép az egyszerű vonalával, mint az Alvinghi tragédiája az az egy hősnek a Tiphaines tragédiája mint. Ibsen; ebben a drámában szépen szerepelnek az a tragikus doctrinerismus és a Manders alakjában valamelyikhez hasonlóan rapszodikus csak fokozva a mű-ben Alvinghi tragédiájáról. Sőt: itt is végre megjelenik a Manders doctrinaire igazság-elhelyezés és valódiján épül a tragédia, de itt az csak tragikus maximum ~~az~~ ~~nagy~~ az egyszerű elkülönítés és ~~az~~ Alvinghi hősével szemben. Manders csak a (szerkezetrajz drámai ~~az~~ jardaságai szempontjából legalkalmasabb ember arra, hogy Alvinghi vetnivelje szóban, a hősnek (szükséges is elkülöníthető legyen)

Itt, mint nem az alapdualismusban van itt. Nem abszolút heterogén erők állnak egymással szemben és mivel ~~szerepadalmlátás~~ a már elpusztult alegrangabb élőerőjű igazságszeretőjű és (Alvinghet az) morfaló motivumokat ~~és~~ belőle és nős nem ~~parancsolójás~~ hősök fel az ő diabolikus az mindent szétrombolt szellemével, ~~tömeltem~~ erőnek áll szemben akárs eltiport erős szerszámmal, teljes az ártatlan a tragikus hatás.

A holnap ennis szerepel (Mandersszelleme) azt az egyik oldal a vágyakat gyengetően csak szép-ségét a tragikus hatást: az ártatlan, amagatban vive conventionalis és ugyanis erős szándékosságát szemben a tragédiát, mivel szerelmet szeretőjét az mint ~~szép~~ lelkiismeret hatása szép-ségéjűek vagy, ereje. Alvinghi tragédiája ~~bár~~ ez elkülönítve, ~~az~~ most más ~~a~~ alap conceptio jegyek vagyunk tisztítás-ban, mythikusak, szerelmi analízisét, formálódás szerelmi szerelmet szeretőjét a szépnek; ugyanott elevenebb, szenvedélyes hatása ~~a~~ nem csupán a formálódás szerelmes által kifejezésben dictatorikus az élettől

V² ~~a~~ talán, ha nem zavarta volna meg a mese hirtelen bizonytalan szerelmessége és a konfliktusnak valóban hősiesen intellectualizálható, valószínűsíthető volta. Ign

Kicsinyes önzésből, ~~de ki itélhet a másik ember igazsága vagy büne felett?~~

"Nórá"-ban Nóra elitéli férjét és Alvingné is sokáig azt hiszi, hogy joga van férje felett kimondani az itéletet. Azt hiszi, a mig az eseményektől kényszeritve be nem látja, hogy ő épen ugy tönkre tette a férje életét - / és ezáltal közvetve a fiáét/ mint az az övét. És Alvingné igy rájön arra, hogy minden ethika subjectiv, hogy az ő sorsukban csak egy a bünös, a társadalom mai formája, a mi megadta annak lehetőségét, hogy olyan emberek, mint ő meg a férje összekerüljenek. Ezt a társadalmat persze ő is kritizálja, de ennek a kritikának nincs többé praktikus és polemikus jelentősége; mert ahhoz, hogy beláthassa, mit kellett volna tennie, át kellett élnie egész eddigi életét; igy ez a harcz már csak a végzet ellen vivott sikertelen küzdelem, a modern végzet ellen, a mely magukban véve relativ és véletlenül fellépő dolgok /intézmények, egymás és az élet nem ismerése, életviszonyok, öröklődés stb./ közötti szoros és könyörtelenül logikus kapcsolatban áll; a hol nem használ semmit, ha belátjuk, az egyes részek haszontalan, vagy helytelen voltát, azok mint tények, mint láncz-szemek egy oksorozatban hatnak, a bennük rejlő erőnél fogva, tekintet nélkül jogos vagy nem jogos voltukra. Már Nórában is ilyen tragediát akart irni Ibsen /legalább erre vall a Nóra ~~tavaly~~ par avel megjelent első vázlata/. "Korunk tragediája" lett volna e szerint a czime és a lényege, hogy tragediához kell vezetnie annak, hogy férfiak és férfiak által az ő számukra hozott törvények alapján itélik meg a másképen alkotott nők cselekedeteit. A férfi és a nő örökös harczának gyönyörü nagy symboluma lehetett volna ebből az ethika jött közbe; értékelni kellett, Helmert le kellett szállitani, hogy Nórának feltétlenül igaza legyen, pedig mennyivel nagyobb lett volna a dráma, ha Helmer Nórával egyenrangu ember és ~~a physiologiai különbségek és a nevelés okozta~~ a férfi és a nő kiegyenlitetlenül ellenkező gondolkodás és érzésmódja hozza létre az összeütközést. A "Kisértetek"-ben eléri ezt a tragikus magaslatot Ibsen és a "Vadkacsá"-ban ~~megirja~~ levonja ennek a - utolsó - világnézet változásának (és az ebből kibontakozásának) történetét és lényegét.

Ibsen régebbi ethikájának ~~teljes~~ végleges csődje ez a csodálatos tragikomedia. (Csak szomoru bolond az, a ki "ideális követeléseket" akar ~~k~~-

behagyani, nincsen annak

helye a világban, mert az emberek nem tudnak élni a hazugság nélkül. Jaj nekik, ha valaki felnyitja a szemüket, de jaj annak is, a ki felnyitotta; látnia kell, hogy csinált, hazug alapon épült boldogságból, hazugságokból táplálkozó boldogtalanságot és hogy a mi ellen küzdött, azon nem lehetett változtatnia semmit. Az ideálnak az élet nem felelhet meg soha. Az individualismusnak arisztokratikussá kell átalakulnia, hogy ne váljék belöle groteszk bolondság, Don Quixoteria. Az embereket nem lehet megnemesiteni, csak a maguk erejéből lehetnek azok és igy előre, születésük óta szétválnak az emberek. Két tipus van: az egyik megelégedetten él hazugságai között és - a hogy Brendel Ulrik mondja "sohasem akar többet, mint a mire képes. Meg bir élni ideálok nélkül", a másik rendületlenül halad, a maga utján és ennek az utnak a végén ott van a tragédia; van egy pont, a hol választania kell az embernek, hogy visszafordul-e és visszafejlődik, vagy tovább megy, hogy lezuhanjon és összezuzza magát. "A ki istent meglátja", meghal és minden egyéniségre született ember, egy ~~szív~~ sor életében legalább szemtől-szemben akar állni alkotójával; ki akar hozni magából minden lehetőséget, a mi benne van, ha ez a nagy pillanat életének utolsó pillanata lenne is. Akar.....Tulajdonképen ezeknél az embereknél nem igen lehet már akarásról beszélni. Ibsen már régebben, egy Brandeshez irott levelében fejezte ki azt a gondolatot, hogy az igazán kiváló ember életében választásról szó nem lehet. Ezek az emberek tragikus sorsra születtek. A drámának hangja megváltozik. Az előbbiekben az egyéniség érvényesülését követelte Ibsen, itt ennek az érvényesülésnek a következményeit látjuk. Minden ilyen ember - és a többiek oly végtelen távolságban vannak tőlük, hogy még küzdelem is alig lehet közöttük - pályájának végén ott áll az elbukás. Démonikus erők élnek ezekben az emberekben, a mik nagy dolgokat tesznek számukra ~~elviselhetőkké~~ élhetőkké, de uralkodnak is felettük, kényszeritik, hogy tragikus utjukon haladjanak tovább. Igy megy fel Solness épitőmester a toronyba; igy kergeti halálba West Rebeka Beatát /Rosmersholm/ és ezt érzi Borkmann, mikor a bank pénzéhez nyul. De ellentállni nem lehet. Hedda Gabler megpróbálja, gyávaság-

ból /mert ezek közül egy sem akar ellentállni/. És mi a vége? Hogy másképen, csunyábban tör ki belöle, a mit le akar küzdeni. Disszonánsabb a tragédiája, mint lett volna; elkerülnie nem lehetett. És igy, ha ezek a késői Ibsenhősök bünökről beszélnek, a maguk vagy mások büneiről, ez már csak az ő subjectiv érzésük - irójuk nem hisz már bünös voltukban. És relativvá váltak az ideálok is, lelkiállapotokká, a mik a szerint fontosak vagy lényegtelenek / igaz vagy nem igaz voltuk tekintetbe se jön már/, hogy a cselekvésekre milyen hatásokat gyakorolnak.

Olyan a világrendje, hogy minden felemelkedést az illető elbukásával fizeti meg. Tehát pesszimizmus? Nem egészen. Ez az elbukás egyszersmint az élet csucspontja, a legintezivebben élet, ha egy pillanatig tart is csak. Milyen nyugodt fennséggel mennek ezt érezve Rosmer és Rebekka a halál utjára; finom szellemes mondás a Hedda Gabler utolsó szava, és mikor Solness lezuhan a toronyból, Hildának - a kinek pedig egész élete zuhan le épitőmesterével - a legfontosabb az:"de feljutott a csucsig"

Ez a csucsig való feljutás, a lehetetlen megtevése, a szépségben való meghalás, ez az egyetlen, a mi megmaradt a mai világban az igazi embernek. Ennek a lehetetlennek az álma él a lelkükben, ezt akarják bármi áron is elérni. És ha egyáltalában lehet célja és értelme az ő életüknek, ha egyáltalában lehet realisálni az álmokat, átélni mindent, a mi az emberben szunyadt, akkor azt csak az a nagy pillanat adhatja meg nekik. Igy omlik össze önmagában, tragikus szépségben bár, a modern individualismus, a miért Ibsen ifju- és férfikorában küzdött.

Most a férfi és nő viszonyát is mélyebben látja. Látja, hogy az összeütközések közöttük - mint Hebbelnél, mint Strindbergnél - természeti kulömbözőségükből folynak és ezen segiteni nem lehet. Minden egyéniség szükségképen egyuttal zsarnok is és igy, ha két egyéniség összekerül, annál inkább tönkre kell egymást tenniök, minél közelebb vannak egymáshoz, minél jobban szeretik egymást; mennél inkább férfi a férfi és nő a nő. Ha egyet akarnak, ha a nő csak a se-

80

gitőtársa akar lenni a férfinak, ha csak azt akarja, hogy az elérjen mindent, a mi az ő számára lehetséges, levonja lényege végső konzequentiait, akkor is a tragédiába kergeti a párját, a hogy pl. Hilda felküldi a toronyba Solnesst. De a legritkább eset az, hogy egy volna két egyéniségnek a célja. Mást akar a férfi és mást a nő; a férfi számára csak episód az, a mi a nő egész sorsát betölti. A nő az embert szereti a férfiban, azt nagynak látni az ő lelkének álma ; a férfinek munkája is van, müvészete, mert minden Ibsen hős érzésmódjában egészen müvész. Különböző akarnak a férfi és a nő és mindegyik törhetetlen makacssággal és kizárólagossággal akarja a magáét. John Gabriel elhagyja Ellát, odadobja egy másik embernek, mert csak igy valósithatja meg álmait, és Rubek / az epilogusban/ hidegen, csak a müvész szemével akarja nézni Irént , mert félti szobrát az érzelmeitől. Élethalálharc folyik igy köztük. A nő nem bocsáthat meg a férfinak, a ki őt "megölte"; gyülölnie kell és gyülöli is; és mégis ő az egyetlen, a kit szeret, a ki célt adhat az ő életének. De azért a férfi sem bir lemondani róla; alkotói mámorában hiheti csak, hogy az a másik dolog - a bank, a könyv, a szobor - egészen kitöltheti lelkét; de azt sem hagyhatja el, hiszen érzésének minden vibrálásában benne van az alkotás vágya. Választania kellene és nem lehet; ha választana, akkor is tragikus lenne a sorsa, bármelyiket választaná; de nem lehet választania.

Feloldhatatlan dissonantiák: ez az utolsó eredménye Ibsennek. Heroikus fatalismus: a szép halál, a nagy csend az egyetlen a mire "ebben a gyönyörü, csodálatos és titokzatos világban" várni lehet, mert ha ki is pusztult a világrendből az erkölcs, szépséget tehet mindenki életébe is, halálába is. Élni l'art pour l'art, ez az utolsó szava Ibsennek, a mikor ~~nevelésre a "Hedda Gabler"-ben, a generáció konfliktus a "Solnesst"-ben.; tragikus optimizmus.~~ mindennek összes lehetőségeit, kapcsolatait és törvényszerűségeit látja immár: tragicus optimizmus.

A modern dráma és a modern élet két nagy ereje: a társadalom és az ember, a szabadság és szükségszerűség, vagy inkább a külső és a belső szükségszerűség folytonos nagy küzdelmének tökéletes képe ez. Azt mondják, hogy Ibsen csak a kérdést látta meg, megoldást nem ta-

lált, igazuk van, természetesen, Ibsen ezt maga is tudta, de nem többe az ő mindent élesen meglátó, belső zokogásokkal teli konstatálása olyan feleletnél, a mihez ma - életben is, müvészebben is - csak felületesség árán lehetne eljutni?

Önmagát kereste Ibsen egész életében, de a drámaforma annyira össze volt forrva minden érzés-formájával, hogy csak drámákban birt gondolkozni, csak drámák lehettek azok a fokok, a melyeken át czélja felé haladt. Önmagát kereste és utközben megtalálta az egész modern életet, mert a mai élet minden nagy kérdése, minden tipusa benne van az ő drámáinak nagy sorozatában. Ezeknek a drámáknak végtelenül complex szerkezete megengedi, hogy a nagy symbolikus konfliktus olyanformában jelenjék meg, mely a mi életünk legfontosabb actuális kérdéseit is felöleli és örök tartalmukat belekapcsolja a nagy tragédiákba. Igy van benne a munkás kérdés a "Társadalom támaszaiban", a nő kérdés a "Nórá-"ban, a "Kisértetek"-ben, a "Tenger Asszonyá"-ban, a gyermekproblemája a "Kis Eyolf"-ban, a lányok nevelése a "Hedda Gabler"-ben, a generátio konfliktus a "Solness építőmester"-ben. A politikai pártküzdelmeket látjuk az "Ifjuság szövetségében, a "Nép ellenségében"-ben, "Rosmersholm"-ban. A modern kapitalismus tragédiája „John Gabriel Borkmann," a müvészeté "Solness építőmester" és "Ha mi holtak feltámadunk"-ban stb.stb. És az Ibsen emberlátó müvészete oly intensiv, hogy még egyes mellék alakjai is egész nagy kérdések symbolumaivá /Aulaksen, Mortensgård, Balfested stb/.

Balzacot kivéve egy modern müvész sem vette bele müveiben annyira az egész modern életet, mint Ibsen. Minden más modern drámairó részleteket, szempontokat ad, ő az egészet. Ezért volna ő még akkor is, az eddig elért csucspontja a fejlődésnek, ha tisztán artistikus, formai szempontból is nem lenne a legnagyobb, az eddig utol nem ért minta kép.

Vernetti et Ebermüller és Behrens más nyelven írott könyvek és tanrajzok [illegible] felszólítja, hogy szerzői „Márió Magdalna” régi ragyogó korát tette az Egyiptom

# Ibsen helye a modern dráma fejlődésében.

Ibsen lelkileg Hebbel rokona és folytatója; technikailag a franciákénak elmélyitése és elfinomitása, oly fokig, ami ott elképzelhetetlennek látszott; úgy látszott, mintha neki sikerült volna ezt a technikát modern és drámai tartalmak kifejezésére alkalmassá tenni; hatása a legnagyobb volt az összes modern drámairók közül; alig volt drámairó, a ki kibirta volna magát vonni alóla, de, hogy mit ért végeredményében ez a hatás, azt még nem láthatjuk tisztán. A következőkben részletesen fogunk foglalkozni azzal a rendkivül különös és érdekes kérdéssel, hogy mért olyan nehéz, szinte lehetetlen, a legnagyobb modern drámairó jelentőségét a modern dráma fejlődésére megállapitani.

Ibsen élete derekán érkezett oda, a honnan Hebbel kiindult: a tragikus világnézethez. ~~Es mindenki számára szembetűnő lehet~~ Köztudott dolog, hogy milyen sok az érintkezési pont a kettőjük világfelfogása és problemalátása között. Volt-e itt direct hatás vagy nem és, ha volt, milyen intenziv, ezt ma, a mikor oly kevés positivumot ismerünk az Ibsen életéből, nehéz egyértelműen és határozottan eldönteni. Bizonyos, hogy jól ismerte Hebbelt ~~A.~~ Paulsen: ~~Erinnerungen an Henrik Ibsen 24 l.~~/ és ~~fel van jegyezve~~ nem tudjuk, hogy egyszer kifejezte a felett való csodálkozását, hogy miért izgatják annyira az ő drámái épen a németeket, a Hebbel honfitársait, mert ők annyira megtapochnak tőle. Talán a Hebbel hatása nem volt több, mint egy biztatás számára, hogy bátrabban haladhat tovább a maga utján, de viszont Hebbelnél megoldva látunk olyan kérdéseket, a mikben Ibsen még nem jött önmagával biztos megállapodásra, a mikor őt megismerhette /németországi tartozkodása első éveiben/ és a melyekben aztán a Hebbeléhez oly rokon eredményekre jut. Ilyen az individualismus

V

Lehetőnek is, e körül minek egy nagyocentrum körül csoportosul egész élete és minden munkája. Ibsennek életét tetszik úgy odaelgondolni és az ő vesztére van elhelyezve állomásként vagy mint földetnek minden, amit arra tekintvén alkotott.

V¹ A thema csak mint anyag jön számba tekinthetőbb, nem vagy élte át a tragédiát vagy akkor sem hőzvelemmel a maga életéből merített anyagot; Ibsen thémái tanul, élményei tartán fejlődik, annak változása és változása is; az egyes thémák mindig fordulópont és fejlődésben és ezért vissza hová hőzelebbi, gyakorlati, sentimentálisabb, ahol a moralis pathos hangján szólal meg az lyra, ~~[illegible]~~ ahol a (vesszőtlis ~~[illegible]~~ tragicus) vely szerepek.

V² látható a centrum, amikéző minden események csoportosítva van. Ibsennél, bármiféle tudatos erővel van tehát egy hőzelés felé vive minden, bármiféle bántó is néha ~~[illegible]~~ próbák és bizonyítás formájában megjelenő merteles dialektikus mégsem forog egy darabjában olyan bizonytalanságban egy thémán kívül

szükségképen tragikus volta; ilyen - ez különösen feltűnő!- a férfi és nő viszonya. Itt Ibsen már nagyon korán látta a problémát /Svanhild/ és mégsem látta meg minden ~~esetben, mint láttuk~~ következményével meg akkor nem, a hol ~~ott~~ az anyagban volt és csak nagyon későn /„Kísértetek" után/ jutott itt el a Hebbel magaslatára. Valószinü, hogy itt direct befolyásról van szó, mert ~~ha lehetséges is, nagyon furcsa lenne~~ legalább is feltűnő, hogy Ibsen, Hebbellel való beható megismerkedés után látja csak meg ugyanazokat a következményeket és lehetőségeket mint Hebbel, olyan viszonyokban, a hol előbb nem látta meg.

Persze a fejlődés törvényszerüsége még sokkal szembetünőbb lenne, ha Ibsen teljesen önállóan jutott volna ugyanezekre az eredményekre; akkor egészen megdönthetetlen bizonyságát mutatná a kettőjük fejlődése annak, hogy a modern individualismusnak csak az lehet az igazi drámája, a mihez ők eljutottak, vagy legalább is, ez fejezi ki őt a legtökéletesebben.

Abban a módban, a hogyan eljutottak a tragédiához, fejeződik ki a legpontosabban egymáshoz való viszonyuk. Hebbel számára a tragikum aprioristikus világtörvény volt; Ibsen számára egy szomorú élet keserves tapasztalata. És igy Hebbelnek ~~van~~ lehet nagyobb távolsága lelkileg themáihoz, objectivebb; ~~Ibsen eleinte moralisáló és később subjectivebb, lyricusabb Hebbelnél~~. Ezért unversalisabbak, symbolikusabbak az emberfelettiek a Hebbel drámái; Hebbel minden drámája egy nagy modern kérdés drámája. ~~Ibsenről sohasem egészen és kizárólag egy themá körül egy darab~~; az eset, a mese egyénibb, nem a maga egészében az minden vonatkozásban symbolikus, csak egyes pontokon emelkedik mindent átfogó magaslatokra. Ibsen drámái ezért complexebbek a mindig kissé kopár és vértelen Hebbel tragédiáknál; több bennük az élet; a Hebbeléi viszont monumentálisabbak az övéinél; ~~Ibsen sohasem irt meg egy kérdésnek, vagy egy osztálynak olyan végleges és mindent kiterjező drámát mint Hebbel. Ezért igy ritkábban éri el a Hebbel tökéletes szükségszerüségét és felülmulja ennek fejében abban a lyrikus hangulatban, a mi szépseit elbukásukkor körülveszi. Hebbelnél még itt is nagyobb a belső distantia a költő és alakjai között. De viszont az Ibsen drámái össze-~~

ségében benne van az egész modern élet; az ő drámái együtt monumentálisabbak a Hebbel összes drámáinál.

Hebbel annyira szembetünő technikai fogyatékosságai, természetesen hiányoznak a technika raffinált mesterénél, Ibsennél. Ennek főoka persze életük különböző volta, hogy Hebbel autodidacta volt, aki nem találta meg a maga uj formáját és teljesen elavultat és alkalmatlant vesz át készen, mig Ibsen, finom, müvelt kulturember, fiatalkorát szinházakon belül tölti el és szinte kénytelen alaposan megtanulni a mesterséget. De más volt a céljuk is. Hebbel a monumentalis drámát kereste; a Shakespearenek mai pendantját; csak az - ugyszólván metaphysikai-thémát vette vagy inkább kapta a mai életből és azt mindig helyben és időben nagy távolságba igyekezett helyezni, hogy semmi actualitás ne férközhessék hozzája; és ennek a drámának nyelvét csak ma találták meg egypáran, miután hosszu időket töltött el sok ember, csak ennek keresésével és az a nyelv, a min Hebbel irt, nyilvánvaló módon nem volt alkalmas ennek kifejezésére. Ibsen intim drámákat akart irni. Ötvenéves kora után nem irt csak társadalmi darabot, a verset pedig teljesen elavultnak, sőt egyenesen veszélyesnek tartotta. Ebben a - terjedelmileg - kisebbszerü keretben könnyebben volt elérhető a tökéletesség magasabb foka, mint Hebbelnél: annál is inkább, mert első pillanatra ugy látszik, mintha a francia társadalmi dráma technikája, a mit Ibsen átvett, igen alkalmas kifejezési eszköz lenne.

- 2 -

Ugy látszik, csak és pedig azért, mert ekközt a technika közt és a tizenkilencedik század emberének gondolkodása és érzése közt nem volt olyan éles dissonantia, mint a Hebbel kifejezési eszközeinél. Hiszen ez a technika a mi századunkban jött létre és ha nem is igen élők az emberek, a kiket általa kifejeznek és ha tartalmai inkább divatosak, mint modernek, valami összefüggésben mégis csak van a mi életünkkel. Hozzájárul, hogy még az irodalmilag müvelt közvélemény is modernek fogadta el azt a technikát; ugy hogy egy igy megirott dráma ellen csak tartalma miatt volt kifogás. Ibsen

valamire való ellenségei csak sajnálták, hogy tehetséges ember létére ilyen problemákkal foglalkozik; a Hebbel nagyságát alig vette észre valaki az ő idejében, a naturalistákat pedig vadembereknek, anarchistáknak mondták, a kiket ostorral kell kiüzni a müvészet templomából, a hová nem valók és a hová betolakodtak /jellemző pl. a nagyon müvelt, régidivatu irók közül Lindau és Spielhagen állásfoglalásai Ibsenhez és a német naturalismushoz/. A francia technika tehát megkönnyitette és meggyorsitotta Ibsen hatását.

Ibsen egész élete végéig megtartotta a francia technikát. Mint bergeni dramaturg és rendező ismerkedett meg a Scribeféle technikával és abban az időben irott darabjai teljesen az ő hatása alatt állnak ebben a tekintetben. A mikor később franczia kritikusok társadalmi drámáiról azt konstatálták, hogy azok sokban a Dumas-befolyás alatt állanak, Ibsen azzal felelt, hogy Dumastól csak azt tanulta, hogyan nem kell irni, milyen hibákat kell mindenkinek elkerülni, a miket Dumas elkövetett. Mindakét félnek igaza volt; Ibsen tényleg nem tanult Dumastól semmit, de önállóan megtett egy a Dumaéval párhuzamos utat: mindakettő a Scribe-technikát akarta modernizálni, saját céljai számára alkalmassá tenni és igy természetes, hogy bármennyire különbözők is voltak céljaik, valami közösnek mégis kellett lenni köztük.

A francia technikát a naturalismustól egy főelv választja el: ez az érdeklődés felkeltésének és ébrentartásának módja. Mig a annak technika tendentiája, mint látni fogjuk, az, hogy a tartalom és a hatáseszköze teljesen összeessék, vagyis, hogy csak a théma érdekeljen, addig a franczia fejlődés lényege arra irányult, hogy egy csak a hatás kedvéért létrejött és minden tartalomtól függetlenül ható technikába uj tartalmakat vigyen bele. Itt tehát nincs szükségképeni összefüggés tartalom és forma között; nincsenek organikusan összenőve, csak össze vannak kapcsolva, hol jól, hol rosszul.

Ibsen fejlődése csúcspontján absolut biztonsággal uralkodott minden technikai fogás felett, de maga a technika teljesen ugyanaz volt, mint fiatalkori drámáiban; thémái, világfelfogása, em-

berlátása, mindene megváltozott, de ezzel a változással nem járt együtt egy uj technika keresése. Csak elfinomitotta a régit; mindinkább arra törekedett, hogy észrevétlenné tegye, naturalistikus külsőségekkel elleplezze és eltakarja/pl. a felvonásvégek letompitása/, de lényegében nem változtatott rajta.

Egy előbbi fejezetben részletesen foglalkoztunk a francia technikával, itt tehát elég lesz röviden, egy pár példával igazolni, hogy Ibsen élete végéig megtartotta ezt a technikát. A cselekményt nála is az események mozgatják; van intriga. Fiatalkori darabjaiban /Inger Oestrot asszonya, "Trónkövetelők"/ különösen feltünő; persze a későbbi darabok bonyolódott szerkezete mellett nem igen jut egy alaknak olyan erős motorikus szerep, mint a régi intrikusoknak; de Krogstad szereplésében /Nora/, Engstrand viselkedésében Mandersszal szemben /Kisértetek/, Brack-ében Hedda Gablerrel szemben, abban, hogy Kroll, hogyan igyekszik Rosmert visszavinni az ő táborukba; a Hessel Lóna terveiben Bernikkel /Társadalom Támaszai/ stb. még meg található az intrikák - mondhatnók rudimentaer - maradványai. Fontosabb ennél, a mi ezzel szorosan összefügg, a véletlenek erős és feltünő szerepe. A "Trónkövetelők"-ben Skule a skeptikus, mint tudjuk, elbukik a sohasem ingadozó Håkonnal szemben. A döntő pillanatban, a helyzet a következő. Skule egy csatában győzött Håkonnal szemben és nem hiszi még, hogy az összeszedte volna már magát. Tele van kétségekkel és belső aggodalommal, a mikor hirül hozzák, hogy jön Håkon; nem mer határozottan intézkedni; nem bízik a győzelemben, talán nem is bánná, ha vége lenne már a küzdelemnek, ha elbuknék. És ime, a mikor már nem lehetett jóvátenni, megjelenik régi kedvese, elhozza neki gyermeküket/a kiről ő eddig nem tudott/; Skuleben ujra feléled a tettvágy, de már késő. Látjuk, mennyire nem belső szükségszerüség itt az elbukás; ha az asszony egy félórával, nem, öt perccel előbb jön, minden jóra fordulhat; ha egy nappal elkésik, talán életben sem találja Skulet. De a stréber Stensgård leleplezése /Ifjuság szövetsége/ épen igy történik; igy játszik össze Olaf eltűnése és megkerülése, János nagylelkusége, a Bernik tiszteletére ren-

dezett fáklyás menettel és ünnepséggel, hogy őt javulásra és bünei bevallására birják. Ilyen véletlenektől függ, hogy egy nagyon késői darabot is vegyünk "Hedda Gabler"-ben a Hedda és a Lövborg vége is. Lövborg véletlenül elveszti kéziratát; Tesman véletlenül megtalálja; megmutatja Heddának, a kinek egypár véletlen segitségével sikerül kezébe keriteni; és még később is - miután Hedda megsemmisitette - még mindig véletlen, hogy Lövborg nem tudja meg, hogy Tesman megtalálta kéziratát /és ki tudja, hogyan végződnék a darab, ha Lövborg rájönne arra, a mit Hedda tett?/ De Hedda sorsát is ilyen véletlenek kormányozzák; igy kerül Brack tanácsos hatalmába és ő nem tud élni, ha valaki uralkodik felette. Brack véletlen hozzájut ahhoz, hogy meglássa a rendőrségen azt a pisztolyt, a mivel Lövborg agyonlőtte magát; megismeri és ezáltal a botránytól remegő Hedda a kezében van; hozzájárul, hogy - véletlen lakásviszonyok következtében - Tesman és Elvstedné hosszabb ideig nem lesznek otthon és Hedda sokat egyedül maradna Brackkal. Direct félreértések is mozgató erők még a késői darabokban is; pl. Asmholmot /Tengerasszonya/ az hozza Wangelékhez, hogy Wangel doctor egy hozzáirt levelében említést tesz / a név említése nélkül/ valakiről, a ki rája vár. Ő azt hiszi, hogy Bolette Wangelról van szó, pedig Wangel második feleségét értette, szintén tévesen.

A nagy jelenet is megmarad az Ibsen drámákban; hogy az Ibsen philosophiája mélyebb és merészebb, mint bármelyik franciáé volt, a kérdés artisztikus oldalán nem változtat. Egészen "nyersen" rhetorikus - még a Nora utolsó nagy leszámolása férjével, a későbbi darabokban itt is jobban leplezve lesz a konstructio. De a West Rebekka vallomása /Rosmersholm III.-ik felvonás/ a Wangel és Ellida nagy jelenete /Tengerasszonya IV.-ik felvonás/, Ella és Borkmanne /II.-ik felvonás/ stb. stb. egészen nyilvánvalóan nem egyebek, mint végtelenül elmélyitett és elfinomitott kiadásai a "scène à faire"-eknek. Még a francia nagy jelenetek leghatásosabb fogása, a félbeszakitás sem hiányzik az Ibsen nagy jeleneséiből. Fiatalkori darabjai tele vannak az ilyen eszközökkel elért hatásokkal, de később

Ilyen pl. az Ellida - Arnhalm - Bolette és Lyngstrand vezető ember - Ellida özvegye és a fenyegető -
alakok és

is pl. "A kisértetek"-ben az azilum égése szakitja félbe Alvingné szavait, a mikor épen el akar mindent mondani fiának és a közbeeső szerencsétlenség /ép ugy mint a franciáknál/ hatásossá teszi elbeszélését, mint másküléönben lett volna. Ilyen a „Rosmersholm" III.-ik felvonása, a hol a Beata ellen elkövetett képzelt bün tudata nyomja Rosmer lelkét és Rebekka sokszor közel van ahhoz, hogy saját bünének bevallásával könyitsen rajta és aztán a félbeszakitó Kroll-lal való jelenet után nagyobb erővel tör ki belőle a vallomás; ugyanez a technikája a IV.-ik felvonásnak, a hol, a még akkor ki nem mondott öngyilkossági szándékot érleli meg, Rosmer és Rebekka beszélgetését félbeszakitván, a Brendel Ulrik megjelenése. Igy szakitja félbe és teszi nagyobb jelentőségüvé a Rita megjelenése és a vele való jelenet az Asta és Almers viszonyának tisztázódását /Kis Eyolf, II.-ik felvonás/ és ugyanigy hat viszont Allmers, a Borgheim és az Asta között fejlődő viszonyra /III-ik felvonás/. Igy vezeti rá a Maja és Ulfheim közös elindulása /„Ha mi holtak feltámadunk." II-ik felvonás/ Rubeket és Irént arra, hogy mit tegyenek. És a többi darab, különösen a "Vadkacsa", "A Tengerasszonya" és "Hedda Gabler" tele vannak az igy megkonstruált jelenetekkel.

Az emberek között rendkivül bonyolódott kapcsolatok vannak. /Itt természetesen csak technikai bonyolódottságról van szó./ Igy pl. Krogstad a Nóra hitelezője, a Helmer ifjukori pajtása, a Lindené egykori imádója és ráadásul még ugyanazt a vétket is követte el, a mit Nóra. Igy Mortensgård a Kroll politikai és személyes ellensége; Rosmer egyszer megbélyegezte házasságtörés miatt a nyilvánosság előtt, ugyanamiatt, a mivel őt is vádolják később; Rosmerné egyszer ő hozzá fordult tanácsot és segitséget kérni és West Rebekka hozzá ajánlja Brendel Ulrikot. Igy kapcsolja sokszor csak a cselekmény szempontjából szükséges szál, minden szereplőt minden máshoz. Kerr ezt a "Vadkacsára nézve szépen kimutatja egyszer, de minden egyes darabban ki lehetne ép ugy mutatni.

A megindulás természetesen még mesterkéltebb. Sok egymással csak véletlen összefüggésben lévő dolognak kell összeesni,

A Tanácsköztársaság a benne annyi és mindenféle bizalmatlanságot, a megtévesztésre, a hitetlenkedésre ~~volt~~ jellemző eszközökkel volt játékban, az átszervezés nagy, átszervezési munkáinak, a szervezési eszközökkel nagyszabású vezetésének.

hogy megindulhasson a cselekmény. Igy pl. a "John Gabriel Borkmann"-ban ugyanazon az estén, a mikor Rentheim Ella megérkezik Borkmannékhoz, hogy utolsó napjaira magának követelje Erhardot, szakad meg a Borkmann és Foldal évtizedeken át rendithetetlenül kitartó barátsága és ugyanezen az estén indul utnak Erhard Wiltonnéval és a kis Foldal Fridával. Igy esik össze a Helmer bankigazgatóvá történt kinevezése, a Lindené megérkezésével és a Rank orvos betegségének véglegesen rosszra fordulásával, igy a Solness Hildának tett igéretének tizedik évfordulója, az uj ház elkészültével és az öreg Brovik megtörésével; ilyen kapcsolata van az Arnholm és az idegen ember megérkezése, a Lyngstrand elbeszélése, a Wangel első feleségének születésnapja közt, igy indul meg, hogy csak a legfeltünőbbeket emlitsem a "Vadkacsa" és a "Hedda Gabler" cselekménye is.

A legapróbb részletekig megmarad (sok technikájában) a franciákéból. Hessel Lónában, Rellingben, Wangelben, Brackban nagyon sok van a raisonneurok tipusából; Lindené, Rank, Arnholm és egy kissé karikatura formában Herdal doctor /Solness épitőmester/ a régi drámа bizalmasainak felelnek meg. Persze ezek csak a tisztán látható példányok. Brendel Ulriknál a raisonneur, Foldalnál a bizalmas sok psychologiai finomság mögé van takarva és a "Vadkacsának" pl., a mi francia iránydrámában, természetesen, soha nem létezett, két, ellenkező véleményeket hirdető raisonneurje van: Relling és Gregers.

Mit jelent ez a technika Ibsen számára? Mindenekelőtt az ő annyira is nagyon bonyolult drámáit még bonyolultabbá, teri V. ~~első olvasásra vagy hallásra a szükségesnél nehezebben megérthetővé teszi. Ez kisebb baj volna.~~ ~~Jelentékenyebb~~, hogy stilus dissonantiákat hoz létre a gondolati théma és a cselekmény között. Kapcsolat van ugyan teremtve köztük; a legtöbbször rendkivül erős és szoros kapcsolat, de csak kapcsolat van köztük, nem egyéb. Ibsen szigorubban és tökéletesebben komponál bárki másnál és mégis döntő pontokon bizonytalan a motiválása. Igy akar pl. Ibsen John Gabriel Borkmann Ellával szemben elkövetett büne és elbukása között kapcsolatot teremteni. Borkmann elhagyja Ellát és Gunhildot veszi el feleségül, hogy az El-

lába szerelmes Hinkel ügyvédet, az egyetlent, a ki neki megszerezheti a bankigazgatói állást, magának megnyerje. Nem is emlitve annak a feltevésnek nem tulságosan valószinü voltát, hogy, egy embernek, a ki miniszteri tárcákat utasit vissza, ilyen közbenjárásra volna szüksége; Ibsennek még Hinkelből ~~teljes~~ gazembert kell csinálnia, az okosnak és zárkozottnak rajzolt Borkmannban pedig indokolatlan, sőt ostobán vak bizalmat kell támasztania vele szemben, hogy ~~ez a kap~~csolat létrejöjjön; Hinkel t.i. az, a ki Borkmannt közvetlenül győzelme előtt megbuktatja. És ilyen kapcsolatokat találhatnánk sok más darabban is.

Ez a technika okozza azt is, hogy az Ibsen symbolumai sokszor allegoriákká sülyednek le. Mi a lényege ezeknek a symbolumoknak? Szembetünő dolog, hogy teljes mértékben különböznek a többi nagy modern iró symbolumaitól. Ibsen symbolumai ugy jönnek létre, hogy egy a cselekményben csak requisitumként szereplő dolog /az azilum a "Kisértetek"-ben, a "Vadkacsa", a torony a "Solness építőmester"-ben/, vagy egy személy /az idegen ember a "A Tenger asszonyá-" ban/ vagy egy hit vagy babona/a fehér lovak a "Rosmersholm"-ban/ oly sokat, oly intenziven, oly sokféle megvilágitásban szerepel, különféle hangulatokban az akkori beszélgetés tonusa szerint oly sokféle jelentőséget kap, hogy megnő valaminek a jelképévé, legtöbbször igen sok dologévá, oly módon, hogy az egész darabot ki kellene irni, ha meg akarnók mondani, hogy tulajdonképen mit jelent /A vadkacsa/. És ezek a symbolumok azért kellenek Ibsennek, mert ők emelik fel a magában véve csak egyéni esetet tárgyaló cselekményt, a théma általános magaslatára; Hebbelnél, Strindbergnél, Hauptmannál maga a cselekmény symbolikus. Ennek a módszernek az a nagy veszedelme, hogy épen az Ibseni dráma végtelenül bonyolult szerkezete mellett, rendkivül nehéz megőrizni a symbolikus tárgy vagy személy kétoldaluságát; azt t.i. hogy minden pillanatban egyszerre és organikusan és még gondolatban is elválaszthatatlanul élet és symbolum legyen, hogy ez a két tulajdonsága sohase váljék el egymástól; mert egészen világos, hogy, a mely pillanatban elválik, allegoria lesz a

V Körülményeiben, intimitásában, atmosphaerikusságában (közel jutva legfelsőbbrendűen) a legfelsőbb lehetőséghez a naturalista dialógusban és ~~az~~ drámaiságban, élőre vetettben, characterben és dialectikában jeljedő ~~[illegible]~~ szétfeszítésben szerepet kaptak; az ő dialógusa sehol sem szól egyszerű egyszerűt a közlöttet, tovább vetítve ~~[illegible]~~ elkerülésével, a csak (szépségéből) jellemzőt, hangulatokban kóstolgatót a (pontos) lényegi tömörségével és átszerveltségével. Ennek a dialógusnak még nem kalodt fel: legfőbb szót adig, hogy utóélete egy pár ~~[illegible]~~ évszázadra.

V¹ Sok vonatkozik az ősem. drámai dialógusainak egy részére ~~[illegible]~~ mint szerzői motívum technikájára, a minek tulajdonszerű és pontosszerűsége annyira szervesen illik Mozart, annyira elveszi az ~~dialógus [illegible]~~ emberszerűt igazi ős voltát is az igazi intellectualitás a velük szétszórtabbat. Ő mindenkit csak árnyat hagy a szerzőt, a minőszerűen bennük a cselekmény szépen arra gondolva akta, ha bele erőszakolnom is belejátszik.

V² minőségileg csak darabot nekik és a szerepdarabszerűség is valamiféle problematikus anyagszerű. A szerepek vala ~~[illegible]~~ valósak hatásuk alakos kerekdett szép igazán, mikor a valóságos elszórtabb más mindenütt ős technikát; valamiféle hevedtel hozzátettek szép a gyűjtem szertartásait és annak szépségeit nem járul hozzá semmivel.

symbolumból: egy bizonyos dologra ráfogom, hogy ezt és ezt jelenti és megszünvén az a megmagyarázhatlan, mystikus egység közöttük, prózaivá válik az egész; ha akarom elfogadom, ha nem, nem. Talán csakis a "Vadkacsá"-ban sikerült Ibsennek ezt a problemát teljesen megoldani. Milyen mesterkélt például az azilum égése a "Kisértetek"-ben; Engstrand alakja nagyrészt azért jött létre, hogy a tüzvészt létrehozza és milyen konstruáltan van motiválva az, hogy nem biztositották be tüzvész ellen. És mindez csak azért, hogy az Alving százados emlékére hazugságból épült azilum nyomtalanul eltünjék a föld szinéről és Engstrand egy az ő emlékéhez igazán méltó matróz-bordélyt alapithasson. Még evidensebb ez a visszás ság a "Solness épitőmester"-ben, a hol az egész, gyönyörü és mélyen elgondolt tragédia értelmetlen és élvezhetetlen, ha nem vagyunk hajlandók, minden egyes dolgot egészen másképp értelmezni, mint a hogy mondva van, vagyis, ha nem fogjuk fel allegorikusan az egészet.

Ennek a belső stiltelenségnek a nyomai meglátszanak a darabok dialogusán is. Ibsen ~~nemcsak~~ fölött a modern irodalom legtökéletesebb dialogus irója; ~~az ő dialogusának elevenségben - általában - a legnaturalistábbal~~ is felveszi a versenyt és tömörsége, ~~komplikáltsága~~ és kondensáltsága ~~mellett~~ üresnek hat egy Ibsen dialog után bármely más drámairóé. A modern dráma stilus kérdését, a dialogust illetőleg, teljesen megoldotta Ibsen. Be nem látható, hogy ~~az ő tökéletes dialogusain túlhaladhatna a fejlődés; örülhetünk, ha valaki eléri.~~ És mégis - ez persze szorosan összefügg a fentebb mondottakkal - ebben a dialogusban is van sok mechanikusság, merevség, konstruáltság. Magyarázatok és utalások, a mik nem a beszélő ember hangulatából támadtak, sőt még csak nem is ennek ~~egyszerű~~ intensivebb és fokozottabb kifejezése, ~~a mi nekünk nem volna hiba, de cél is~~, hanem amik~~ekből~~ csak az iró beszél, függetlenül ~~az~~ embereitől, hozzá~~a~~ van létre az oly szükséges kapcsolatot tényleges helyzet és az eszme közt, a mire a helyzet utal. /Legfeltünőbb ez a "Tenger asszonya" végén./

Ibsennek igy csak ártalmára volt ez a technika. A mi "érdekes~~i~~séget" nyernek darabjai, az ~~igazán nem jöhet~~ ~~vekintetbe, nem is irta őket a nagyközönség szórakoztatására, de nem is valnak azért~~

~~alkalmasabbá erre a célra~~. Mert Igazi nagy céljaiban ~~addig~~ csak akadályul szolgált, mint láttuk, a francia technika; mély symbolumait kénytelen néha eltrivializálni, allegoriákká nyomoritani miatta; dialogusa elveszti közvetlenségének nagy részét; a mélyen igaz emberi sorsok tele lesznek apró konstruáltságokkal és valószinütlenségekkel és hihetetlenül eleven látott emberei /nála még a darabokban nem szereplő emberek pl. Beata Rosmersholmban, Werle első felesége a "Vadkacsá"-ban, is élnek/ szinte szétrobbantják ezt a kicsinyesen finom, nem nekik való szerkezetet.

Ugy látszik, Ibsen erősen érezhette ezt a dissonantiát. Erre vall, ~~a miről már volt szó~~, hogy minél érettebb, annál jobban igyekszik leplezni drámáinak architecturáját; a miben már ~~van~~ érezhető ~~valami~~ a müvészi lelkiismereti furdalás, mert - ez persze minden müvészetre áll - a konstructió, ha szép és organikus, magában véve is szép; azt mutatni kell és mutatja is mindenki, nem leplezni. Még feltünőbb azonban az, hogy késői drámáiban, mennyire igyekszik mellékalakjaitól a darab vége felé haladva, megszabadulni. Már "Norá"-ban is, a "Kisértetek"-ben is eltávolit mindenkit, hogy a végső nagy jelenet csak Helmer és Nora, illetve Oswald és Alvingné között játszódjék le. Igy tünnek el Werle és Sörby-né a "Vadkacsá"-ban; igy maradnak magukra Rosmer és Rebekka; Solness és Hilde, Borkmann, Ella és Gunhild a tragédiák végén. Nagy kettős vagy legfeljebb hármas ~~dialogusok~~ jelenetek felé haladnak ezek a darabok; mihelyt azoknak lehetőségéhez elérkezett, terhesnek érzi Ibsen az apparatust, a mellyel odáig eljutott.

~~Az~~ A legutolsó darabok közül kettőben, "Kis Eyolf"-ban és az epilogusban alig is van már egyébb, mint ilyen csupán subtilisen lyrikus, két lélek vergődését, felemelkedését és elbukását tartalmazó dialogus. /"Solness" készíti elő ezt a fejlődést, mig "Borkmann" visszatérés a régebbihez/ És ezeknek a daraboknak a hatása tisztább és mélyebb és kevésbbé dissoináns, mint az előzőké, ~~Persze~~ ha talán kevésbbé erős is. ~~Ibsen akkor már öreg volt ahhoz, hogy egy egészen uj mesterségben is rögtön mester legyen és ahhoz sem volt ide-~~

V technikai kerek experimentum, sőrben gyengéje, temperáts erőjének, hatásában

V az ~~[illegible]~~ élőhelydíszítés portán vele megjelenő ismeretőrzésé.

je, hogy itt az experimentáláson tulmenjen. Igy ez a két darab inkább lyrai mysterium mint dráma, noha pl. a "Kis Eyolf" első felvonása drámailag tökéletes; de symbolumaik tisztábbak, organikusabbak, mint a régebbi daraboké; a nagy lyrikus jelenetek sokkal erősebben a cselekményből nőnek ki, összeesnek a cselekménnyel, egygyé forrnak vele. Ugy hogy noha - vagy talán inkább azért mert - kevésbbé virtuozan van megirva ez a két darab, stilusban tisztább és, ugy játszik a jövő fejlődésére hatásuk is erősebb lesz.

Különös, szinte tragikus irónia az Ibsen sorsában; hogy ő, a nagy forradalmár, a ki annyira lenézett minden részletreformot és mindenkor az elavultak teljes és gyökeres kipusztitását követelte, egy ilyen lényeges, döntő kérdésben csak javitgatott és foldozgatott valami régit, a helyett, hogy ujat keresett volna. A mit oly keserű hangyal üldöz az életben minden hősénél, a nem igaz alapon való épitést, ~~imé ő vele is megtörtént~~.

Hogyan eshetett ez meg vele? Csak az a tragikus irónia játszott volna ő vele, a mi pl az "éltető hazugságok" ellen küzdő Gregersben is fenntart egy pár hazug illuziót, "éltető hazugságot"? Talán ez is, talán - annyira Ibsenből vesszük minden tapasztalatunkat a modern drámáról, hogy rá kell hivatkoznunk még, ha őt magát kritizáljuk is, - talán az a különös psychologiai tünemény az oka, a mit Ibsen oly gyakran rajzolt, hogy ugyanaz az ember mindent meglát egy dologban és semmit a másikban, hogy erkölcsös egy területen és nem az a másikban, hogy szóval egy ember valamely tulajdonsága nem egyformán nyilvánul meg mindenütt, sőt tulajdonképen nem is egy tulajdonság az, hanem annyiféle, ahányféle területen szerepel ez az ember. Hozzájárul még, hogy Ibsenben mindig volt hajlam a mystifikálásra, a meglepetés csinálásra, a minek nagyon kedvezett technikájának szövevényessége és meggondolásból származó, tulajdonképen rationalista volta nem állott utjában az ő minden lehetőséget végiggondoló modorának.

V. Ős ha ez minden drámában így van, itt szükséglete szerint bárhol, hogy – utólag – szükségszerűvé tegyen dolgokat, e mód a magyar realizmusban lényegesebb, és lehetőleg valóbb. Hasonlóképpen eltérő az is, hogy Molnár szelleme csak mint valamiben erősen kiemelt háttérre volt szükége, csak annyiban lett belőle, hogy élet fényével és pátoszát árnyékával vagy dekorativ hatásokra alkalmassá tegye élet. Az elsőnek volt szüksége a szerepekre is és technikára; szükége van intim drámai technikára, és annak minden hatáslehetőségére, hogy kiaknázza, de ugyanígy szükséglete annak a monumentalitásnak volt szükége.

A mikor Ibsen megkezdte társadalmi drámái sorozatát, nemcsak készen rendelkezésére állott ez a technika, hanem komponálás módjának rendkivüli módon megfelelt. Ibsen társadalmi drámái mind többé-kevésbbé analitikusak. Hogy miért, könnyen belátható. Az Ibseni és egyáltalában a modern dráma minden céljának ez a technika nagyon segitségére jön. A szükségszerüség /tisztán technikailag véve/ ~~természetesen~~ mindig nagyobb, ha minden döntő dolog a multba van kihelyezve és a néző mindenut fait accompli elé van állitva; a megtörtént dolog már a tény erejével is hat és még a véletlen, a félreértés is szükségszerübbnek látszik, ha a multban van, mert hiszen nem lehet rajta változtatni; mert a szereplők lelkiállapota, helyzetei mind ebből következnek; mert a megtörténés ellen ható okok, nem lévén elég erősek, hogy megakadályozzák, vagy elhalványulnak, vagy ha a szereplő ~~elevelő~~ akarata volt a gyöngébb motivum, még erősebben a szükségszerüség hatását keltik. Mert minden intim dráma ~~e mellett természetesen~~ arra törekszik, hogy lehetőleg egy helyre és egy időre concentrálódjék a cselekménye, ~~Mi~~ minél komplikáltabban sociálisabb lesz egy iró emberlátása, vagyis minél több körülmény határozza meg nála egy ember fejlődését és jellemét, annál erősebben kell kihozni azt a milieut, a miben az illető él, a mi elérhetetlen volna, ha a felvonásonkint, sőt esetleg képenkint mindig más és más világba vezetne be az iró. Igy azonban pl. "Rosmersholm"-ban és "Hedda Gabler"-ben oly erős az atmosphaera, hogy az ott nem otthonos emberek /Rebeka illetve Tesman/ régi körülményeit az uj környezettel való folytonos összeütközésekből még erősebben érezzük, mintha az iró ezt a környezetet is a szinpadra vitte volna. ~~Ezekről~~ - erről ~~később~~ majd is lesz még részletesen szó - ~~a mai~~ ezen az élet ugy hozza magával, hogy az emberek többet beszélnek, mint a mennyit cselekszenek és mindenkire nézve beszédje ~~a legjellemzőbb~~ tetszik. Ezért is ~~a~~ anyagszerübb ~~nyüzsbb~~ modern drámában inkább utólag megbeszéltetni a multban történteket, mint a néző szeme előtt játszani le ~~azt~~. /Nem is emlitve, hogy ez a cselekvések roppantul aprólékos. atomistikus volta miatt alig volna elérhető. Pl. elképzelhetetlen volna előttünk eljátszani, hogy hogyan csalogatja a halálba West Rebekka Beátát./

V hogy az élet szellemszerű tokjaiba bonolult szerkezetei egy pontban fussanak össze és egy szerzőnek egy távolkörű néző irányával teli lényége tartharsa tonusban az egészet; hogy az egész minden pillanatban a szellemben álljon és mégis – mint a halhatós élmények legtöbbjének – csúcsával a fellegekbe vesszen

V' Es tökéletes megoldásai is annyira különleges feltételekhez vannak kötve (csak megemlítem azt hogy – Európa kivételével egyáltalán – a nagy vilics ~~vagyon~~ Mennyire megszűnik az atmosphaera ~~fontosabb~~ pontjaiban lehetőséget) hogy ezek

V² Hiányok és erőszakok ellenére mint szépen és a naturalizmusnak alig lehetőleg és ma már csak szatirajzai lehet csak, hogy a szobrászatnak örök architektonikái a legtöbbszörösen kulcsos ezek mert naturalistának vétkek át és a fejlődés különös ~~z~~ vélelmezésének megállapítása azt, hogy csalóan csösszek hatott elbeszéléstől is vagy a naturalista morfalomra.



zu 96.

Talán ezek a okai annak hogy

Ibsen ~~tehát~~ mindig csak a katastrophát hozza a szinpadra. Azért van szüksége oly bonyolódott apparatusra, hogy sokfelől jövő, sokféle emberét a döntő pillanatban egy helyre hozza össze. ~~Azt hiszem főleg~~ Talán ennek a célnek érdekében tartotta meg Ibsen a franczia technikát, a mi mint láttuk, erre a célra nagyon alkalmas.

~~Persze~~ Ezt az előnyét más oldalokon drágán fizeti meg. ~~Es~~ ~~Ibsen~~ élete végén csakugyan megkisérlette e nélkül a technika nélkül elérni célját; láttuk, nem sikerült neki tökéletesen.

- x -

Senkisem tagadhatja, hogy Ibsen - minden tekintetben - a legnagyobb embere a modern dráma fejlődésének. ~~Es mégsem~~ nem szolgálhatnak alapjául a továbbfejlődésnek; ~~El~~ el kellett tőle térnie annak, ha nem akart holtpontra jutni ~~a fejlődés~~, a mint hogy - nagyjából - el is tért tőle. Ugy látszik, mintha az Ibsen egész pályája ~~/most természetesen kizárólag~~ a fejlődés szempontjából ~~nézve~~ nagy, óriási erőfeszitések közt véghezvitt felfedező ut volna, de a kisérlet eredménye az, hogy arra felé a merre ő ment, nem vezet ut a jövő célja felé.

Ibsen - ép ugy mint Hebbel - sohasem volt naturalista. A nagy minden régit elsöprő tabula rasat teremtő mozgalomban egyikük sem vett részt; egyikük sem élvezte annak eredményeit. Mindakettő eszközeiben innen, céljaiban tul van a naturalismuson. Nem létezik igy számukra a naturalismus sok-sok kifejezési határa, de viszont, mint láttuk, tartalmaik és formáik között nincsen meg az az absolut egybevágóság, a minek lehetőségét épen a naturalismus fogja megteremteni. Ez Hebbelnél inkább a nyelvben, Ibsennél a szerkezetben nyilvánul, de a müalkotás organikus természeténél fogva mindegyiknél minden kerületre többé-kevésbbé kihat.

És Ibsent csodálatos módon naturalistának nézték a nyolcvanas években Németországban és Északon, abban az időben, a mikor ott a thema felfedezésében, a merészségben, a brutalitásban látták még a naturalismust. Sőt a nagy német doctrinaer mozgalom sem ismerte fel rögtön theoriáiban az Ibsen technikájának elavult voltát. /Ha nem csalódom Arno Holz az első "Die Socialaristokraten" cimü drámája

Talán ezek a okok annak hozzá

Ibsen ~~tehát~~ mindig csak a katastrophát hozza a szinpadra. Ezért van szüksége oly bonyolódott apparatusra, hogy sokfelől jövő, sokféle emberét a döntő pillanatban egy helyre hozza össze. ~~Azt hiszem főleg~~ Talán ennek a célnek érdekében tartotta meg Ibsen a franczia technikát, a mi mint láttuk, erre a célra nagyon alkalmas.

~~Persze~~ Ezt az előnyét más oldalokon drágán fizeti meg. ~~És~~ ~~Ibsen~~ élete végén csakugyan megkisérlette e nélkül a technika nélkül elérni célját; láttuk, nem sikerült neki tökéletesen.

- 4 -

Senkisem tagadhatja, hogy Ibsen - minden tekintetben - a legnagyobb embere a modern dráma fejlődésének. ~~És mégsem~~ nem szolgálhatnak alapjául a továbbfejlődésnek; ~~El~~ el kellett tőle térnie annak, ha nem akart holt pontra jutni ~~a fejlődés~~, a mint hogy - nagyjából - el is tért tőle. Ugy látszik, mintha az Ibsen egész pályája ~~/most természetesen kizárólag~~ a fejlődés szempontjából ~~nemcsak~~ nagy, óriási erőfeszitések közt véghezvitt felfedező ut volna, de a kisérlet eredménye az, hogy arra felé a merre ő ment, nem vezet ut a jövő célja felé.

Ibsen - ép ugy mint Hebbel - sohasem volt naturalista. A nagy minden régit elsöprő tabula rasat teremtő mozgalomban egyikük sem vett részt; egyikük sem élvezte annak eredményeit. Mindakettő eszközeiben innen, céljaiban tul van a naturalismuson. Nem létezik igy számukra a naturalismus sok-sok kifejezési határa, de viszont, mint láttuk, tartalmaik és formáik között nincsen meg az az absolut egybevágóság, a minek lehetőségét épen a naturalismus fogja megteremteni. Ez Hebbelnél inkább a nyelvben, Ibsennél a szerkezetben nyilvánul, de a müalkotás organikus természeténél fogva mindegyiknél minden kerületre többé-kevésbbé kihat.

És Ibsent csodálatos módon naturalistának nézték a nyolcvanas években Németországban és Északon, abban az időben, a mikor ott a thema felfedezésében, a merészségben, a brutalitásban látták még a naturalismust. Sőt a nagy német doctrinaer mozgalom sem ismerte fel rögtön theoriáiban az Ibsen technikájának elavult voltát. /Ha nem csalódom Arno Holz az első "Die Socialaristokraten" cimü drámája

előszavában/. És a legkiválóbbak közülük is megpróbálták őt utánozni. Pl. Hauptmann "Das Friedensfest"-ben. De az eredmény nem volt nagyon értékes. Hauptmann ösztönszerüleg ki akarta kerülni az alakok konstruált összefüggését, de épen ezért a durva véletlenek egész sorjára van szüksége, hogy enélkül, Ibseniesen birja darabját megszerkeszteni és már a következő "Einsame Menschen"nek sokkal lazább a konstructiója. Németországban igy rövid idő mulva szinte nyomtalanul eltünik az Ibsen technikai hatása. A kik tovább is hatása alatt maradnak, azok teljesen visszaesnek a franczia iránydrámába, csak ügyetlenebbül csinálják meg ugyanazt, mert ők már a naturalizmussal kaczérkodnak /:pl. Paulsen, Agrell, Edward Brandes/ ezzel is igazolván, hogy Ibsen technikája ellenére hat olyan mélyen, nem annak segitségével. És igy nem segitette meg Maurice Donnayt az Ibsen hatás, amikor ifju kora lyrismusából erősebb drámai hatások felé akart haladni, sőt egyenesen visszavezette őt Dumashoz; és a fanatikus Ibsenista François de Curel csak mélyebben gondolatokkal teli és ügyetlen technikájú iránydrámákat ir mint a többiek.

Ma már látjuk körülbelül, hogy mennyiben veszélyes az Ibsen hatás; hogy hol, mikor, mennyire lehet tőle tanulni, látjuk, hogy nem alap, amire épiteni lehet, hanem valaminek a vége, egy régi dolognak teljes kihegyezése; és oly finom a kihegyezés, hogy nem sok hiány zik, hogy ez a finom hegy le is törjék. De az uj fejlődés eddig persze nem haladt túl sem Ibsenen, sem Hebbelen és nagy kérdés, hogy csak el fogja is érni valaha és erre nézve akár positiv, akár negativ irányban valamit mondani, értéktelen jósolgatás lenne, élő, fejlődő, sokszor fiatal emberekről lévén szó, akikről senkisem tudhatja, hogy abban a pillanatban nem irják-e meg azt a munkát, amivel tulszárnyalnak minden előzőt. Itt - mivel minderről az utolsó fejezetben részletesen lesz szó - csak arra utalunk, hogy intim, a társadalmi drámában fejlődő stilusmozgalomnak egyelőre az az iránya, hogy azt, a mi Ibsennek is célja volt drámáiban, az egyszerü hézköznapi esetnek symbolikus magasságokig való felstilizálását, minden elképzelhető lehetőséget kimeritő problema alkotását, lyrai jelenetek emel-

kedettségét elérje kizárólag a naturalizmusból fejlődött eszközökkel. Egészen röviden: egyszerüsiteni akarják az Ibsen vonal technikáját. A historiai és időtlenül romantikus dráma inkább a Hebbel és a "vers libre" nyujtotta nyelv synthesisére törekszik. Persze ez a két irány és a Hebbel és az Ibsen hatása egyáltalában nem válnak el ridegen egymástól, sőt igen sokszor egyszerre és együtt lépnek fel.