

Lukács György

A drámaírás
főbb irányai
a múlt század
utolsó
negyedében

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



LUKÁCS GYÖRGY
A DRÁMAÍRÁS FŐBB
IRÁNYAI A MÚLT SZÁZAD
UTOLSÓ NEGYEDÉBEN

SOROZATVEVŐKÉRT

SZIKLA ÉS LŐ

A LUKÁCS ARCHÍVUM ÉS KÖNYVTÁR
KIADVÁNYA

LUKÁCS GYÖRGY HAGYATÉKÁBÓL

SOROZATSZERKESZTŐ

SZIKLAI LÁSZLÓ

LUKÁCS GYÖRGY

A DRÁMAÍRÁS FŐBB
IRÁNYAI A MÚLT SZÁZAD
UTOLSÓ NEGYEDÉBEN

SAJTÓ ALÁ RENDEZTE

LENDVAI L. FERENC



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1980

LUKÁCS GYÖRGY

A DRÁMATIKAI ÉRTELMEZÉS
IRÁNYAI A MŰLT SZÁZAD
UTOLSÓ NEGYÉZDÉBEN

LÉNYVÁLTÁS PERENC

ISBN 963 05 2426 0

© Lukács György örökösei · 1980

Printed in Hungary

TARTALOM

Előszó a „Lukács György hagyatékából” sorozathoz	7
Bevezetés	9
I. A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében	15
II. Bibliographia és chronologiai tábla	129
Függelék	161

ELŐSZÓ

A „LUKÁCS GYÖRGY HAGYATÉKÁBÓL” SOROZATHOZ

„Mi az értéke a régi filológiának a marxista történelemkutatás számára? Érdemes-e egy marxistának, polgári filológus módjára, »minden papírdarabkára« vadászni, melyet valamikor valamely jeles személyiség írt, hogy ilyen dokumentumok rendezése, kronologizálása stb. révén, amennyire csak lehet, pontosabbá tegye az egyes személyiségek fejlődésvonalait és fejlődésük állomásait?»

Ezeket a kérdéseket — Franz Mehring nyomán — Lukács György tette fel, amikor 1931-ben recenziót írt egy Münchenben megjelent kötetéről, amely értékes dokumentumokat közölt Dosztojevszkij irodalmi hagyatékából. Mehring álláspontjával vitázva, bírálatában Lukács nemcsak azt hangsúlyozta, mennyire fontos a kiemelkedő gondolkodók és művészek örökségének filológiai feltárása, hogy nem léteznek „lényegtelen” dokumentumok, mellőzhető „papírdarabok”, hanem azt is, hogy az egyes alkotók munkásságának valamennyi leletét, tevékenységük minden szakaszának fennmaradt emlékét különösen akkor kell a maga teljességében, úgyszólván napról-napra megvizsgálni és közzétenni, ha életútjuk *világtörténelmileg reprezentatív*, vagyis az emberiség történelmi sorsfordulóihoz kapcsolódva, alapvető társadalmi, szellemi és kulturális mozgásokat fejez ki.

A Magyar Tudományos Akadémia által 1971-ben alapított Lukács Archivum és Könyvtár most megkezdi Lukács György kéziratban fennmaradt, eddig nagyrészt publikálatlan írásainak közreadását. A *Lukács György hagyatékából* című kiadványsorozat megindítása abból a mély meggyőződésből fakad, hogy a XX. századi filozófiai gondolkodás egyik legnagyobb alakjának, világtörténelmileg reprezentatív

személyiségének örökségéből nyújtunk át dokumentumokat az olvasóknak és a kutatóknak, melyek, bár műfajuk és terjedelmük, formájuk és születési idejük szerint jelentősen különböznek egymástól, de nincs (és nem is lehet) közöttük egyetlen lényegtelen, mellőzhető „papírdarab”.

A Lukács Archívum kéziratárának gazdag állománya tanúsítja: Lukács György hosszú életútjának egyik szakaszában sem volt — végső soron — közömbös kézíratainak, naplójának, jegyzetfüzeteinek, levelezésének sorsa iránt. Körülményeihez, lehetőségeihez képest mindent megtett fennmaradásuk érdekében. Mozgalmas életének gyakori fordulatait, 1945-ig sűrűn változó színhelyeit, az emigrációban eltöltött évtizedek viszonyosságait azonban korántsem kedveztek a hagyatéknak ideális, „archívumi” teljességének: a még hiányzó emlékekről vagy talán végleg kiesett láncszemekről nem is szólva, számos írás csak részben, töredékesen őrződött meg, illetve került, később, szerzője halála után az Archívum birtokába.

A magyarországi és nemzetközi Lukács-kutatás eddig viszonylag kevés tapasztalatot halmozott fel, a Lukács-filológiának és -textológiának pedig egyáltalán nincsenek hagyományai. Kiadványsorozatunk, már csak ezért is, mindenekelőtt *szövegközlő*, dokumentatív jellegű. Alapvető célja, hogy elősegítse a lukácsi életmű teljesebb megismerését, mélyrehatóbb tudományos elemzését. Többek között ez magyarázza, hogy az egyes szövegek keletkezési körülményeit röviden vázoló bevezetőn kívül nem fűzünk a művekhez részletesebb kommentárokat, szerkesztői jegyzeteket. Legfőbb szándékunk a fehér foltok számának csökkentése, Lukács ismeretlen írásainak, fennmaradt szövegeinek *teljes, eredeti nyelven és formában való hiteles kiadása*. A sorozat egyes kötetei nem abszolút kronológiai sorrendben követik egymást. A dokumentum-jellegű közlési mód ellenére bizonyosak vagyunk abban, hogy a sorozat jelentősen hozzájárul Lukács György szellemi útjának, fejlődése állomásainak feltérképezéséhez, hagyatéka differenciáltabb értékeléséhez.

Sziklai László

BEVEZETÉS

Lukács György fiatalkori műve, *A modern dráma fejlődésének története*, 1911-ben jelent meg a budapesti Franklin Társulatnál (újabb kiadása: Magvető 1978), mint „a Kisfaludy Társaság Lukács Krisztina díjával jutalmazott pályamű”. A jelen kötetben ezt a pályaművet — illetve annak fönmaradt részeit — tesszük most, első ízben, közzé.

A mű keletkezéstörténete a következő. A budapesti Kisfaludy Társaság (1836–1952) 1904-ben elhatározta, hogy pályázatot hirdet „A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében” címmel (az 1904. február 2-i előzetes közgyűlés jegyzőkönyve, 9/a. pont; a Kisfaludy Társaság iratait jelenleg az MTA Könyvtár kéziratára őrzi). A pályamunkákat a „Lukács Krisztina” alapítványból jutalmazták, melyet Lukács Móric (1812–1881), a Kisfaludy Társaságnak 1876–79 között elnöke, elhunyt felesége, Birly Krisztina emlékére hozott létre, végrendeletében 10 000 forintot hagyván a Társaságra, hogy annak kamataiból irodalmi munkákat jutalmazzanak. A pályázat jelíges volt, a beküldési határidő 1905. október 31., a pályadíj 1000 korona. A kitűzött határidőig egy pályamű érkezett, ezt Alexander Bernát javaslatára, Heinrich Gusztáv és Beöthy Zsolt hozzájárulásával, elutasították, és a pályadíjat 1906. február 7-én másodszor is kitűzték; az új beküldési határidő 1907. október 31. volt. [Lásd: a *Kisfaludy Társaság Évlapjai* XXXVIII. (1903–4): 203., XXXIX. (1904–5): 217., XL. (1905–6): 197. skk., XLI. (1906–7): 187.] Lukács György pályamunkája – a most beküldött kettő közül a 2. számú – október 30-án érkezett be,

amint az a címlapra írt hivatalos bejegyzésből kiderül; a példányon a bíráló(k) néhány – tartalmilag érdektelen – széljegyzete is fönmaradt. A Kisfaludy Társaság 1908. február 5-i előzetes közgyűlése jegyzőkönyvének 3. pontja szerint a bíráló bizottság a 2. számú jeligés pályamunkát javasolta díjazásra; a Társaság *Évlapjainak* XLII. kötete (1907–8) szerint a bírálatokat Alexander Bernát ismertette, Beöthy Zsolt és Riedl Frigyes hozzájárulásával, majd fölbon-tották a jeligés borítékot (115–119. old.). A szerző személye azonban, valójában, ekkor már ismeretes volt a beavatottak előtt, amint az Alexander Bernátnak Lukács Györgyhez intézett, kártyára írt első leveléből kitűnik. Alexander idevágó sorai a következők: „Ne higye, hogy komolyan gyanusítottam Hevesit, ellenkezőleg Önt gyanusítottam kezdettől fogva, s boldog vagyok, hogy a pályakérdés kitűzése által részem van e nagyszerű, nagyszabású, friss, érdekes mű létrejöttében. Majdnem biztos, hogy Ön, illetőleg a kétkötetes mű szerzője kapja a díjat. Jöjjön el mindenesetre a vasárnapi közgyűlésre, intézkedtem, hogy mindjárt a titkári jelentés felolvasása után hirdessék ki a jutalmakat, ne úgy, mint eddig, az ülés végén. Nem akarom várakoztatni.” (A levél az MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum és Könyvtára birtokában: LAK VIII/1; szövegét közzétette Gábor Éva, *Irodalomtörténet* 1978/1: 226. old.)

A Kisfaludy Társaság 1908. február 9-i, ünnepi közgyűlé-sén történt meg az ünnepélyes eredményhirdetés (az ülés jegyzőkönyve megsemmisült vagy lappang). Az *Évlapok* XLIII. kötete szerint (1908–1909, 9. old.) mindenesetre Lukács György 1908-ban fölolvasást tartott a nyertes pályamunkából a Társaság közgyűlésén. Lukács ezenkívül még egy előadást tartott a Kisfaludy Társaság égisze alatt, „Shakespeare és a modern dráma” címmel, melyet a Magyar Shakespeare Tár (kiadja a Kisfaludy Társaság Shakespeare-bizottsága) IV. kötete (1911) azzal a megjegyzéssel közöl (119–132. old.), hogy az „fölolvastatott 1909, januárus 31-

én". A Társaság levelezésében 1908/19. szám alatt (MTA Könyvtár kéziratára) található Lukács György névjegyén írt, sajátkezű elismervénye arról, hogy a nyertes pályaművet átdolgozásra átvette. Az *Évlapok* XLVI. kötetében (1911–12) közölt titkári jelentés (15. old.) közli, hogy a mű a Kisfaludy Társaság kiadásában megjelent. Az átdolgozás szempontjairól Lukács a könyv „Berlin 1909. decz. 10” keltű előszavában (XV. old.) ír.

Lukács Györgyöt a pályamunka elkészítésében Thália-Társaság-beli barátainak, mindenekelőtt Bánóczi Lászlónak unszolása is befolyásolta. Bánóczi egyik, keltezés nélküli, de 1906 nyarára datálható levelében a következőket olvassuk: „Kedves Gyuri, ezt olvastam a mai esti Magyarországon: a Kisfaludy Társaság kitüzi többek közt a következő pályakérdést: A drámaírás főbb irányainak ismertetése a múlt század utolsó negyedében. Benyújtási határidő: 1907. október 31-ike. Kíváncsi vagyok, micsoda kifogásod lesz most. Ötnegyed külföldön töltött évéd esik közbe, ahol úgyis ezzel foglalkoznál. Itt nincs mentség.” (Vö. Magyarország XIII. évf. 168. sz., 1906. júl. 12.: 16. old.) Egy másik, szintén keltezés nélküli — mindenesetre egy „Thália Társaság, Bp. 190. . .” jelzetű levélpapírra írt — leveléből a következőt tudjuk meg: „Hevesi múltkor megkérdezte, mit csinálsz kinn. Megmondtam, hiszen pusztá véletlenség, hogy te még nem mondtad meg neki. Nagyon okosnak tartja, hogy csinálsz, biztosra veszi, hogy jó lesz, és az a véleménye, hogy lehetetlen vele el nem készülnöd a Kisfaludy számára. Azt állítja, hogy ki van zárva, hogy komoly konkurrencsed akadjon. A nyeres után legfőlebb bővíti az ember, meg átdolgozza.” (A levelek az MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum és Könyvtára birtokában: LAK VIII/7.)

Az eredeti pályamunka — nem teljes — írógéppel írt példánya fönmaradt és jelenleg a Lukács Archívum és Könyvtárban (LAK I/1–2.) található. A géppel írt munka fekete egészvászonba kötött 2 kötetből áll, az előtáblákon

aranyozott „I.” és „II.” megjelöléssel; a kötetek beosztása már itt a kinyomtatott mű két kötetének felel meg. A szöveg géphibáit Lukács fekete tintával javította; néhány lila tintával írt javítás, csaknem bizonyosan, Popper Leótól származik. Az átdolgozás során részint újabb (sokszor ceruzával írt) javításokra került sor, részint húzásokra, ill. kiegészítésekre (tintával és ceruzával).

A szöveg rekonstrukciója során arra törekedtünk, hogy Lukács szövegét lehetőség szerint eredeti formájában, de a folyamatos olvasást lehetőleg nem zavaró módon adjuk közre. A nyilvánvaló toll- és géphibákat jelzés nélkül kijavítottuk és a központozást is hasonlóképpen kiigazítottuk, de a szöveg eredeti helyesírását, a paradigmaticus formák alapján egységesítve, változatlanul hagytuk. A szükségesnek látszó szerkesztői javításokat, kiegészítéseket, ill. megjegyzéseket szögletes zárójelek [] között vagy lapalji jegyzetben közöljük, a kerek zárójelek () Lukács eredeti szövegéhez tartoznak. Lukács stiláris jellegű javításai esetén a nem-végleges szövegváltozatot < > jelek között, a végleges szövegváltozat előtt közöljük. A Lukács által a kötetekből kiemelt lapok elvesztek; az egyéb, a későbbi változatból kimaradt szövegrészeket [:] jelek között hozzuk. A kiegészítéseket — amennyiben egyértelműen későbbi, Lukács által a szövegbe pontosan beillesztett beírásról van szó — | : :| jelek között közöljük. Ezenkívül Lukács néhány lap hátoldalán a szembenlévő lap szövegére általában vonatkozó ceruzás följegyzést írt, továbbá az I. kötetben merőben új szöveget tartalmazó, az eredeti szerkezetet szétfeszítő, többoldalas kéziratbetéteket helyezett el: ezeket a szövegeket — technikai megfontolásokból — függelékben adjuk közre. Mind a gépirat, mind a kéziratbetétek esetében megadjuk az eredeti oldalszámozást is a lapszöveg kezdete előtt, // jelek között. Számozatlan oldal szövegének kezdetét, ill. az oldal szövegének végét (ha utána nem új oldal szövege következik) / jel mutatja. A // jel a szöveg esetleges megszakadását, a xxx

jelek olvashatatlan szavak vagy szótöredékek betűit jelentik. Ahol funkciójuk van, Lukácsnak a szövegbe írt technikai jelöléseit is föltüntettük.

A sajtó alá rendezés munkájában nyújtott segítségével köszönetet mondok Meller V. Ágnesnek; köszönöm továbbá Lakos Katalin, Rémai Anikó, Tibay Ilona és Tőzsér Ágnes segítségét.

Budapest, 1979. június

Lendvai L. Ferenc

/1/

Jelige: „Mivelhogy egymást forma s tartalom
Mindég föltételül követelik”

Rákosi Jenő: Tagma királynő

A DRÁMAÍRÁS FŐBB IRÁNYAI A MÚLT SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDÉBEN

Pályázik a „Kisfaludy-Társaság” Lukács
Krisztina díjára.

Első kötet

Van-e modern drámairodalom? Lehet-e modern drámai-rodalomról 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 drámaíró 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 akár-hány kitűnő író él is ma, nem lehet drámairodalomról beszélni, ha nem kapcsolja őket egymással és korukkal valami olyan kapocs össze, mely — bármennyire kevésbé szembetűnő legyen is az első pillanatra — tartalmilag és formailag közös és új bennük, minden előttük élővel összehasonlítva.

Feltűnő dolog, hogy nagy drámaíró nem lép fel soha egyedül és izoláltan (a modern historismus következtében van ugyan egy pár író, a ki kortársaival nincsen összefüggésben és egy régen elmúlt irány követőjéül szegődik, pl. Alfieri Olaszországban, Otway Angliában, nálunk Katona; de még erre is kevés példát tudunk). Új drámaformát még egyedül álló író nem teremtett meg; rövid és intenzív életű 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 francia, 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 kényszeríti a kiváló tehetségeket, hogy drámák formájában lássák az életet. A régi <drámairodalom-történet> irodalom-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 nyúl finom irodalmi és művészi jelenségekhez, egyszerű gazdasági tényekből /3/ 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 így lenni? A közvetlen ok nagyon közelfekvő. A dráma — épúgy mint az építészet, a melynek fejlődése mellesleg megjegyezve nagyon hasonló összefüggéseket mutat — közvetlenül tömegekre hatni akaró művészet. Amióta az epika végleg könyvművészetté vált, ő az egyetlen, a mely egyszerre hathat sok emberre és kell, hogy hatni tudjon. Minden más művészetnek esetleges, tömegekre való hatásai sok egyes emberre való hatásból állanak össze. Természetes persze, hogy a hatás előfeltétele itt is az, hogy olvasó és író 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

szembetűnőbbnek kell lenni a közösségnek, mint az epikában vagy plane a lyrában. A tömegpsychologia elemi igazsága, hogy minden ember, ha egy tömegben van, veszít individualis és <differentiális> differentiálódott voltából, az marad meg benne, a mi közös a többi, vele egy tömegben levő ember érzéseivel, tehát rendesen a mélyen fekvő, egyszerű és primitivebb érzések; ez az érzés viszont erősebb lesz benne, mint akkor szokott lenni, a mikor egyedül van. A dráma ezért nem appellálhat teljesen egyéni érzésekre, hanem hatásának alapjául csak olyan látás-, gondolkodás- és érzésmód szolgálhat, a minek legalább a csírája — ha esetleg öntudatlanul is —, de ahhoz elég erősen megvan az ő tömegének minden tagjában, hogy erős suggestiv eszközök segítségével általánossá válhassék.

/4/ 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 világnézet 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 racionálisan ki nem egyenlíthető konfliktus van. Az epigon írónak az a legfontosabb tulajdonsága, hogy <konfliktusai> minden konfliktusa, vagy legalább is azok formája, a múlté; a meg nem értett drámaírók 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 az a közönség, amelynek világnézetéről itt, mint egy a dráma létrejöttéhez nélkülözhetetlen faktorról beszélünk? Minden országban a politikai, gazdasági, socialis és irodalmi viszonyok különböző volta következtében természetesen más-más rétegekből kerül ki, különböző műveltségi és ízlési fokon áll,

ami persze mélyen kihat az illető ország drámai irodalmának kialakulására. Itt különösen a német és a francia viszonyok különbsége fontos.

A különbség lényege az, hogy Páris sokkal előbb és erősebben fejlődött nagy színházi várossá, mint bármely német hely, úgy hogy ott sokkal előbb vált gyorsan és biztosan jövedelmező mesterséggé a drámaírás (ami). Ez egyrészt tehetségesebb embereket csábított oda, akik állandó és intenzív érintkezésben élve a színpaddal és színészettel, nagy rutinra tesznek szert, de másrészt viszont teljesen ki (vannak szolgáltatva) 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 szakítani akarnak. Annyival is inkább, mert a közönség szemében az uralkodó irányzatnak nagy irodalmi tekintélye van, hiszen csakugyan tehetséges emberek /5/ művelik, és a hosszú tradíció következtében nincs is ember, aki más fajta színdarabok hatásának lehetőségére még csak gondolna is. De ennek a viszonyoknak az is a következménye, hogy a színmű-írók csak a színpadnak írnak; csak azzal törődnek, ami a rövid és gyorsan lepergő színházi est folyamán hathat, és azzal, hogy esetleg figyelmesen olvasva milyen hatást keltene, egyáltalában nem. Ez aztán oka és egyben okozata is annak, hogy Franciaországban nem igen olvastak színdarabokat; amely darab a színpadon nem hatott, meghalt, el volt temetve. Franciaországban nincsen könyvdráma.

Németországban viszont majdnem minden irodalmilag értékes dráma — a legújabb kortól eltekintve — könyvdráma volt. Ennek oka főleg abban keresendő, hogy színpadi viszonyok (színészek, szerzők díjazása, közönség stb.) sokkal rosszabbak voltak, mint a francziáké. Az előnyök, a mivel [amikkel] egy nagy színpadi siker csábított, korántsem voltak oly nagyok, mint ott, és a kiváló német írók úgyis a legtöbb

esetben kisvárosi születésű, sokszor kisvárosban is élő, szerényebb anyagi igényű emberek voltak, akiknek ezért a lemondás kisebb áldozat is volt. Németországban tehát minden drámaíró 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 leszálljanak a közönség átlagának szellemi niveaujára. Németországban így élesen elválik egymástól a drámairodalom és a színházak 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 kipsztlul minden irodalom. Ennek a helyzetnek megvannak a maga előnyei és hátrányai. Előnye az irodalom független fejlődésének lehetősége, hátránya egy bizonyos idegenség az élettől, a közvetlen hatástól, a színpadtól. Tisztán irodalmi jelentőségű experimentumok jönnek létre (a romantikusok drámái) és még nagy tehetségű drámaírók [is], mint pl. Grabbe, oly technikával dolgoznak, hogy nem csak koruk, hanem minden kor színpadán lehetetlen őket előadni. Hebbel és Ludwig már érezték ennek az állapotnak visszas voltát és /6/ ők már hangsúlyozták, hogy a jó drámának előadhatónak is kell lenni, persze nem olyan értelemben, ahogy azt a színpad mesteremberei gondolják. De eredmény nélkül. Jóval utánuk kb. a kilenczvenes évekig minden előkelőbb lyrikus vagy regényíró kötelességének tartotta, hogy időről-időre egy-egy, szép versében megírt, teljesen drámaiatlan „Néró”-t vagy „Brunhildé”-t adjon ki. A színpadokon uralkodó drámák niveauja pedig a lehető legalacsonyabb volt.

A külső viszonyok itt persze csak elősegítik egy, a két faj lényegében rejlő különbség pregnans megnyilvánulását. Ez a különbség az, hogy a német emberben <sokkal erősebb> nagyon erős a metaphysika iránt való hajlandóság, a vágy, minden kérdést elméletileg vizsgálni és akkor minden oldalról megvilágítani és legmélyebb okát kifürkészni, míg a francziá-

kat 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 kevésbé számíthat nagy és rögtöni és általános megértésre. A kérdés csupán az, hogy a dráma fejlődésére melyik a kedvezőbb viszony (látjuk hogy a socialis és a nemzeti sajátosságokat kereső szempontok ugyanarra az eredményre vezettek). Az első pillanatra úgy látszik, mintha a francia, és a felületes szemlélők sokszor mondogatják is, hogy a németeknek nincsen igazi drámaírói készségük. Ezt a félreértést a modern irodalmi viszonyok egy sajnálatos alakulása okozza, az t. i., hogy a drámai és színpadi hatások elválnak egymástól. Németországban láttuk már ezt az elválást, a francziáknál azért nem történt meg, mert a színpadiasság idővel teljesen elnyomott és kipusztított minden, vele össze nem eső igazi drámaiságot; annyira, hogy nagy hírű kritikusok, mint pl. Sarcey, drámáinak csakugyan csak azt tartották, ami a színpadon hatott. (Minderről különben az illető fejezetekben még részletesen lesz szó.) Látjuk tehát, hogy nem lehet a francia 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 színpadi mesterség hiányzik náluk.

/7/ Ha kissé mélyebben vizsgáljuk a dráma lényegét, látni fogjuk, hogy Németország az elmúlt században oly gazdag volt nagy drámaírókban, mint Shakespeare századát kivéve egy modern nemzet sem. És látni fogjuk azt is, hogy a német elvont spekuláció nemhogy ártalmára lett volna a dráma fejlődésének, de még elő is segítette. Ennek megértése végett szükséges lesz — nagyon röviden bár — foglalkozni a dráma formájával; mert ennek az összefüggésnek — ez egyszersmind a dráma és a világnézet összefüggésének másik és fontosabb oldala — formai, aesthetikai okai vannak.

A dráma tárgya ugyanaz mint az epikus műfajoké. Mindakettő magába foglalja — legalább így kellene lenni — az egész világot. Minden jó epos, regény vagy dráma egy külön, zárt és teljes világ, amelyben minden — abban a világban lehetséges — emberfajta 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 hosszú lehet; a szereplő személyek száma, minősége, egymáshoz való viszonyuk, mind nem korlátozzák. Mindenből annyit és olyat vesz, a mennyire és a milyenre épen szüksége van. A drámának ellenben lehetőleg kis helyen és rövid időben, korlátolt számú személylyel kell ezt a világot megalkotnia. Egy nagy regény vagy epos gazdagságaihoz képest még a legtöbb eszközzel dolgozó dráma, a Shakespearé is erősen korlátozva van. Az elbeszélésben így a tartalom terjedelme arányban van a formáéval, 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 leírja a világot, az — szűk keretben [keretbe] szorítván — kell hogy stilizálja. Mindakettő ugyanazt az illusiót akarja kelteni és eszközeik nagyon különbözők. Ez az oka formáik különböző voltának, mert hiszen a formát a szándékolt illusio és a kifejezési eszközök aránya határozzák meg.

8/ A dráma tehát stilizál, rövidít, hogy minél többet bírjon szűk keretek közé szorítani; konstruált benne minden. Minden atomja szoros kapcsolatban 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, matematikai pontossággal megszerkesztett hálózat. A tisztán egyéninek és érdekesnek a dráma így 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 sok — azt lehetne mondani: egymást kiegészítő — individuumból van összerakva. A drámából már terjedelme zárja ki a sokaságot, itt típusok helyettesítik a tömegeket, keltik a sokaság illúzióját. A „Takácsok” nagy tömegeit tiz-tizenöt ember személyesíti meg. A drámai ember tehát nem lehet csak egyén; nincs önmagáért, egész szerepe csak representálás; típus.

Azt mondtuk: a dráma terjedelme megköveteli, hogy stilizáljon, ha universumot akar létrehozni, és hogy jó drámának ez a célja, azt hiszem felesleges magyarázni. Stilizál, igen, de mit jelent az, hogy a drámában minden stilizálva van? Semmiesetre [sem] azt, amit rendszeren a stilizálás szón értene az ember. Hiszen minden dráma — kisebb-nagyobb mértékben — a valóság, vagy legalább is a lehetőség illúzióját akarja kelteni, hogy fér meg ezzel a stilizálás? Úgy, hogy ez a stilizálás inkább a személyek és események egymásból következésében és egymáshoz kapcsolásában nyilvánul meg, mint magában a kifejezésben. Ellenkezőleg a kifejezésben (dialogus) mindig van egy bizonyos centrifugális tendencia, a felépítés centripetáliságával szemben. A drámai forma itt tehát két ellenkező irányú erő pillanatnyi egyensúlyának az eredménye, és bármelyik kerekednék felül a kettő közül, a forma felbomlását illetve megmerevedését okozná. Az epika mellérendelő módszere helyett itt az egymásalárendelés 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 megtörténesek kérlelhetetlen /9/ szükségszerűsége. Ez a szükségszerűség a tengely, a mi körül a drámában minden csoportosul; a causalitás a csoportosítás eszköze. A drámában szereplő

kevés embernek és dolognak csak <egy> az adhat általános jelentőséget, hogy sokkal erősebben vannak alávetve a szükségyszerűségnek, mint, legalább szemmel láthatólag, magában az életben és az élethez közelebb álló epikus művészetekben volnának. A drámai stilizálásnak a lényege tehát egy erős szükségyszerűség korlátlan uralma a dráma minden része felett. De ez a szükségyszerűségi probléma nemcsak technikai, felépítési probléma. A dráma végre is nem dolgozik matematikai (tehát abstract) mennyiségekkel, hanem élő emberekkel és legalább is lehetséges megtörténésekkel. Hogyan lehet most ezeket úgy belekomponálni a forma megkövetelte szükségyszerűségbe, 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 pszichológiai megokolás sem. Miért? Mert pszichológiával mindent meg lehet okolni, helyesebben minden, egyszer, kivételesen megtörténőt utólag megmagyarázni; a dráma azonban — mint az előbb láttuk — formai okokból nem éri be a lehetséggel, az egyszer megtörténővel; az ilyen motivációt senkisé megfogja] szükségyszerűnek elismerni, és ha az adott esetre nézve a szerző bebizonyítja is, hogy azok között a körülmények között, a mik a szóban forgó tényt létrehozták, nem történhetett más, a szükségyszerűség hatása még sem jön létre. Mert a felvevő (néző vagy hallgató), nem érezvén, hogy a mi történt, annak úgy is kellett megtörténnie, vagy a tényeket fogja valószínűtlenné (véletlenné) tartani, vagy a lelkifolyamatot önkényesen megkonstruálnak. Annak a törvényszerűségnek tehát, a minnek a drámában uralkodnia kell, alapja nem lehet más, mint az író világnézete (abban az értelemben, ahogy fentebb körülírtuk). A pszichológiai vagy csupán technikai megokolás, mint láttuk, egy egyszerű megtörténést vagy lelkifolyamatot sem bír minden esetben szükségyszerűvé tenni, pedig ha erre teljes mértékben képes lenne, még akkor sem lenne megoldva a

problema. A drá - /10/ mában természetszerűleg nem elég, ha azt látjuk, hogy ilyen és ilyen emberek összekerülésének ez és ez lesz a következménye. A causalis' gondolkodás arra kényszerít (és láttuk, hogy a dráma felépítésének módszere a causalitás), hogy tovább kérdezzünk: miért kerültek éppen 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. Éppen így megköveteljük a szereplő személyek és a megtörténések helyének és idejének és minden más külső és belső körülményének szoros és kényszerű 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 szükségszerűségek meglegyenek a drámában és meg is lesznek, ha t.i. megvannak az író világnézetében. Hogy meglegyen benne a drámai szükségszerűségek megalapozásának lehetősége, ez az egyetlen követelmény, a mit aesthetikai szempontból egy író világnézetével szemben támasztani lehet. Mai aesthetikai írók (különösen Lipps, de Volkelt is) nagyon nem szeretik a világnézeti kérdés bevitelét a dráma aesthetikájába. A dogmatikus német írókkal szemben, a kiknek mindegyike a maga világnézetéről hitte, hogy csak annak alapján lehet drámát írni, feltétlenül igazuk van. Itt azonban — újólág hangsúlyozzuk — csak mint formai követelményt tartjuk szükségesnek a drámai világnézetet. Tudjuk, hogy sok világnézet nem alkalmas [arra], hogy rajta állva jó drámákat lehessen írni, sok írónak 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.

Bármely oldalról közeledünk is a dráma vizsgálásához, láttuk, a világnézetnek rá döntő szerepe van; hogy nem jöhet dráma létre, ha írója világnézete nem alkalmas talaj a számára. Azt is mondtuk, hogy formai szempontból, ha <egyszer> erre alkalmas, mindegy, /11/ hogy milyen. Ezt most kissé meg kell szorítanunk, 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 intenzív átélése szülte. De az aztán már igazán és minden megszorítás 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 drámaírók legtöbbször inkább hajlik a konservatívság felé. Azt hiszem világos, hogy ennek így kell lennie. Ha elképzelhető lenne (a mit nem hiszek), hogy egy ma élő költő oly erősen bele tudja magát élni a görögök, vagy Shakespeare korába, hogy kizárólag az ő szemükkal nézi az életet, még akkor sem jöhetne létre ebből a világnézetből életképes dráma. Nem, mert bármily intenzív lenne is ez a beleélés, az ezen az alapon rajzolt emberek és sorsok mégis csak másodkézből kaptak, kópiák, irodalmilag már feldolgozott anyagok újból való feldolgozásai, és így szükségképen mögötte kell hogy maradjanak életerőben úgy mintáiknak, mint a közvetlenül a mai életből merítő írók műveinek. 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, amit a Goethe csodaszép sora kifejez: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend”. Mai embernek legintimebb viszonya egy letűnt kor gondolataihoz

és érzéseihez csak „sentimentalisch” lehet (a Schiller definitiója szerint), tehát sohasem annak a kornak „naiv” érzése. Hogy pedig az objectív történelem-kutató mennyire tudja magát régelmúlt idők gondolatvilágába beleélni, nem tartozik ránk; objectív megállapításokból életerős költészet még nem jött létre sohasem.

Tehát nincsen ember, a ki többé-kevésbbé nem állna a mai élet hatása alatt, és ha valaki tudatosan vagy öntudatlanul kísérletet tesz, hogy kivonja magát alóla, a legjobb esetben <lényegtelen> az válik lényegtelenné, a mire törekszik (ha t.i. elég erős lenne a modern érzés, hogy speci- /12/ 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 művészetre, de legelsősorban a drámára, a melyre, komplikált és szigorúan logikus formájánál fogva, legerősebben hat az író világnézetének minden következtelensége. Láttuk, hogy ha az író előtt valamely kérdés, mely esetleg nincs is közvetlenül bele vonva a dráma cselekményében [cselekményébe], de valamiképen összefüggésben van vele, nincsen tisztázva, ez már drámai következtelenségeket hoz létre. Hát még az olyan dissonantiák, a mikor valaki például a görög tragédiák végzetszerűségét akarja utánozni és a nélkül, hogy akarná, mai emberek között szerepelteti. Vagy, ha a Shakespeare emberei gondolat- és érzésrhythmusának megfelelő képeket és szavakat ad — megint nem maiaknak tervezett —, de végül mégis mai emberek szájába stb. <Mivel az> Az emberek összekerülésének, a konfliktusok (még ha lényegük ugyanaz is) kitöréseinek módja más ma, mint bármikor volt; < mivel> 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 művészi munkával kiküszöbölni és régiekkel pó-

tolni, mert csak az általuk előidézett művészi dissonantia következtében veszünk utólag tudomást létezésükről. Organikus művészi 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 kevésbé szemléltetően mutatná be azt, a mire nekünk itt szük- /13/ ségünk van, mint az a módszer, a mit mi itt fogunk követni, hogy t.i. kísérletet 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 állítja embereit, és hogy ezek az emberek, hogyan fognak ezekkel a kérdésekkel szemben viselkedni.

A legnagyobb kérdésben, a végtelenséggel szemben való állásban mélyebbek, bensőbbek és fájdalmasabbak lettek az összeütközések, mint régente voltak. A középkor e tekintetben nem ismert belső konfliktust, az összeütközések, mondhatnók epikusak voltak, küzdelmek, a melyekben egy

félben sem volt belső ellentét, az egész harcz erők mérkőzése volt csupán. Az új kor eleje szülte az első súlyos lelkiismereti konfliktusokat (érdekes, hogy az angol dráma összeesik ezzel a korrallal) és a folyton növekvő felvilágosodás mindig élesebbé tette a vallási ellentéteket, de ugyanakkor egyszersmint a küzdelem újra inkább külsővé vált; mind a két párt szentül meg volt győződve a maga igazáról és megint csak erők összeütközéséről van szó. A tizennyolcadik század vége óta azonban a dogmatizmus és a vallás ellen küzdő áramlatokon belül mutatkoznak mindig erősebben belső ellentmondások és ellentétek. A mindent meghódítani akaró emberi észnek egyszerre észre kellett vennie, hogy milyen szűk korlátok közé vannak szorítva az ő lehetőségei. Ez a megismerés, a dolog természeténél fogva, nem azok számára vált krízissé, akik rájöttek, inkább azoknak az embereknek, akik az élet nagy problémáival, mint saját életük döntő fontosságú kérdéseivel foglalkoztak. Így volt oka a Kanti ismeretelmélet a fiatal romantikusok között valóságos lelki tragédiáknak (Kleist, Tieck: William Lovell), a melyeken különböző módokon a legtöbb gondolkodó mai embernek át kell mennie. Csak azzal a különbséggel, hogy a század folyamán még élesebb lett ez az ellen- /14/ tét. Az egyik oldalon a természettudományok hatalmas fellendülése és az abból táplálkozó új természet-philosophia (Haeckel), a másik oldalon Schopenhauertől Fritz Mauthnerig 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 híresebb embereket és ezért itt — a nagy Nietzsche és Renan mellett — csak a múlt irodalmi generatio martírjára, Herrman 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. Úgy

az elmélet, mint a gyakorlati élet két ellenkező tendenciát mutat; az egyik arra irányul, hogy az embert minél erősebben megkösse; tehát a teoriában minél több dologról igyekszik bebizonyítani, hogy determinálja az ember lelki működését, és a gyakorlatban minél több irányban és minél erősebben igyekszik megkötni a cselekvéseit. Ezekkel az irányokkal 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 kísérlet az embert bizonyos kivüle fekvő körülmények rabjaként feltüntetni, és mindegyik ellen a lehető legélesebb küzdelmet indítja 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 intenzívebbé teszi az erejét; kisebb helyen ugyanannyi energia van felhalmozva. A politikában ugyanezt az antagonismust láthatjuk. Egyrészt folyton nő az államhatalom, olyan területeken is, ahol — 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 /15/ az ön-rendelkezési jogból, féltékenyebben őrizzük, mint régen, és ott és olyan dolgokban akarjuk érvényesíteni egyéniségünket, amikre ezelőtt nem is gondoltak. Az individualismus ereje folyton nő, de viszont folyton nő az ellene — sokfelől — küzdő hatalmaké; a küzdelem mindig hevesebb lesz. És annál hevesebb, mert a két tábor nem válik el élesen egymástól. A múlt 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 anarchizmust, amely viszont mindkét irányban véget akar vetni mindannak, ami a legmesszebbmenő 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 másikkól, anélkül, hogy ezáltal közeledés vagy kiegyenlítődés jött volna létre; ellenkezőleg, a küzdelem a most mégis hasonlóbakká alakuló irányok között mindinkább felveszi a testvérharcz jellegét; most már nincs kímélet. (Érdekes, hogy a kiindulás is közös volt: mindkét irány legnagyobb theoretikusa, Stirner és Marx, Hegel tanítványa volt.) A milieu-theoria körül vívott vitákban is nagyjából ugyanez a helyzet. Itt természetesen nem lehet feladatunk még csak rá sem mutatnunk arra, hogy egyes kérdésekben a mai tudománynak mi az álláspontja. Mostani vizsgálódásunk számára minden elterjedtebb elméletnek 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 pusztá, meztelen lét; problémává válik az az igen egyszerű kérdés, hogy hogyan lehet — minden túltengő ambíció nélkül — élni, életben maradni úgy, hogy az ember a kerek alá ne kerüljön. Mert ennek a veszedelemnek a mai életben mindenkor, minden pillanatban ki van téve. Ki van téve, mondtuk, még az is, aki csak az életét /16/ akarja fenntartani, <de> és kinek elég ez ma? Mindenki teljes mértékben érvényesíteni akarja a maga egyéniségét, és minél kiválóbb ez az egyéniség és — a mi ezzel szorosán összefügg — minél energikusabban akarja érvényesíteni, annál immenensebb ez a veszedelem. Mert ennek az ellenségnek, komplikáltsága és végtelen sokoldalúsága miatt, fortélyait kilesni és így túljárni az eszén, ma már lehetetlen; főképen pedig azért, mert chaosszal áll szemben az ember, olyannal, amelynek nem ismeri a törvényeit, olyannal, amely, legalább úgy látszik, nem is áll állandó törvények uralma alatt; csak azt érzi mindenki, hogy organikus dolog, amivel szemben áll, olyan

dolog, ami folyton fejlődik, nő, nem mechanizmus. Minden dolognak, ha egyszer belépett az életbe, külön, önálló élete van. Nincsen eszköz, mert a mit valaki, a maga érdekei támogatása végett, megteremtett, az is külön életet nyer, nőni kezd, másképen és más irányban, mint alkotója tervezte; esetleg épen azt teszi tönkre, a minek támogatására megteremtették; az eszközből önczél lesz. Nemcsak a nagy világtörténeti katasztrófákra gondolok itt, a hol rögtön nyilvánvaló ez a helyzet (francia forradalom), de életünk minden legkisebb megnyilvánulására. Simmel kiemeli egyszer, hogy a modern kultúra egyik legjellemzőbb sajátága, hogy az eszközökből önczélok lesznek (ő tisztán látja ennek az állapotnak veszélyes és visszás voltát) és példának felhozza a technikával való foglalkozást. Rámutat arra, hogy olyan dolgokért áldozzák fel az emberek egész életüket, a miknek tulajdonképen 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 alapít, melyről azt hiszi, hogy az ő érdekeit fogja szolgálni, bizonyos idő múlva feltétlenül kisül, hogy nem a vállalat az ő szolgálja, 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 intenzitásában az individualizmus. Pedig nem is soroltuk /17/ fel valamennyit. Legnehezebben megoldható helyzetekbe ő maga vitte bele magát. Az egyéniség érvényesítésének 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 individualizmusnak ez a hódítása hordja magában legmélyebb és legtragikusabb konfliktusainak csiráját. Világos dolog ugyanis, hogy minél több ember van, aki egyrészt energikusan

akarja érvényesíteni a maga egyéniségét, de másrészt persze féltékenyen őrökdi a felett, hogy más valaki meg ne sértse, a maga egyénisége érvényítéseért küzdve, az ő emberi jogait, a miket persze ő másoknál megsért, a mikor csak teheti, annál több és súlyosabb konfliktust teremt az élet. Hozzájárul ehhez még, hogy itt nemcsak egyszerű mennyiségi kiterjeszkedésről van szó, hanem minőségiről is. Olyanfajta emberek, pl. jobbnagy, munkás, asszony, gyerek, akik hozzá voltak szokva, hogy uruk (illetve férjük vagy apjuk) nem vette őket magával egyenlően emberszámba és ezt természetesnek is érezték, most fellázadnak ez ellen; a másik fél persze részben hatalmi kérdést csinál a dologban [dologból], részben egészen jóhiszeműen 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 beáll-e belátható időn belül változás a régi uralkodók érzéseiben; annyira mélyen gyökerezik ez a hatalomérzet az emberi természetben. Egyszóval azt a paradoxonszerű fejlődést látjuk itt, hogy minél szélesebb rétegekre terjed ki és minél intenzívebb lesz az individualismus, annál több összeütközésnek lesz okozója.

És ezeket az összeütközéseket a mai élet tempója szaporítja is és hevesebbé teszi egyúttal. A szülők és gyermekek konfliktusa, a mi régebben inkább csak hatalmi kérdés volt és mint ilyen szinte kizárólag csak egészen fent (trónöröklési kérdések) /18/ vagy egészen lent (parasztok birtokviszályai) tört ki, 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 húsz-huszonöt év alatt (mondjuk ennyi a korkülönbség köztük) <annyira megváltozott minden, hogy > teljesen

megváltozott minden. Így az apa szent meggyőződése, a miket minden áron bele akar oltani a fiába, annak szemében régen túlhaladott álláspontok, míg gyermeke 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 különbség 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 Caesar”-t kivéve) sem érezhető sehol az idők megváltozása. Míg a modern drámairodalomnak már első drámájában (Götz von Berlichingen) épen a körül forog minden: ha száz évvel előbb születik, békében és általános nagybecsülés közt éli világát a hős; ha száz évvel később jön a világra, Don Quixotte lesz belőle. Tragikus 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 relatív igazát megérteni, úgy látta az ellenfelét — ez persze minden más konfliktusra is vonatkozik — mintha az gazember, vagy zsarnok, vagy lázadó lenne, a ki megethethné, 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 tizenkilencedik század folyamán mindig erősebbé válik mindegyik félben annak belátása, hogy ellenfele igen sokszor épen oly jóhiszeműen és épen annyira tiszta meggyőződésből teszi azt, a mit tennie kell, mint ő maga; kezdi be- /19/ látni önmagáról, de másokról is, hogy azt teszi csak, a mire külső és belső (lélektani) törvényszerűségek hajtották; már csak küzd ellene, de nem gyűlöli. És ez a megismerés épenséggel nem csökkenti az ellentétek számát;

az igazi ellentéteket az élet hozza létre, azok vagy vitális érdekek, — vagy oly mély lelki ellentétek, hogy velük szemben igen kis jelentősége van annak, ha belátom a másik fél relatív igazát. Valószínű, hogy ezeket az érzéseket a historiai tudás és érzék nagy elterjedése okozta. A tizenharmadik század emberében ez még nem volt meg; a folyton fejlődő történelem-tudomány azonban mindig erősebben ért[t]ette meg a gondolkodó emberekkel, hogy nincsen önkényesen létrejött helyzet, hogy minden valami törvényszerűség uralma alatt áll, hogy minden, ami fennáll, annak létre kellett jönnie, de viszont tönkre is kell mennie. Már Hegel rendkívül energikusan hangsúlyozta a történelmi szükségszerűséget; tanítványa Marx még erélyesebben; ő a mai társadalmi küzdelmek leghevesebbje, a munkások és tőkésök küzdelmét illetőleg vet véget annak a felfogásnak, mintha a tőkés roszaságból zsákmányolná ki a szerencsétlen munkást, és bebizonyítja, hogy az egyik kizsákmányoló — és a másik az alul [alól] 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 aktivitást, nem ismerte fel egészen a belőle eredő legnagyobb megváltozását a dolgok látásának. A történelem ugyanis arra tanít, hogy minden dolgot, mint valami organikus és szükségszerűen létrejöttet néz[z]ünk, a minnek első következménye, hogy megszünteti feltétlen bámulatunkat a nagy dolgokkal szemben és egyúttal épen ilyen meggyőzően megérteti velünk, hogy a mit rossznak vagy kicsinynek, vagy megvetendőnek hittünk, ugyanennek a szükségszerűségnek eredménye. Mystikus, mindig létezetteknek érzett dolgoknak (erkölcs, vallás stb.) keletkezéseit és változásait kutatja a történelem és mulandónak bizonyulnak örökérvényűeknek hitt /20/ dolgok; itt a tizenharmadik század rationalismusa készíti elő a talajt. Egyáltalában, az igazi história ellensége

minden abszoltnak, minden abstractionnak; nem hajlandó a történelmet bizonyos általános (pl. erkölcsi) törvények illusztrációjának feltüntetni, ellenkezőleg, arra mutat rá, hogy ezerféle, és minden konkrét esetben más-más 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 relatív, subjectiv jogosultságának megértésében. Az ember nem érzi többé a vele szemben álló világrendet jogosnak vagy jogtalanak; összeütközésük tisztára energiák összeütközése lesz. A régi megnyugvás a végzetben, mert az igazságos ma már nem létezik; helyét egy nagyon komplikált, relativismusból és sorshitból álló érzés foglalja el; relativismus, mert érzi, hogy mindenkinek igaza van, mivel minden igazság egyéni és relatív, sorshit, mert végül mégis a külső hatalmak győznek, és pedig csakis brutális erejüknel fogva.

5.

Ez az élet tehát oly sok és oly éles ellentétet termel, hogy drámai konfliktusok számára nagyon alkalmas talajnak látszik, és hogy csakugyan 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 új-e és szükségképen új-e ez a drámairodalom. Nem egyezik-e lényegében a régi nagy drámaírókéval, vagy pedig csak eredetiséget hajhászó dekadensek feltűnési-viszke-tege 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- /21/ zet csak modern lehet; most a világnézetnek a formára való hatását kísértjük meg röviden vázolni, annak beigazolásául, hogy amennyiben egy új világnézet létrehoz valamit egy művészetben, annak formája csakis új lehet. A képzőművészeteknél ez szembetűnőbb és természetesebbnek látszik; ott könnyebben érzékelhető dolgok változnak azok közül, a miknek egymáshoz való viszonya eredményezi a formát, ott ezért nem is gondol senki arra, hogy új szükségletek számára a régi formákat használja, mint a művészi érzékkel nem bírók mondani szokták, hogy „új tartalommal töltse meg őket”; még szembetűnőbb ez az iparművészeteknél és a praktikus élet szükségleteinél, Goethe már 1827-ben maskarádéval hasonlítja össze, ha mai ember csupa régi bútort használ olyan szobában, a hol állandóan tartózkodik, és minden technikust kinevetnének, ha úgy 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 elválaszthatatlan, monistikus összefüggését megérteni, mert itt ezek az elemek kevésbé vannak a felszínen, úgy hogy még a művészeknek is tovább tart, a míg tisztán látják az új stílus elemeit; a közönségre pedig, a mely — tömegben lévén —, mindig konzervatív, egyenesen rá kellett kényszeríteni ezt az új formát.

A dráma az emberek sorsának ábrázolása dialógusok által; ha az emberek, a kiket ábrázol a dráma, megváltoznak, először is meg kell változnia a dialógusnak, hiszen az csak tükröződése lelki életüknek, de meg kell változnia a dráma minden ízének. 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 hogy az ember a sorssal szemben viselkedik, a hogy azt átéli; úgy hogy ha ugyanaz a sors érné is, a mi pl. egy Shakespeare-i dráma hőseit, a dráma, mely ezt a sorsot feltüntetné, szükségképen egészen másfajta lenne. Hogy ez mindenütt így van, azt legtanulságosabban a

görög dráma története igazolhatja, a hol Wilamowitz szerint egyenesen formai, technikai dolgok változnak meg a tartalom meg- /22/ változásával, közvetlenül egymásután következő íróknál (pl. színészek száma; kar belemekomponálása a drámába, deus ex machina stb.). Ezt látjuk a mai drámánál is, csak kevésbé tisztán, mint a görögöknél. A historismus itt is bénítja a cselekvő képességét, a mai író előtt szent tradícióképen élnek más viszonyok között létrejött, más céloknak szolgáló művészi formák, és az ezek tekintélyében [tekintélyéhez] való ragaszkodás sokáig útjában állt a szükséges új stílus megszületésének. De a fejlődést csak feltartani lehetett, megakadályozni nem.

Mi változott hát meg a drámai emberekben és mik ennek következményei a dráma számára? Megváltozott mindenké előtt az embernek környezetéhez való viszonya. Egészen praecisen: a mai embernek sokkal nagyobb és nagyobb jelentőségű 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 emberekre gyakorolt nagy hatásának felismerésére utalnom. Ebből azonban az következik elsősorban, hogy ezeket a külső körülményeket sokkal részletesebben kell rajzolni és kimerítőbben analysálnia a mai drámának, mint egy oly korének, mely abban a meggyőződésben élt, hogy az ember sorsát kizárólag lelkisajátságai határozzák meg, vagy legalább is ezeket a külső körülményeket kevésbé bonyolódottaknak látta. A milieu nagy szerepének felismerése az életben szükségkép maga után vonta azt, hogy a dráma az embereit körülvevő atmosphaerára igen nagy gondot kezd fordítani.

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 felületes szemlélők hiszik, ennek a kézenfekvő megfigyelésnek alapján, hogy egyszersmint kevesebb érzésű, hidegebb volna. Nem, csak épen az érzések job- /23/ ban el vannak rejtve, nehezebben és félénkebben, lassabban és eltitkoltabban nyilvánulnak meg; extásisok ma 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 erősödő modern individualizmus mint válik a viszonyoktól kényszerítve mindig intenzívebbé. Ennek első és a drámára rendkívül fontos következmény[e] 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 tempójú, örökös bizonytalanságokkal teli modern élet mély nyomokat hagyott minden megnyilvánulásában. Tempója, rithmusa gyorsabb, idege-sebb, erősebben végtelen [végletek] közt mozgó lesz. Ezerféle hatás alatt állván, lelkiélete csupa apró, finom rezgés eredőjében áll össze, nincsenek már benne nagy oszthatlan és töretlen érzések. Érzékei is megváltoznak; és mivel minden jó és élő dialógus jóságának épen a bennefoglalt képek közvetlenül és érzékien való átéltsége a mértéke, szükségképen az egész új dialógusnak kell létrejönnie, a mit még a mai gondolkodás örökös kétségek és relativságok belátásai közt való lázas ingadozása is elősegít.

Mindez persze kihat a dráma felépítésére. Természetes, hogy az ezek kifejezésére létrejött drámában lehetőleg kevés a külső és sok a belső, a lelki cselekmény; lehetőleg kevés az actió és sok a dialógus, 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 dialógus. Ezeknek

a követelményeknek nem felel meg egy régi forma sem, nem felelhet meg; minél igazabb, vagyis minél valóságosabb művészi szükségletek hozták létre, annál kevésbé. A modern dráma így nem használhatja a számára túlságosan egyszerű görög formát; intenzív universalismusa számára hasznavehetetlen a Shakespeare és kortársainak extenzív vilásképe és /24/ ha egyes dolgokban hasonlít 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 analitikusát. De még ilyen egyezéseknél is, ha jól megvizsgálja az ember, sokkal több az eltérő dolog, mint az egyező. Aki a régi szépségekből valamit meg akart tartani, annak művészileg dissonáns dolgot kellett produkálnia a dráma egységes és organikus voltánál fogva. Tökéletesen új 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 múltat, hogy szabadon nőhessen.

Ezt a szükséges romboló munkát végezte el a naturalismus, ez teremtette meg az új stílus alapjait. De egyelőre csak az alapjait. Mert mindenkinek feltűnhetett, hogy minden modern lelkiirányban van valami atomisáló, a dráma szerkezeti szempontjából centrifugális tendencia, a minnek, ha kizárólagosan uralkodik, minden forma felbomlása lett volna a vége. A centripetális energia keresése, ez az oka minden küzdelemnek a naturalismus ellen, ez a mai helyzete a modern drámairodalomnak. Keresik a mai életben és a művészetben ezt az energiát, mely a naturalismust ellensúlyozza, a nélkül, hogy visszavezetné a régi irodalomba. Vagyis egyensúlyi helyzetet igyekeznek teremteni, de úgy, hogy két ellenkező irányban ható erőnek csak irányuk legyen ellenkező, természetük ugyanaz legyen.

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

* [A 25–27. lapok hiányoznak; Lukács nyilván úgy döntött, hogy az egész 6. pontot elhagyja. Az utolsó, csonka bekezdés kimaradtnak tekintendő.]

[/28/] [I. TÖRTÉNELMI ELŐZMÉNYEK]

[/29/] [HEBBEL ÉS A MODERN TRAGÉDIA]*

/30/ sa alatt fejlődött, nekünk idegen világnézetét akarták az írók saját mai ember- és világlátásukba beleerőszakolni. Ebből pedig organikus stílus nem fejlődhetett ki, még ha a legnagyobbak próbálták is meg.

1

[: <Shakespeare halálával> Egy emberöltővel Shakespeare halála után 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 puritanizmus és azután a racionalizmus uralkodik az emberek eszén és érzésein, és — természetesen — egyiknek sem lehet tragédiája. Nemcsak hogy nem írnak új tragédiákat, de még Shakespeare sem hat már.

A racionalizmus ellen támadt reactio drámai fellendülést hoz Németországban. Shakespeare renaissanceának szokták nevezni a fiatal német írók „Sturm und Drang”-ját és Shakespeare követőinek, sőt utánzóinak érezték magukat ezek az írók is. Pedig csak a technikáját veszik át és tulajdonképpen — a nélkül, hogy ennek tudatában lennének — valami egészen újat hoznak létre; megkezdik a modern drámát (egyes dolgokban persze Lessing kezdi meg ezt a

* [A 28–29. lapok hiányoznak; a 30. lapon következő csonka bekezdés kimaradtnak tekintendő.]

fejlődést, pl. a herceg jellemzése az „Emilia Galotti”-ban). A „Sturm und Drang” első drámája, a „Götz von Berlichingen” egy egészen új 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 bűne nincsen. „Clavigo”-ban is két egyenlő erejű igazság között ingadozik a hős, hibát követ el, de a hibát elkerülnie nem lehet, bármit tenne is. Lenz drámáiban egyes osztályok vagy foglalkozásmódok helyzetéből folyik a tragédia; ezt a témát 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 felelősség kezd mindinkább eltűnni a drámából, helyét a történelmi és társadalmi viszonyok, előítéletek, osztálykülömbőségek foglalják el. Az emberek se nagyon jók, se nagyon rosszak, nem bűnösök; de ha nem is ártatlanok, bukásuk esetleges, bűnösségükkel nincsen organikus össze- /31/ füg-gésben. A drámából — mint az emberek meggyőződéséből — kezd eltűnni az erkölcsi világrend, a hol bünt büntetés követ, és ez a világnézet szükségképen magával hozta azt, hogy a tragédiákból is eltűnik a tragikus vétség, és legfeljebb az író esztetikai meggyőződése préselheti be erőszakosan a drámába.

Persze ennek a disharmoniának stíltelenség a következménye. És nem ez az egyetlen disharmonikus az új drámában. Shakespeare technikája egészen ellenkező tartalmak kifejezésére jött létre és így nem lehetett tökéletes kifejező eszköze az új drámának. (Nem is szólva nem a mai színpadra illő voltáról.) Az új drámában vagy legalább is abban az érzésmódban, a miből az új dráma kifejlődött, volt valami a görög dráma merev, kérlelhetetlen, embereket letipró szükségszerűségéből. E felé a szükségszerűség felé haladtak Goethe és Schiller, a mikor felhagytak fiatalkori Shakespeare-utánzá-

sukkal és a görögöknél keresték új drámájuk stílusát. Ki akartak szabadulni a modern dráma véletlenségei és önkényességei közül („Willkür” és „Zufälligkeit” a Schiller szavai) és a görög dráma szükségszerűségét („Nothwendigkeit”) akarták darabjaikban elérni. Átveszik a görög tragédia analytikus formáját; a görögök tipisáló jellemrajzát drámaibbnak tartják a Shakespeare individualizálásánál; tipikussá stilizálják nyelvüket is, jóslatok, fátumhit, isteni rendeltetések és küldetések szerepelnek, csakúgy mint a görögöknél; Schiller még a chorussal is experimentál. Gyönyörű költemények jönnek ily módon létre, de a kérdést, a mit felvetettek, megoldaniok nem sikerült. „Stuart Mária” csak technikailag hasonlít „Oedipus”-hoz; nem végzet sújt itt le, csak intrikák folynak egy kimondott ítélet végrehajtása körül. Ornamentum a csillaghit a „Wallenstein”-ban, az isteni küldetés a „Jungfrau von Orleans”-ban, a jóslat a „Braut von Messiná”-ban. És így ezek a drámák éppen annyira „willkürlich”-ek mint a Shakespeare darabjai, csak embereinek intenzív élete hiányzik belőlük. És a Goethe konziliáns, minden baj közt optimista világfelfogása, mint ő azt maga is nagyon jól tudta, egyáltalában nem volt kérlelhetetlenül tragikus; az ő világában legfeljebb megtörténhetek egyes tragédiák, noha, ha /32/ lehetett, elkerülte a tragikus megoldást, vagy ha már mellőzhetetlen volt, enyhített vagy tompított rajta. Azt lehetne mondani, hogy csak irodalmi meggyőződése volt a tragédia. A classicismus egész eredménye a fejlődésre: sok élettelen jambustragédia. Goethe és Schiller nagy egyénisége fascinálóvá tett mindent, a mit alkottak, de a stíluskérdést (a mit pedig meg akartak oldani) nem oldották meg. Goethe néha nagyon közel jött hozzá, pl. a „Tassó”-ban, de őt sohasem kötötte le hosszú 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 aesthetikai meggondolások eredménye. A dráma belső formája a causalitás, az okokból szükségszerűen folyó okozatok feltárása. A néző pedig — ez a causalis gondolkodásnak és látásnak önkénytelen következménye — minden okot megint egy mélyebb ok okozatának tekint, és így tovább, míg végül egy olyanra talál, a honnan nem lehet már tovább mennie, a miben kénytelen megnyugodni. :] Csak az író világnézete lehet az ilyen végok; mert hiszen egy irodalmi mű alkotta mikrokosmosban az író világnézete helyettesíti az életben uralkodó törvényszerűségeket. Tökéletes tragédia tehát csak akkor jöhet létre, ha a tragikus megoldás a költő világnézetéből és érzésvilágából kényszerítő szükségszerűséggel következik; modern tragédia, ha ez a világnézet a mai életből organikusan nőtt ki.

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

Ezért van, hogy nem jutottak célhoz azok, a kik ő utánunk próbálkoztak ugyanezzel a feladattal. A quietista Grillparzer és a finom psychologus Otto Ludwig. (Hogy a szerencsétlen, nagy Heinrich* /33/ [[: von Kleist hová jut el, ha elég sokáig él, ki tudná azt megmondani!]). Mindketten pszichológiai úton közeledtek a tragédiához, mindketten irtóztak az abstractiótól, a metaphysikai megokolásoktól. És épen ezért hiányzik az ő darabjaikból is a legmagasabbrendű szükségszerűség. Világosan és finoman láttak meg egy-egy emberben végbemenő tragédiát, ügyesen csoportosították azokat a körülményeket, a mik ezeket a tragikus lelkiállapotokat létrehozzák. De már

* [Mivel a bekezdés további része ki van húzva, ezek az első sorok is kimaradtnak tekintendők.]

az emberek összekerülésének, annak, hogy milyen emberek kerülnek összeütközésbe egymással, szükségszerűséget az egyéni psychologia nem ad és nem adhat. Szükségszerű, hogy Alfons király és Rachel (Jüdin von Toledo) között tragédia jöjjön létre, de véletlen, hogy összekerültek, épen így szükséges Stein és Ulrich összetűzése (Erbförster) és épen ilyen véletlen összekerülésük stb. A metaphysikai szükségszerűség hiánya a cselekmény vezetésén is meglátszik; véletlenek jönnek közbe (Des Meeres und der Liebe Wellen, Erbförster stb.), intrikák, félreértések mozgatják a darabot, mely így 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 bűnnek ítélő pessimismusa alapján véve teljesen drámaiatlan volt is, úgy hogy az a belső ellentmondás, hogy ebben a világban egyáltalában létrejöttek drámák, minden darabban többé-kevésbbé megérik. De a szegény, csak megfigyelő, csak psychológus Otto Ludwig a „Makkabeusok” befejezése után sok tervének még több lehetősége között sohasem bír megállapodásra jutni. Minden témát ezerféleképen 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 psychológiai lehetőségek hínárjába.]

2.

[: Hebbel a „τραγικώτατος” a modern drámaírók között. Tragédia lett mindenből, amit érzett, a mit gondolt és tragikussá vált/[. . .] :]*

[/34/] [. . .] „Schüttle alles ab” írja naplójában [Hebbel] „was dich in deiner Entwicklung hemmt und wenn's auch ein

* [A 34. és 35. lapok hiányoznak; a kihúzás közben végetért.]

Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keines anderen fördern.”* [. . .]

/36/ lennie; csak előre kiszámítani nem lehetett.

Kis emberei így 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 előítéletek ellen polemizáltak, és az intézményeknek, a mik ellen küzdöttek, nem volt – a darabok szerint – még subjectiv jogosultságuk sem, hiszen a cél éppen az volt, hogy ezek az elavult intézmények és előítéletek megszűnését elősegítsék. Hebbelnél is előítéletek idézik fel a katasztrófát, de nála egyáltalában nem jön tekintetbe, hogy ezek az előítéletek jogosultak-e vagy nem; ezek nála csakis lelki tények; bizonyos hatásuk van az emberek lelkére és ezek a hatások pusztítják ki a világból azokat, a kik nem tudnak megalkudni velük, vagy, ha akarataik ellenére is, szembe mertek szállni velük. Hebbel itt megírta a polgárság tragédiáját; a polgári becsület összeomlását [– talán minden becsületét :]. Az a szilárd, foltot nem tűrő becsületesség, a mi a tizennyolczadik században a polgárságnak osztályküzdelmében legerősebb fegyvere volt (Müller), itt visszafelé fordul és éppen a legjobbakat zúzza össze.√1*** Ez a becsület kérlelhetetlen, aki egyszer vétett ellene, annak számára nincsen többé visszatérés; elítéli mindenki, de halálra ítéli 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 túl nem teheti magát. Halálosan szűkké tette a világot ez a becsület; minden kissé szabadabb mozgás gyanús lehet, ha pedig a gyanú nyíltan kifejezésre talál, akkor már itt a katasztrófa. Mindenki belelát minden-

* [A betoldás szövege hiányzik.]

** [A 33. lap hátoldalán, tehát a hiányzó 34. oldal szövegéhez írt betoldás.]

*** [A betoldás szövege — az elveszett 35. lap hátoldalán — hiányzik.]

kinek az életébe; mindenki élesen megbírálja mindenki másnak összes tetteit és ezeknek a bírálatoknak 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 tragédiáját. 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 /37/ visszajött és felébredni látszott a régi érzélem, szerelme bizonyítékát követelte a legitim szerelmes. Klára megadta neki, mert tudta, hogy nem kockáztat semmit, hiszen elveszi; de saját megsértett hamis becsületérzése is belejátzott, 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 foglalkozású emberrel, egy törvényszolgálival. A fiú — bizonyos subjectív jogosultsággal — lopás gyanújába kerül; — és ettől fogva feltartóztathatlan a katastropha. Egymást és magukat kergetik halálba, vagy a kétségbeesésbe ezek az abszolút becsületességű 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 éppen 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 múlva meglehet a maga borzasztó következménye, hogy egy könyelműség, egy kis félreértés sok existencia pusztulását okozhatja. Ez a lehetőség

a tragikus a „Mária Magdolná”-ban, ez adja meg neki rettentő és lesújtó általánosságát, oly általánosságot, a melyet utána csak egyszer ért el a társadalmi dráma, a „Takácsok”-ban, a mi <épen> majdnem ennyire tipikusan egy osztály — az elnyomott proletariatus — drámája, a hogy ez a győzelemre jutott kispolgárságé, a melynek régi fegyverei most őt magát pusztítják el. ○*

<De> † a nagy emberek élete ép oly kérlelhetetlen szükség-szerűségnek van alávetve, mint a kicsinyeké. A szükség-szerűség itt — úgy látszik — teljesen belső, pszichológiai; a polgár embereknél in- /38/ kább sociológiai, noha ott is láttuk, hogy tulajdonképen külső kényszerek mennyire lelkiekké váltak náluk is |:és később lesz alkalmunk látni a külső erők hatalmát a „nagy” emberekkel, a hősökkel szemben:|. Hebbel minden nagy <emberében> emberének nagyságában 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 <Tele vannak ezek az emberek erőkkal> ; olyan erők égnék <ezekben> benne, a miknek valahogyan ki kell törni <belőlük> belőle, különben <megfulladnának> megfulladna és a kitöréseknek mindig az <emberek> ő halálával <járnak> kell, hogy végződjenek. Állandó élethalálharcban élnek ezek az emberek önmagukkal és a világgal körülöttük, nem is bánják |:<tulajdo[nképpen]> szívük mélyén, hogy:| hogyan fog vég-ződni ez a küzdelem, sőt |:sokszor és épen mikor legintensi-vebb az életük:| vágyódnak a vég után, azután a nagy pillanat után, amikor elpusztulnak <bele>, de úgy, hogy egy nagy, mindent felölelő extasisban, az elérhető legmagasabb fokra <fokozódik> fokozódják fel egész lényük |:és nem képesek már a nélkül élni, hogy ilyen pillanatokot, ha maguktól nem adódnának úgyis, fel ne idézzenek:|. Így vágyódik Holofernes

* [A jelölés helyére betoldandó rész — a kéziratbetét 1–8. oldalán — elveszett.]

az után az ember után, a ki őt leverhetné |:és érzi, hogy szeretni tudná azt, a ki letiporja, a ki erősebb nála, sőt, csak azt volna képes szeretni igazán. És életének igazi nagy fájdalma, a mi sötét melancholiát borít minden győzelmére és kérkedő szavaira, épen az, hogy sohasem találkozott még ilyen emberrel, hogy erősebb volt mindenkinél, a kivel találkozott:|. Így <tesznek> teszi fel <Herodes és> Kandaules (Gyges und sein Ring) <mindent> egész életét és boldogságát egy kockára |:(<majdnem> csakúgy mint [Hebbel] kedvenc versének, az Uhland „Glück von Edenhall” [-j]nak hőse):|; ez hajtja Golot, a mikor már megindult a bűn útján, egyre tovább és tovább, hogy lássa, <hogyan> vajon a végsőkéig fokozott bűn csakugyan bűn-e még. |:És Herodes fejezi ki a legtisztábban ennek a hőstípusnak egész érzésmódját, oly tisztán, hogy <metaphorája> egyik képéből ennek az egész emberfajtának tipikus <gestusaként> gestusa lesz, mikor Mariamne előtt így menti azt, hogy halálnak szánta őt, ha <vissza> nem térne vissza Antoniustól:

Ich würde nicht den Muth zur Antwort haben,
Wenn ich, was ich auch immer wagen mochte [mochte],
Des Ausgangs nicht gewiss gewesen wäre.
Das war ich aber, und ich was 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 schleudert 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 preiszugeben denkt:
Er stürzt sich nach, er holt sie sich zurück,
Und bringt den Kranz, der schon nicht mehr dem Muth,
Nur der Verzweiflung noch erreichbar war,
Den Kranz des Sieges [Siegs], wenn auch zerrissen, mit.:|

A megszakadásig megfeszített, kétségbeesett, önmagában összeomló individualizmus ez. A végét járó zsarnokság kegyetlensége, a pusztulás előérzete, de a mi „a nagyszerű halált” akarja, azt akarja, hogy egy világ álljon lángokban, ha ő halni megy, mert érzi, hogy nincs más megoldás számára, mint ez. Individualizmus l'art pour l'art. [Néha hasznos is, a mit <akarnak> ezek az emberek akarnak, néha jó is, de sohasem azért akarják, mert jó vagy mert hasznos.] |A minden talajt elvesztett, minden támogató ideológiától megfosztott individualizmus ez; a mely már nem <mást> az életet keresve <ér a> jut a tragédiához, mint Goethenél még, vagy — a különben persze egészen másképpen látó — Shakespeare-nél, <a kivel> <mely tehát az életet keresve jut> nem úgy, mint Saul, apja szamarait keresvén, a királysághoz, a mely számára <tragédia> tehát [a] tragédia egy előre elképzelhetetlen gazdagodás és felemelkedés — ha az elpusztulás is az ára. A Hebbel individualizmusa a tragédia árnyékában született, <és> a tragédia vágya ég a lelkében és a tragédiát keresni indul az életbe. Hebbelhez képest — a Schiller értelmében — naív minden előtte élt <tragikus> költő tragikus sors-conceptiója. |

Ezek előtt az emberek előtt csak saját, belső, lelki törvényszerűségeik léteznek; csak álmaik valóságok számukra és az egész külvilág, minden más ember csak eszköz ezeknek az álmoknak realizálására; ezek az emberek — tulajdonképpen — 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 kevésbé explosíven is, de épen olyan erővel a maguk életét akarják élni és nem tűrik, hogy csak képek legyenek egy tirannikusan álmodó poéta fantáziájában. Nem csoda, hogy Hebbel az ókorban — és /39/ különösen annak végén — vagy a szláv világban találta meg igazi témát (Judith, „Herodes und Mariamne”, Gyges, Moloch, Demetrius), a hol az uralkodók vérében van az, hogy senkisémet 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 bosszút liheg zsarnokuk ellen. Individualismus individualismussal áll szemben. Mindakettőben ellenállhatatlan erők dolgoznak és ugyanazok az erők kényszerítik a zsarnokokat, hogy zsarnokok legyenek, a mik ezeket a rabszolgalázadásokat létrehozzák. Felületes szemléletre talán úgy látszik, mintha a nők (Judith, Mariamne, 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 hasonlít egész lelkiéletük, hogy csak helyzetük okozza, hogy azok a zsarnokok és ők a lázadók, és nem megfordítva. 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. †

—o—〈És mik az eredményei ezeknek a vulkanikus kitöréseknek,〉 De mit érnek el ezek a démonikusan nagy emberek? Semmit. A nagy emberek csak relatíve nagyok; valamivel nagyobbak csak a többiekénél, csak árnyalat különbség van köztük, 〈abban〉 az, hogy kiben mennyi a belső szükségyszerűség [: — mert végre is csak ez választja el őket egymástól :] |; vagy pontosabban : elég nagy-e a bennük élő belső szükségyszerűség ahhoz, hogy egy tragikus intenzitású tett formájában váltsa ki elpusztulásukat :|. Összetörnek a viszonyok törvényszerűségén valamennyien, csak az egyik merész actiókkal hívja ki az őt összetaposó sorsot, a másiknál egy félrecsúszás kell csak, hogy a kerekek alá kerüljön. Tragikusan nagy az ellentét a nagy emberek subjectív és objectív jelentősége között, |:a között, |:| hogy ők mit hisznek <— jogosan, mert a többihez viszonyítva igazuk van —> magukról és szerepükről

— jogosan, mert a többihez viszonyítva igazuk van —, és a mit az ő szerepük igazában jelent; azt hiszik, hogy mozgatnak valamit, pedig őket tolja, a nélkül, hogy észrevennék, az események ereje, azt hiszik, hogy egyéniségük- /40/ nek megfelelően élnek, hogy egyéni hajlamokból és okokból cselekszenek, pedig csak történelmi szükségszerűségek végrehajtói. Valaminek létre kell jönni és mindig akad ember, a kinek egyéni célja |:, tehetsége és körülményei:| <összeesik> összeesnek ezzel a szükségszerűséggel és ő akkor megmozdítja azt, a minék úgy is meg kellett mozdulnia, |:a mi:| csak egy megmozgatóra várt |:és:| mindegy volt, hogy az kicsoda. És akkor ő azt hiszi, hogy ő csinálta; saját célja eszközének hiszi azt, a minék ő volt — egy pillanatra — az eszköze. <És> De az eszköz <így> aztán túlnő |:; túl kell, hogy nőjön:| azon, a ki azt hitte, hogy az ő alkotása csak, és el is tiporja alkotóját, ha az szembe mer szállani vele. A „Moloch” tragédia itt a legtipikusabb, a melyben a feldúlt Karthagóból menekült Hieram, hogy bosszújának eszközt szerezzen, megteszi barbárok istenének a Moloch bálványt, a kiben ő maga sem hisz már. És csakugyan isten lesz a barbárok közt a bálványból, mert azoknak szükségük van egy istenre; de ez az isten hatalmasabb lesz Hieramnál, elpusztítja őt, mikor <egyszer szembeszáll vele> <meg[int]> <szembe mer szállni vele> megint csak eszközének tekinti alkotását és a maga erejét helyezi szembe az övével.

Így persze átmeneti korok, világhistóriai pillanatok a természetes témái Hebbelnek; olyan idők, a mikor egy világ rombadől és a romokból egy új világ készül kialakulni, a mikor a fejlődés szükségszerűsége a legszembetűnőbb <és a hol>, a mikor a legnagyobb ember tettei is csak kis láncszemek a nagy törvényszerűség láncolatában. „Demetrius”-ban tulajdonképpen a keleti és nyugati egyház újból való egyesítésének nagy eszméje bukik el; katolikus papok mentették meg |:a:| Boris |:küldte:| gyilkosai elől Demetriust, hogy eszközük legyen ebben a nagy munkában, és ez az eszme

bukik el Demetriusszal. Bajorország egyesítésének csak lehetőségéért kell Agnes Bernauerinnak meghalni és két bajor hercegnek egész életére szerencsétlenné lenni. Herodes pedig azért rendeli el a bethlehemi gyermekgyilkosságot, mert Mariamnet a halálba kergette és most csak a királyság maradt meg neki, — és ezt sem tudja majd megvédeni. A kereszténység (Mariamneban is tulajdonképpen a keresztény érzés lázadt fel) el fogja pusztítani az utolsó nagy pogány királyt. |:És egy egész nagy világmythologiai apparatus készíti elő és okolja meg azt, hogy Brunhild és Siegfried ne kerüljenek <össze, hogy> össze soha, hogy Siegfriednek el kelljen pusztulnia.:|

A milyen relatív az emberek nagy vagy kicsiny volta, olyan relatív az intézményeké is, de itt a relativitás az intézmény helyes /41/ vagy helytelen voltának és tényleges erejének teljesen absurd összefüggéstelenségében van. A létező viszonyok rettenetes helyzeti energiájában, a min hiába lát át egy-egy erős intelligencia, <mert> megtörik rajta minden támadás, a míg el nem jött az ideje annak, hogy egy másik, idővel épen ilyen abszurdá váló intézménynek helyet adjon. Így mennek tönkre a polgárok az elavult és haszontalan polgári becsület nyomása alatt; így pusztít a legitimitás a Hebbel királydrámaiban; megtörnek ezen a holt tömegen a Kandaules, a Herodes <reformtervei> reformálmai. 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 <az elmaradt alvásért> elmaradt alvásáért.

Grillparzer is a viszonyok erejét mutatja az egyénnel szemben, de nála a fennállónak igaza van, és bűnös, a ki fellázad a meglévő ellen. Hebbelnél itt is két szükségszerűség áll — mint mindig — egymással szemben; az embert természete hajtja, hogy küzdjön a fenálló ellen és az még kevésbé az oka, hogy összezúzza azt, a ki vakmerően közeledik hozzá. <De> |:A tragédia a pusztá létezésből következik, az individuatióból, abból, hogy az egyes ember megmozdulási képessége

szabad ugyan („unbegreifliche Freiheit”-ről beszél Hebbel), de azért mégis része marad az egésznek; pedig az egészet más törvények mozgatják, mint őt, és itt összecsapásnak kell létrejönni. Az emberi akarat tragikus eleme nem iránya, mint az eredendő bűnnél, a mitől [és vele a kereszténységtől:] Hebbel itt szigorúan elválasztja a maga pantragikus elméletét, hanem közvetlenül maga az akarat. Úgy hogy drámai szempontból teljesen közönyös, hogy a hőst jó vagy rossz törekvések pusztítják-e el. Így az ember és az összesség küzdelme: Hebbelnél <ez> csak energiák találkozása, egy általános emberi párbaj, és a küzdelem mindig egyformán dől el, minden tekintet nélkül arra, hogy kinek van igaza, oly szükségszerűségek szerint, a mik túl vannak minden morális értékelésen.

Ez a morális értékelés hiányzik teljesen a Hebbel drámáiból |:; ha morális kvalitásoknak döntő szerep jut a tragédiák felidézésében, a jók fontosabbak, mint a rosszak. A <jók> maximumok <hozzák létre a tragédiákat> hoznak létre minden tragédiát, nemcsak a Hebbelét, csak ő nála talán a legtudatosabb a tragikusságnak ez a morálon kívül helyezése, a maximumból következőse, melynél mindegy, hogy a jónak-e [jónak] vagy a rossznak a maximumáról van-e szó; sőt a világrend nagy ereje épen akkor manifestálódik a leghatalmasabbban, ha a legjobbnak maximuma is tehetetlen vele szemben:|. Ha Demetriusban egy kevés lelkiismeretlenség lenne, győzhetne talán |:és Mniczek szemére is veti, hogy joga van-e neki azért, mert tiszta és erkölcsös akar maradni, őt és leányát és minden hívét feláldoznia:|; Ágnesnek <is> becsületessége okozza vesztét: mint Albrecht szeretőjét, semmi veszély sem fenyegette volna; „Mária Magdolná”-ban mindenkit becsülete öl meg; Rhodopenek igaz női volta, Gygesnek barátsága |:Kandaulesnek előkelősége:| okozza tragédiáját; |:Genoveva megmenekülhetne Golotól, ha kevésbé bátor és előkelő lenne, és magát Golot is legszebb oldalai viszik bele a tragédiájába; és:| Siegfriedet naivitása öli meg és

Hagenből hűsége csinál orgyilkost. Egy ember sorsa sincsen |:így:| összefüggésben azzal, hogy jó-e vagy rossz |:sőt szinte úgy látszik, mintha egészen schopenaueri pessimizmus szólalna meg ezekben a tragédiákban; de ez mégis — mint Hebbel maga is tisztán látta — csak egy része a világnak, nem az egész. Az egészen uralkodó szükségszerűség csak túl van a mi, jó és rossz alapján való értékelésünk régióján, de nem helyezkedik szembe vele. Amoralis és nem antimoralis; etikai relativizmus, oly értelemben, hogy minden egyes etika relatív <jelentősége> értéke és jelentősége napfényre jut benne, de nem tagadja az etikát egy pillanatra sem. Sőt az <ember> egyes ember cselekvésének ugyanazt a szükségszerűséget adva, mint az univernumnak, természeti törvénné teszi az egyes embereket mozgó etikákat. Az etika tehát nála csak következményeiben problematikus, csak megnyilvánulásában dialektikus, csak tartalmában relativistikus; mint az emberi életmegnyilvánulások formája abszolút és örök, s mint egyenrangú fél áll szemben az univernum szükségszerűségeivel:|.

|:Ez a világfelfogás megszünteti az igazi gonoszsgot, vagy legalábbis a dráma számára érték- és érdektelenné teszi azt.:| <Tulajdonképen> És tulajdonképen nincsen is |:igazán:| gonosz ember a Hebbel világában. Már a csábító a „Mária Magdolná”-ban sem volt <gonosz ember> az, csak <stréber> alacsonylelkű stréber, a ki |:azonban:| soha se hagyta volna el a lányt, ha nem kerül bátyja a tolvajság gyanújába és ha nem költi el az apa a lány hozományát /42/ és a ki — ez a földolog! — nem csábította volna el |:soha:|, ha akkor nincs róla meggyőződve, hogy el is fogja venni. És a hogy nincs intrikus, úgy nincs itt nagystíliú gazember sem. Golo és Herodes szemünk előtt lesznek — önhibájukon kívül — ragyogó és jó emberekből — véreskező gyilkosok és zsarnokok, — és megtört emberek. |:Az élet legmélyebben tragikus oldala Hebbelnél — mint különben az egész nagy német drámában — épen az, hogy tiszta emberekre gonoszsgokat kényszerít

rá, hogy nem lehet tisztának maradni és mégis élni. Ezért tekintette a legtipikusabb tragédiának, minden tragédia örök típusának úgyszólván a Herodes-mesét: hogy hogyan <lesz egy> jut el a minden szép és nagy tulajdonsággal felruházott Herodes a bethlehemi gyermekgyilkosságig; és a Genovéa-mesében a középkori legenda gonosz intrikusából nemeslelkű lovagot formál, a kinek fáj minden gonosztett, a mit tennie kell, a kire sorsként szállt le, hogy ilyen tetteket kell elkövetnie. | És Hebbel még Rettenetes Iván emlékét is menteni akarja: fiához, a nemes Demetriushoz hasonlított, épen olyan tüzes, heves és gyanútlan volt, és a mindenkiben hívőnek 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 lehetőséget ad az embernek, és tehetetlensége akkor a legszembetűnőbb, ha minden lehetőség az ő hatalmában van. Ezért izgatta Hebbelt egészen [egész] életén át a királyság problémája; ez az individualismus legmagasabb pontja és itt válik legtragikusabbá |; „mert minden más situatióban, „ha”-k és „lehetett volna”-k állnak az ember és a nagy szükségyszerűség közé. Hogy a kettő párbaja egészen <tiszta> nagyszabású és semmitől sem zavart legyen, kell hogy az embert semmi olyan ne gátolja cselekvésében, a miről csak elképzelhető is volna, hogy egy más embert nem gátol már [már gátol]. Az individualismus tragikussá válása megköveteli így symbolumának a királyságot. Itt válik el megint végtelen élességgel a modern dráma Shakespearétól. A Shakespeare királyai valóságos királyok voltak, nem symbolumai valaminek, de a háttér, a mi előtt játszottak, a jelen volt mindig, az Erzsébetkor jelene. Hebbel — és ő itt csak legjobban kielezi, a mit előzői már előkészítettek — minden darabnak megadja a maga egészen speciális <kor és> hely és kor atmosphaeráját, de az egész, bár sokkal „realisabb”, kevésbé idealisan általa-

nos a Shakespearénél, mégsem „realis”, csak a symboluma valaminek —o—:|. [Tönkreteszi magát Herzog Ernst (Agnes Bernauerin), aki az uralkodást kötelességteljesítésnek fogja fel, tehetetlenül pusztulnak el a nagy experimatorok, Herodes és Kandaules; úgy Boris Godunow mint Demetrius megtörnek a szláv világ ellenállásán és Christian király (a Struensee-tragédia tervében) az absolutismus nyújtotta teljes egyéni önkény áldozata lesz.] —o—

[3.]

[Az a kérlelhetetlen, mindenre kiterjedő szükségszerűség, a minek egy pár esetét vázoltuk itt, adja meg Hebbel drámáinak mély, belső és organikus stílusát. Egy theoretikus írásában három fokát különbözteti meg Hebbel a drámai motiválásnak: hogy valami úgy lehetett [lehet], a hogy ábrázolva van, hogy úgy van és hogy úgy kell lennie. Nála mindig egészen metaphysikailag van megokolva, hogy mindennek úgy kell lennie, a hogy ő ábrázolja. Nem csak az egyes emberben történők psychologicise szükségszerűek, szükségszerű, hogy kik, hogyan és mikor kerülnek össze. Nem elégszik meg egy tipikusan általános situációval, a miből végre szintén szükség/43/ ségszerűen nőhetne ki a tragédia, az ő motiválása túlmegy a tipikuson, az ő helyzetei már teljesen symbolikusak. <Láttuk, hogy> o a [A] „Maria Magdolná”-ban |: láttuk már — de persze azt is, hogy milyen áldozatok árán —:|, hogy hogyan kapcsolja össze minden ember minden cselekedetét a becsületézés ezerféle formája. Ugyanaz a dekadens, a régi elavult voltát átlátó, de helyébe újat 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. Így kapcsolódik össze a politika, barátság és

eroticum a Herodes tragédiájában; így hatja át az állam mindenhatósága az Agnes Bernauer tragédiáját; így a közepkori kereszténység a Genovéváét.

Tulajdonképen eszmék tragédiái ezek a drámák. „Er hat”, mondja Goetheről, a kit az új 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 kevésbé sematikus, egy szóban kifejezhető. Minden drámája a történelmi szükségszerűséget mutatja, de sohasem példa egy előre megkonstruált szabályra, hanem mindig egy határozott és renkívülien egyéni eset emelkedik symbolikus magasságokig. Az ő végzete a szükségszerűség, az abstract szükségszerűség, mondhatnók a szükségszerűség platói ideája, aminek az egyes darabokat uraló végzetszerűség esetről esetre való objectiválódása.

Minden Hebbel-drámának így kétféle motiválása van, egy 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 /44/ nála nincsenek „általános emberi”, sehol és bárhol megtörténő tragédiák, a miket csak szép dekoratív hatások kedvéért helyeznek el bizonyos korban; egy pár ilyen themával játszott ugyan; de épen, hogy nem írta meg őket, bizonyítja, hogy saját stílusához nem illőnek találta. <Talán> Nem véletlen, hogy Schiller a trónkövetelő themájához Demetriust találta alkalmasabbnak mint Warbecket; |:de az ok kizárólag az anyag — mondhatnók — abstract alkalmaságában rejlett, Demetrius tragikus thema volt és Warbeck

nem volt az, és ha dekorative talán igen, a motivatio, a sorsconceptio lényegét illetőleg: <mindenesetre> az ő „Demetrius”-a világában nincsen semmi szlávság. Hebbel tragédiája nemcsak általánosan szláv, <hanem> de benne van az egyház-szakadás, a lengyel–oroszl jellem- és érdekellentét, az orosz aristocratia <és királyság>, csarizmus és nép egymáshoz való viszonya. És így 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, amelyikben él, megvan benne <annak a világnak> ennek egész érzése és gondolatvilága |és:| még ha ellentétbe kerül is vele, az ellenkezés módjában is mélyen megérik, 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 bonyolódott törvényszerűségnek és ezért darabjaiban sem jut neki olyan domináló, az egyéneket, a mozgást és fejlődést szinte felszívó szerep, mint a francziákénál 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 milieu-t a maga egészében vigye a színpadra (a hol pl. az órának felhasznált szolgálta a Herodesben reprezentálja annak a kornak az embe- reket emberszámba nem vevő szellemét). Mögötte marad ezért elevenségben az utána következőknek, de messze túl van rajtuk drámaiasságban; a nagy vonalnak feláldozott sok finom athmosphaera-hatást.]

Természetes, hogy Hebbel emberei igen erősen függnek össze családjukkal. „Mária Magdolná”-ban az apa és anya vére különbözőképen keverődött mindkét gyerekben; mind-egyikük örökölt tulajdonságokat anyjától is, apjától is. Demetrius ép úgy Rettenetes Iván igazi fia minden moz- /45/

dulatában, a hogy a Makkabeusok összes lelki tulajdonságait örökölte Mariamne. Albrecht (Agnes Bernauerin) sokban rendkívül hasonlít az apjához; a mi eltér tőle, az olasz származású anyjának öröksége. Persze nem csak tulajdonságaik örökölt volna teszi az embereket családjuk és környezetük productumaivá; Hebbel sohasem rajzolt kész, többé nem változó embereket, és emberein, a mikor a drámába belépnek, meglátszik egész múltjuk, nevelésük, boldog vagy boldogtalan gyerekkoruk stb. Klára és Károly nem csak egyes tulajdonságokat örökölték Antal mestertől, de a ház kicsinyes, moralisáló gondolkodását is felvették, és szerzett tulajdonságaik ép olyan fontosak későbbi sorsukban, mint az örökölték. És Albrechtet a könyelmű cseh udvarnál való nevelkedése épen annyira elidegeníti csak kötelességet ismerő apjától, mint az anyjától örökölt, szintén könyelmű olasz vér. Judith egész lelkiállapota múltjának kivételes voltával van megmagyarázva [.,hogy özvegy és mégis leány maradt:], és Genovéa gondolataira és érzéseire is döntő befolyással van a hozzá annyira hasonló nővérenek sorsa. Még az annyira isolált Holofernesnél is sokat megértünk abból a kevésből, a mit ifjúkoráról tudunk. És természetes, hogy azok az emberek, a kiket már előzőleg ennyi és ilyen sokféle körülmény befolyásolt, a darab folyamán még <erősebben és intenzívebben fejlődnek> erősebb és intenzívebb összefüggésekbe kerülnek velük.

<Teljes> De azért teljes isoláltságban élnek a Hebbel emberei; oly komplikált a lelkük, hogy még az egymáshoz legközelebb állók sem érthetik meg egymást; hiába hasonlítanak sokban egymásra, egy dolog eltérése elég, hogy lehetetlenné tegye a megértést. Nagy és kicsiny emberek között — ebben a tekintetben — szinte fajkülömbőség van, annyira a maga alacsony motívumai szerint ítéli meg az egyik a másikat, és annyira nem látja meg az ő benne még azt a kevés rokonságot sem, a mi mégis megvan. De az egyenlők ép oly kevésbé értik meg egymást, mint a különböző értékűek. Soha

nem érthetik meg egymást a férfi és a nő; a leghevesebb, a leglángolóbb szerelem nem hidalhatja át azt az űrt, a mit a köztük levő testi és lelki különbözőségek okoznak. És a Hebbel emberei és asszonyai zárkóztak, szemérmes lelkűek, ritkán mondják ki azt, a mit igazán éreznek és, ha kimondanák is, ki biztosíthat- /46/ ná a másikat arról, hogy igazat mondtak-e. Csak a másik ember lelkének ismerete lehetne ilyen biztosíték, de az emberek egymást nem ismerhetik; a gyanakvó Herodes (csak gyanakvó Mariamnet tud elképzelni) lelkében csak gyanakvó Mariamne élhet és (épen) annak benne való töretlen bizalma, tehát gyanújának teljes indokolatlansága okozza (vesztét) szembenállásuk (mélységes) mély tragikusságát. 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 kevésbé fogja megérteni őket, annál kevésbé bírja majd magát beleélni egy más ember lelkébe. 0

4.

[;Hebbellel 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 utána következtek.

Nagyszerűbbek ennél fogva az ő tragédiái mint azoké[i]. De nemcsak nagyszerűbbek, hanem kevésbbé elevenek is. Hebbel drámáinak különös volta abban áll, hogy innen is és egyúttal túl is van a naturalismuson. Játzsza fel lehetne sorolni egész tömegét azoknak a primitivségeknek, a miket ma már kezdőemberek és dilettánsok elkerülnek, de viszont senkisémm 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 egyesítése nem sikerült még ma sem senkinek. A naturalismus meghódította a világot, most meg kell próbálni azt a világot nagy symbolumokba beleszorítani. Hebbelnek még nem voltak meg a naturalismus nyújtotta eszközök és azért nála gyöngeség sok dolog, a mit [ami] az első percben a naturalismuson való túlhaladásnak látszik. De persze nem mind. Ő lelkileg csakúgyan túllátott az akkor még nem is létezett drámai naturalismuson és azt a stílust kereste, a mi felé ma a legjobbak törekszenek. Elérnie úgy természetesen nem lehetett.

Természetesen nemcsak ezen a helyzeten múlt, hogy célját nem érte el. Drámái belső stílusának talán csak ez, részben a kor /47/ okozta, részben szándékolt fogyatékosága van. Megírása maga a stíltelenség.

Hebbel alulról jött és autodidacta volt. Maga szerezte, nehéz küzdelmek és nélkülözések közt, a mi ismerete és műveltsége volt. Semmitsem örökölt, semmitsem kapott készen. Nem volt kultúrája. És nagy intelligentiája és kultúrösztöne csillapíthatatlan vágyat keltettek benne a kultúra után. De mindig csak vágyódott utánna, elérni nem tudta soha. Bele tudja magát élni a legraffináltabb kultúremberek lelkiállapotába, és saját személyének és környezetének kultúrája mindegy neki; végtelenül találó dolgokat mond a legfinomabb stíluskérdésekről és az ő prózáját alig lehet elolvasni. A meglevő drámai kultúra 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 papírososak 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 kifejezésé-

re. Ez a dialogus elsímitja azt a sok halk vibrálást, a miből az ő embereinek lelkiélete és egymáshoz való viszonya tulajdonképpen áll. Ezért kell ezeknek a hallgatag embereknek annyit beszélni, ezért magyarázzák ezek a zárkózott lelkű lények oly buzgón lelkiállapotukat, mert Hebbel csak a témát látta gyönyörűen és művészien, kifejezési eszközei nem voltak.

Töredékek így a Hebbel tragédiái — mint eddig minden modern íróé. Ő akarta mindannyiok közül a legtöbbet, és legmerészebben akarta, és talán azért szembetűnőbben töredékszerű minden, a mit ő produkált, a másikenál [másokénál]. 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, [de] az a mit megálmodott, lesz, ha lesz, a csúcspontja is. :]

〈AZ IRÁNYDRÁMA〉 A FRANCZIA IRÁNYDRÁMA

A negyvenes évek közepétől egész a hatvanas évekig, gyors egymásutánban lép föl Franciaországban egy csomó fiatal <ember> író. Új emberek; frissek, tele inventióval; az emberek úgy érzik, hogy valami egészen újat hoznak és még sem kellemetlenek, nem szakítanak teljesen a hatások régi és kipróbált traditióival. És ezek a fiatal emberek, ezek a Dumask és Augierk, Sardouk és Pailleronok, Meilhacok és Halévyk nem csak a francia színpadon uralkodnak — bizonyos tekintetben még ma is — hanem meghódítják egész Európát; nem elég, hogy dominálják a repertoirokat mindennütt, még az illető népek drámairodalmát, sőt színészetét is átalakítják.

A legkedvezőbb időben lépnek fel. Scribe előttük megteremtette már a modern francia színpadi technikát < Lényege > |: , illetve egy a régi traditiók alapján <divatba hozott> nőttet hozott divatba és vitt diadalra. Ennek a technikának egész röviden: | lényege: erős hatású situációk gyors egymásutánja, és hogy ezek hogyan jöttek létre, hogy valószínűek 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 <Scribének, aki ebben a technikában a lehető legnagyobb tökéletességre vitte, népszerűsége> Scribe-nek népszerűsége, aki ezt a technikában [technikát] a lehető legnagyobb tökéletességre vitte, ekkor már kezdett egy kicsit hanyatlani; már nagyon is sokszor nyújtotta ugyanazt, |:már nagyon is gyári portéka lett és unalmasan egyhangú kezdett lenni, a mit produkált, |: már

egész színdarabgyára volt (fizetett munkatársakkal). És a romantikus drámát — melynek győzelmei szintén a harmincas évekre esnek, kezdik már unni; a párisi polgárság nem akar többé azért színházba járni, hogy ott rajta gyunyolódjanak, hogy olyan eszméket hirdessen[ek], a melyek az övéivel ellenkeznek. A „Burgraves” premiérijére (1843) már nem lehet olyan lelkes tüntető ifjúságot összehozni, mint annak idején a „Hernani”-én volt.

A helyzet maga szabta meg az irányt ezeknek a fiatal embereknek. A Scribe-technikát kellett újra életre kelteni: két lehetőség van, vagy a melodramatikus hatások fokozása és raffinálása által /49/ (Sardou), vagy a jelen élethez közelebb hozni, olyan eszmék propagálása által, melyek az akkori párisi bourgeoisienek megfelelnek (Dumas és Augier). Felhasználhatják továbbá színességben és főleg jellemrajzban a romantikus dráma eredményét: az erős kontraszthatást. Scribeben egyáltalában nincs a jellemrajznak még semmi nyoma. A korábbi francia drámákban egy darabból vannak kifaragva az emberek; a romantikusok felismerik és művészi elvvé teszik az antithesist, és ez, ha éppen olyan mechanikus és merev is, mint a régi egységesség, mindenesetre érdekesebb, izgatóbb. Augier és Dumas a <legravasabbak> legbravourosabbak, legtudatosabbak és legtehetségesebbek közülök, Sardou őket utánozza társadalmi drámáiban; azok a darabjai pedig, a melyekkel legzajosabb sikereit aratta (Patrie, Fédora, Tosca), |:egészen:| kívül esnek a művészi értékelés körén. Úgy Augier, mint Dumas igen hamar és igen határozottan jelentették ki, hogy mit akarnak; Augier — a ki jóval korábban hódította meg a színpadot Dumasnál — rögtön a Ponsard-féle, antiromantikus, a polgárerényeket dicsőítő „école des bon sens”-hoz csatlakozik; Dumas a „Fils naturel” előszavában félre nem érthetően proklamálja a „Théâtre utile”-t, kijelenti, hogy a színház 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 színpadot csak szószéknek tekintik. Ebben magában még nem volna semmi új: a társadalmi dráma, keletkezésétől fogva mindig, morális és társadalmi tendenciák szolgálatában állott. Új a határozottságuk; új a törekvés az ő korukban, mert elődeik (Scribe és a romantika) nem sokat törődtek tendenciákkal |; vagy legalábbis ezek a tendenciák sokkal <kevésbé> általánosabbak, sokkal kevésbé praktikusak, bizonyos kérdések megoldásait kevésbé szem előtt tartók voltak: | újak — a színpadon legalább |és nagy közönség számára: | — azok a gondolatok, a melyeknek ők drámáikat szentelik.

Egy mondatban kifejezve: a polgári |élet és különösen a polgári: | családi élet megszilárdítása, megvédelmezése minden belső és külső ellenséggel szemben: ez volt ennek az egész irodalomnak főcélja. Augiernél a közélet arány- /50/ lag ritkán szerepel, akkor is inkább azért, hogy káros, romboló hatását egyes családokra bemutassa (Le Fils de Giboyer) vagy, hogy — szerintök — nagystilű szélhámosok elrettentő képmásait rajzolja (Vernouillet „Les Effrontés”- és „Le Fils de Giboyer”-ben, d’Estrigaud „La Contagion”- és „Lions et Renards”-ban); Dumast úgylátszik egyáltalában nem érdekelték az ilyen kérdések. („La femme de Claude”-ban a hazaárulás csak a melodramatikus hatás kedvéért van.) Egészen egyéni kérdéseket |, csak belső, csak lelki problémákat: | pedig egyáltalában nem ismernek |, és a nagy germán dráma főproblémáit, az ember és a világ legmélyebb szembekerülésének konfliktusait még kevésbé: |.

A helyes házasság alapja a szerelem, vagy talán inkább a kölcsönös vonzódás és tisztelet. A szerelem, mondja Dumas a „Kaméliás hölgy” előszavában, szabályozható, hasznosítható,

tökéletesíthető. És ha néha egy-egy lány, pl. Anette, „Francillon”-ban, 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 Diane de Lys csakugyan olyan hangon tesz szemrehányást férjének, hogy nem bírta magát megszerettetni, hogy látjuk: rajta múltott; ha akarta volna, sikerült volna. És az asszonyok csalódásai sem lelki differentiak 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 tisztességes asszony képtelen is azt elkövetni (Francillon) <.Legalább nem emlékszem ebben az irodalomban olyan házasságtörő asszonyra>; ebben az irodalomban nincsen még olyan házasságtörő asszony, a kit az író ne ítélne el. Ezért követelik olyan erősen a válás lehetőségének törvényes kimondását, hogy ha a házasság már semmiképen sem örízhető meg, legalább tisztességes úton álljon módjában az asszonynak megtalálni a boldogságot.

Mindezekben a gondolatokban erős és tudatos a reakció a romantika szenvedély-dicsőítésével szemben. Augier — a ki, mint a legtöbb dologban, itt is egyenesebb, őszintébb, ha nyárspolgárabb is Dumasnál — „Gabrielle”-jében írja meg ennek az iránynak legtipikusabb drámáját. A családapának, a bourgeois ügyvédnek, a ki egyre aktáival és pöreivel /51/ bajlódik, a ki nem elég finom felesége számára, az utolsó percben mégis sikerül romantikusabb vetélytársától feleségét visszahódítani. És — ez az érdekes — ezt a visszahódítást épen ez a polgári életet dicsőítő tiráda dönti el: „O père de famille, poète, je t'aime!”, mondja boldogan a megmentett asszony férjének.

A házasságtörést a férjnek mindig joga van megtorolni. Akár az imádón áll bosszút (Diane de Lys), vagy a kit annak

hisz (Terremonde „La Princesse Georges”-ban), akár az asszonyt öli meg (Clémenceau, La femme de Claude), mindenképen neki ad igazat az író; itt mindig egy kártékony elem elpusztítását követeli meg a fenntartandó, a helyes rend. Ezzel okolja meg Augier is, hogy az öreg marquis (Mariage d'Olympe) egyszerűen lelövi Olympet, a mikor nem tud vele megegyezni. A házasság védelmet és biztonságot nyújt annak, a ki benne él; bizonyos tekintetben garantiát nyújt <arról> a felől, hogy tisztességes emberrel van dolgunk, és ez az oka, hogy ezek az írók olyan sokat foglalkoznak azzal a kérdéssel, ki házasságképes morális és társadalmi értelemben. Az első a mésalliance kérdése; elvben ellene vannak és mégis, ha egyszer megvan 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 <már fiatalkorában> fiatalkorában is határozottan és erélyesen szembeszáll azzal a felfogással, hogy az elbukást jóvá lehet tenni; később a „refaire la virginité” sentimentáliskodásai ellen írja „L'Aventurière” és „Le mariage d'Olympe” című darabjait, a hol egészen nyugodt, megingathatlan <bugrissággal> nyárspolgár[i]sággal tagadja a dolog lehetőségét. Később — lehet hogy Dumas hatása alatt — mégis elismeri, hogy tisztességes lányokkal is megeshetik, hogy elcsábítják őket; de az ilyen asszony aztán maga vonul vissza minden társaságtól, száműzi magát a világtól (Mdme Bernard „Les Fourchambault”-ban). Dumasnál ez a megkülömböztetés kezdettől fogva megvan. A nem iránydrámának írt „Kaméliás hölgy”-ben glorifikálja a Margit lemondását; később theoretikusabbak a megoldások. Olivier de Jalin minden illő és nem illő eszközzel megakadályozza, hogy Raymond barátja elvegye Suzanne D'An- /52/ geot (Demimonde), de viszont Camille elveheti Jeanninet (Les Idées de Mdme Aubray), Montaignin Raymonde-ot (Monsieur Alphonse) és Bardan-

nes Deniset. A törvénytelen gyermekkel szemben igazságatlannak érznek minden társadalmi korlátozást. Dumas — a kinek az személyes élménye volt — több drámájában küzd a törvénytelenül születettek egyenjogosítása mellett (pl. *Le Fils Naturel*, *Monsieur Alphonse* stb.), de jellemző és érdekes, hogy a darabjaiban szereplő törvénytelen születésűek — és sok ilyen van — vagy ideális lények, vagy legalább is rendkívüliek (Noemi Clarkson "*L'Étrangère*"-ben) és ezt Augier is teljesen így látja; nála ők egészen melodramatikusan önfeláldozók és idealisták (*Le Fils de Giboyer*, *Bernard „Les Fourchambault”*-ban). |: Tehát itt is a polgári, sőt csak az előkelően polgári család helyzetéről van mindig szó. Arról, hogy egy — jóban vagy esetleg rosszban — rendkívüli lény hogyan helyezkedhetik el ezen belül, ha történetesen törvénytelen származású. Tehát nem — még socialis értelemben sem — az egész problémáról (nem is szólva annak igazán lelki drámai oldalairól, a mit pl. a Warbeck és Demetrius-drámák érintenek), csak annak a polgári család belbékéjére vetett reflexeiről. |

Olcsó dolog volna ennek az egész világfelfogásnak — ha ugyan annak lehet nevezni — kicsinyes és szűk voltát részletesen kimutatni, bebizonyítani, hogy — durván kifejezve — Dumasék egész morálja voltaképen a körül forgott, hogy ki salonképes, ki nem. Hogy pl. a törvénytelen gyerek rossz helyzetéből — a min segíteni 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 íróik az ő szolgálatukban írták darabjaikat: őket akarták drámai formában kifejezni és így számunkra most az a legelső kérdés, mennyiben sikerült nekik gondolataiknak drámai, művészi formát adni.

Tudjuk, hogy nem sikerült. |:Ha egyelőre teljesen eltekin-tünk is minden iránydráma alapjában problematikus voltától

és csak így kérdezzük: azt, a mit ez a dráma ki akart fejezni, mennyiben sikerült kifejeznie úgy, hogy bármilyen alacsonyrendű legyen is a tartalom és problematikus a kifejezés útja, mégis (a tartalmat fejezze ki) a forma a tartalmat fejezze ki, a legnegatívabb feleletet kell adnunk. Még a:| Lillo (,The merchant of London"-ban), „The London Merchant”-jében, ebben (az első moralisáló, tudatosan polgári, primitív) a primitív, tudatosan moralisáló, kispolgári darabban, mely egy az érzékiségének, egy csábító nő hatalmának engedő gyöngé ember tönkremenetelét rajzolja, hogy elrettentő például állítsa kortársai elé (Bármennyire primitív és minden tekintetben elavult is ez a darab, egyet el kell ismerni:), ez az egy megvan: a dráma, bármennyire primitív, alacsonyrendű és minden tekintetben elavult is, azt fejezi ki, a mit az író mondani akar; mondanivaló és kifejezési eszköz, ha nem is nőnek össze organikus egésszé [—ez volna az ideál!—], legalább egy vonalban vannak; van kapcsolat köztük. |:A (mese) történés nem symboluma ugyan egy máskép talán ki sem fejezhető sorsviszonynak; csak illustratioja a moralnak, csak példa annak általános érvényűségére, csak mese, a mi után tanulság következik; de a tanulság csakugyan a meséből következik, az illustratio csakugyan annak a moralnak illustratioja. :|

Ez a kapcsolat tendentia és darab között mindig hiányzott /53/ a francia iránydrámánál. |:(Lillo gyöngé talentumát az Erzsébet-kor traditiojának ereje segítette alkalmasint.):| Zola, találó iróniával, így vonja le a tanulságot a „Fourchambault-család”-ból: el kell venni, ha elcsábítottuk, a zongoratanitónőt, hogy aztán boldogan élhessünk és ne kerüljünk csődbe. Pedig ez a darab egyike Augier legszigorúbban 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 elcsábította Vignot Clarát és elhagyta

— anyja tanácsára — egy jó házasság kedvéért. Az elhagyott asszonyt, aki a csábítótól nem fogadott el semmit, nagy szerencse érte. Egy testileg elzüllött fiatal mágnás, ezzel akarván expiálni azt a sok bűnt, a mit a nők ellen (általában!) elkövetett, ráhagyja egész vagyonát, egy félmillió frankot. A fiút anyja, természetesen, kitűnően neveli fel és ő — természetesen szintén — kiváló, elragadó és jó ember, a kire nagy jövő vár. Véletlenül megismerkedik apja unokahugával, megszereztik egymást: egymáséi akarnak lenni. De házasság előtt persze nem lehet eltitkolni az okmányokat, minden kisül (a miről a fiúnak — 25 éves! — sejtelve sem volt). Sternay anyja, egy gőgös mágnásasszony, most természetesen tudni sem akar a házasságról. Közben Jacques a miniszter titkára lesz; nagybátyja — <öreg finom ember> egy öreg finom úr — adoptálni szeretné, de ezt akarja most már Sternay is, a ki ambícióinak kielégítését várja ettől. E közben Jacques megint elutazott és ezúttal az egész keleti kérdést oldotta meg; consul lesz belőle; a becsületrend lovagja. Sternay és egész családja várva várják hazaérkezését, hogy befogadhassák családjukba. Jacques haza is érkezik de — természetesen — nem fogadja el a megtisztelő ajánlatot, ellenben — kéretlenül — kijárja a miniszternél Sternay számára a grófi címet. (Hogy imádottságát 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 trükkökkel dolgozó, véletlenektől hemzsegő, Scribe-stílusú boulevard-melodráma? És hol következik ebből, hogy a törvénytelen gyerekeket adoptálni kell? Hiszen Jacquesnak olyan jó dolga van és azzal a kevés szenvedéssel, a mit neki a visszautasítás okozott, /54/ nem ért[-e] fel sokszorososan 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 gondolatvilágá-

val, mint a legrimitivebb angoloké, lehet, hogy akkor se volna |:biztosan:| jó dráma, de, ha kis mértékben is, organikus lenne.

Kiindulásában anorganikus, tehát művészietlen a francia iránydráma. A dráma számára új 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 dőlt el teljesen a francia iránydráma értékének kérdése. Ha az [a] gondolati tartalmát nem fejezi is ki organikusán, azért még lehet — esetleg — ettől eltekintve tökéletesen drámai, tehát művészi. És csakugyan, az úgynevezett francia technika volt hosszú ideig szinte kizárólag a modern dráma formája. Az még sok tekintetben ma is Franciaországban, Angolországban, nálunk; talán csak a németeknél és az északi népeknél tűnt el végleg a komoly irodalomból.

Ismerjük ennek a technikának lényegét: minél több erős hatású situációt — a hivatalos műkifejezés „scène à 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 előkészítésre 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 túlságosan primitív megoldás, ha a párisiak évtizedeken át el is fogadták, és a modernebb drámának — |:nem drámai, művészi okokból, de:| mivel idegesebb és blazírtabb 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 |:még itt is:| a lehető legegyszerűbben történik. Rémonin és Mauriceau huszonhárom év után

összekerülnek (L'étrange- /55/ re) és mi sem természetesebb ugye, mint hogy egy hosszú beszélgetésben elmondjanak egymásnak mindent — a mi a későbbiek megértésére szükséges. Épen ilyen — csak a legfeltűnőbb példákra hivatkozom — Barantin Valmoreau darabmegnyitó dialogusa (Les Idées de Madame Aubray), melyben Jeannineről, az Aubray-családról, mindenről egészen pontosan informálódunk. Az expositió másik célja a drámához szükséges embereket összehozni és itt megy át az előkészítés a tulajdonképeni cselekménybe. Igen különböző érdekkörű, sokszor társadalmi helyzetű emberek kerülnek össze egy ilyen francia darabban és ezért az írók igen sok fogást eszeltek ki, a mikkel ezt a nehézséget legyőzték. Ilyen elsősorban a neutrális színhely, nevezetesen egy fürdőhely zeneszobája, játékbarlang, társaság. |:A „Minna von Barnhelm” vendéglője az őse itt ennek a technikának. |: 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 kávé inni vagy, — hiszen nagy társaságban mindig lehet okot találni az alkalmatlan szereplők eltávolítására. (Talán legtanulságosabb ebből a szempontból „La contagion” III-ik felvonását elolvasni.) De még egy előnyt nyújt a nagy társaság; a felvonás végén, a mikor forr az izgalom, a mikor itt a nagy jelenet, tanúk vannak, a kik előtt vagy vissza kell fojtani az izgalmat, vagy pedig |:előttük:| esetleg annál erősebben explodál minden szenvedély. Ha magánlakás a felvonás színhelye, 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> szakíthatnák is

őket, akármilyen veszedelmes és végzetes dolog lenne is az (pl. Olivier és Raymond beszélgetése Suzanne lakásán). Ha pedig, az előző jelenetben a háziak közül valakire szükség van, a következőkben pedig nem, el kell távolítani. A lánynak meg az asszonynak mindig vannak háziasszonyi kötelezettségei, a férjnek /56/ meg mindig akad valami munkája. Ilyen „Les Effrontés” első felvonása, a hol a Marquis Vernouilletnek egy, életére és az egész darab menetére döntő fontosságú tanácsot ad Chamier lakásán, gondosan eltávolítva ennek — de csakis ennek — a jelenetnek tartamára Chamiert. A minthogy egyáltalában — és ezt sok példával <illusztrálhatnám> lehetne illusztrálni — ezekben a darabokban az emberek egészen leplezetlenül, a szerint jönnek-mennek, ahogy az írónak szüksége van rá. Fellépésüknek vagy távozásuknak lelki motívuma nincsen.

Meg kell még könnyíteni természetesen az emberek egymással való érintkezését is. Nehézkes, zárkózott, bizalmatlan, szűkszavú |:vagy nagyon is differentiált lelki életű és finom érzésű:| embereknél sokáig tart a míg <egy másikkal> az egyik a másikkal olyan viszonyba <kerülnek> kerül, hogy <elmondják> elmondja neki a <maguk> maga ügyét, baját; vagy érdeklődni <kezdenek> kezd az ő dolgai iránt. Itt minden ember szívét a tenyerén hordja és melegen érdeklődik az összes többiek ügyei iránt. Hamar összebarátkoznak |:a nélkül persze, hogy még <lelkiközösségek> lelkiközösség vagy <a mag[ányosság]> egy már tűrhetetlen magányosság érzése kényszerítené őket erre; a nélkül tehát, hogy erre valami különös okuk lenne:|. 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 nyíltszívű; de Ryons egész programmszerűen bejelenti, hogy ő a nők barátja, és hogy ezzel miminden jár együtt; épen ilyen őszintén meséli el Noemi (L'Etrangère) Catherinenek élete történetét. Egymással szemben épen ilyen őszinték. Pl. Albertine (Le père

prodigue) szépen elmondja de Tournas úr egész jellemét, neki — vagy talán a közönségnek? Nem riadnak vissza az emberek egy kis izléstelenségtől sem (olyanok, a kiket az író nem akart izléstelennek rajzolni), pl. Camille és anyja idegenek előtti érzélgése (Les Idées de Madame Aubray). Egy kis indiscretiót is megkövetel néha a technika — különben hogyan tudnók meg, mi történt két felvonás között? Erre való pl., hogy Montègre (Nők barátja) elmesélje Leverdet[-]nének a közte és Jane között lejátszódó szerelmi regény utolsó stádiumát. Még az ellenségek is nyíltak egymással szemben; bejelentik egész haditervüket: ha te ezt teszed, én ezt fogom tenni és így tovább (Olivier és Suzanne). Szükséges helyzetek létrehozásában később sem riadnak vissza a legnagyobb valószínűtlenségektől sem. Említettük az aristokratát, a ki Clara Vignotra hagyja vagyonát (Le /57/ Fils Naturel). Ilyen „Diane de Lys”-ben, hogy a hősnőnek egy közömbös emberrel van — egészen szokása ellenére — rendezvous-ja a hős műtermében; keztyű, levél stb. egymás előtt érdekessé teszik őket, és egy teljesen lehetetlen találkozás (egy közös barátjuk az utcáról felhívja Pault, késő este) összehozza őket. Még feltűnőbb a „Contagion”-ban, a hol az öreg Chellebois a darab elején elveszít egy levelet fia megtalálja és elfelejti visszaadni < Zsebéből>; az ő zsebéből pedig kilopja egy féltékeny dáma, abban a hitben, hogy a fiúnak írta 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 író, hogy az izgatottságot fokozza, kétféle eszközzel dolgoznak. Egyrészt tisztán retorikai kitérésekkel és összecsapásokkal, másrészt egy váratlan fordulattal, pl. valami titok kipattantásával, egy dilemma megoldásával, egy nehéz helyzetből való kijutással. Ez a két eszköz persze rendszeren 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 situációban, nekitámad egymásnak, hogy kipanaszkodja, kidühöngje magát, megmondja a másiknak a véleményét. Egy ilyen jelenet természetesen |:a legtöbbször:| csak rövid lehet, különben roppantul egyhangú lenne, minden mozgás, továbbhaladás nélkül; érdekességet egy ilyen jelenetnek csak kölcsönös, intenzív lelki hatások adhatnának, itt pedig erről szó sem lehet. Azért is az ilyen jelenetek rendesen inkább a darabok elején vannak, pl. Thouvenin és Fernand jelenete (Denise). Érdekesebbé, izgatóbbá válik az ilyen jelenet, ha egy döntő pillanatban félbeszakítják, különösen, ha, a félbeszakító jelenet segítségével, különben egyszerűen elhangzó dolgok nagyobb fontosságot nyernek. Ilyen pl. „Le Fils Naturel” második felvonása. Jacques megtudta, hogy törvénytelen <születésű> származású, hazarohan, mindent meg kell tudnia anyjától; az épen el akarja neki mondani a dolgokat, mikor közbejön Sternay. Erős jelenet apa és fiú között, Sternay gyanúsítóan fel- /58/ hozza, hogy honnan van Jacqueséknak vagyonuk. Ekkor előáll Clara stb. Itt egészen világos, hogy mire való a félbeszakítás: ha Clara egyszerűen elmondaná a dolgot fiának, a mit egy külső véletlen akadályoz meg, nem lenne semmi hatás, míg így van. A váratlan fordulatokat legtöbbször valaki tudatosan készíti elő, hogy kiszüljön az, a mit oly izgatottan vár mindenki. Néha a situációkból következik, a nélkül, hogy a szereplők részéről szándékosság lenne benne. Ilyen „Les Idées de Madame Aubray” vége. Aubrayné azt akarja, hogy a könnyelmű, de most bűnbánó Valmoreau vegye el Jeanninet, ezt a derék elbukott nőt. Valmoreau nem akarja. Kisül, hogy az asszony fia, Camille, szereti Jeanninet, és el akarja 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 ezért Camillenek |:, hogy kiábrándítsa magából:| : nem az volt az

egyetlen bűnöm, a miről tudsz! Aubrayné nem bír ennyi nagylelkűségnek ellentállni: „Hazudik, vedd el fiam!”, és kész a darab. Legtöbbször azonban tudatos intrikák, jó- vagy rosszindulatú törbecsalások döntenek el a szereplők sorsát. Így csalja törbe álhírrrel Olivier Suzannet, hogy az, elárulván igazi egyéniségét, ne legyen többé Raymondra veszélyes; ennek jóindulatú pendantja a „Francillon” befejezése: Smithné esete, mellyel Francillonból kiugratja az igazságot. Minden egy hajszálon múlik itt, ha egy perczel később lépnek közbe, vége mindennek.

Roppant nagy a szerepe |:így:| 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 lánczolata hozott. De gyakran nemcsak a megoldás van egy ilyen véletlenre felépítve, 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 hír igazságáról, annak értelmében cselekszik és csak mikor már szinte késő, sül ki, hogy az egész nem volt igaz (Diane 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 kibonyolítani embereit. Nem, minden világosan, matematikus praecisióval van /59/ megcsinálva. Ezek miatt íródott a darab. Ez az a cél, a mely felé siet. Rémonin (L'Etrangère) már a darab elején meg van győződve, 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 felöltöttetett és névvel ellátott gépek. Feladatuk a darabon belül a lehető legnagyobb pontossággal meg van határozva; ha elvégezték dolgukat, eltűnhetnek, 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 organis-
mus: egységes, szétbonthatatlanul egységes, de minden rész-
nek megvan 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-et az, hogy úgy [kell] elmondania a Francillonnal
töltött estét, hogy abból semmi határozottat ne tudhassu[n]k
meg, és tulajdonságai csak azért vannak, hogy ezt a feladatot
betölthesse. Technikai követelmény hozta létre a barátok és
barátnők és mindenféle más bizalmasok csoportját. [Kassner
〈mondta〉 megállapította ugyan Diderot nagy 〈érdem[e-
ként〉] újításaként, hogy megszüntette a confidentokat a
drámában, de az a dráma, a mely pedig oly sok tekintetben őt
folytatja, itt a legrégebb francia traditiókat követi. A lelki
komplikálódásnak azon irányával szemben, a mit ott a
Diderot elindulása kifejezett, visszatér, a hatásos jelenetek
kényelmes elérése kedvéért, a characterek 〈lehető egyszerűsíté-
sére〉 és viszonyok lehető egyszerűsítésére, egypár vonásból
való összerakásukra. :| Ezeknek |:a bizalmasoknak:| feladata
egyrészt receptív: 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
helyzetüktől egyszersmindenkorra meg van határozva: jóság,
okosság, érettség |:és semmi más. És 〈egészen〉 nem lévén az
ilyen viszonyokban semmi egyéni, mindegyiknek ezek a
tulajdonságai, úgy hogy csak nevük és egy pár külsőségük
különbözteti meg őket egymástól:|. [Azt hiszem, egy félóra-
val egy darab elolvasása után nem emlékezik már senki
rájuk.] Technikai követelmény a raisonneur is: ő kapcsolja
össze a darabot a tendenciával; ő magyarázza meg, hogy mit
akar az író. Ez a ragyogó salon-Sherlock Holmes ismeri az
összes szívek összes titkait, 〈ő benne kifogyhatatlan sok a
szellem〉 és kifogyhatatlanul sok benne a szellem, a jóság, az
elnézés; 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. |:Bennük, az ő drámai szereplésükben <lesz> kap úgyszólván formát ennek a formának stíltelensége; ő a művészi kifejezése művészetlenségének <;az ő szavai>. Az ő lénye az egyetlen pont, a hol találkoznak forma és tartalom, a hol formává válik az író mondanivalója <. De >; de ez a forma nem igazi forma, mert nem eleven, organikus symbolumba-foglalás, hanem egyszerű és lényegében nyers, <nem művészté> művészi nem vált elmondása a tartalomnak. Minden szellemesség csak sallang itt, a mit igen könnyű lenne, gondolatban is, gyakorlatban is, róla lefejteti. A raisonneur rendesen, már conceptiojánál fogva, legkevésbé élő embere ennek a világnak, pedig az ő <életén> élő volna lenne az egyetlen elképzelhető lehetőség valamiféle egységet teremteni mese és tendenciája, dráma és problémája, <fo[rma]> tartalom és formája között. Ha az ő mély élménye lenne mindakettő, akkor egyesülhetnének — ha nem is drámaian — az ő alakja egységében, de neki csak esze van és szelleme, de nincs élete; neki csak szavai vannak és ötletei, de <nincsenek élm[ényei]> nincsen és nem lehet élménye soha.:| De a főalakok sem élő, hús- és vér- és idegekből való emberek. Egy pár tulajdonságból vannak összerakva, melye- /60/ ket a helyzetek határoznak meg, azok a helyzetek, a melyekből él a darab. Pl. a többször említett „Le fils naturel”-ben Sternay jellemét — gyöngeség és egy pár sympathikus vonás — az állapítja meg, hogy ő csábította el Clarat, de el is hagyta, és ezért mégsem teljesen megvetést érdemlő, mert ez az ideálként szereplő asszonyra vetne rossz fényt, és <különös> jellemző, hogy a mikor Augiernek „Les Fourchambault”-ben egy rokon situációra volt szüksége, más milieuban ugyanazt az alakot rajzolta, mint Dumas itt. Senkinek sincsenek spontán elhatározásból, erős érzésekből létrejött tervei; a felépített helyzetek egymásutánjának rab-

szolgái az összes alakok, a nagyok úgy mint a kicsinyek. Nézzük csak Diane de Lys ingadozásait és vergődéseit a IV-ik felvonásban <. Az>, ahol az első pillanatban talán úgy 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 jutnak el ide? Diane kétségbe van esve, semmi hír Párisból <. Férje>; férje |ekkor:| rábeszéli, hogy a világ kedvéért csak tényleg váljanak el, ne törvényesen. Megjön egy barátnője, hírt hoz Paulról, az nem meri magára venni a felelőséget a dologért, vissza is küldi a gyűrűt, melyet Diane 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 <. Már>, 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 újabb terv az akkori helyzet logikai következménye, és olyan szilárd logikával következik belőle, hogy ha a szerző nem akar három meglepetést erre a felvonásra, akkor Diane erős szilárd lelkű nő; persze ha nem éri be hárommal, hanem ötöt vagy hatot hoz egymásután, ugyanaz a nő hisztérikusan akarathatául hatna. Hol hát az ő egyéni jelleme?

Mindebben persze sok a szándékosság. Az írók nem akartak tisztán pszichológiai érdekes fejlődéseket színpadra hozni. Meg vol- /61/ tak róla győződve, hogy színpad nem tűri meg a komplikált lelki jelenségek ábrázolását. Ezért nem tetszik Dumasnak Hamlet és Lear; ezért hagyja ki Augier „Les lionnes pauvres” című darabjából az egyetlent, a mi minket érdekelne: hogy ez az alapján véve csak könnyelmű, de nem rossz asszony, hogyan sülyed, miután egy dolga kisült, egészen a prostitúcióig. Ki is mondja az előszóban: „Seraphi-

ne sülyedése csak pszichológiailag lett volna érdekes, tehát elegendőnek tartottam, ha a darab raisonneurje elmondja, hogy mi történt vele.” A lelki fejlődés nem érdekelte őket, kész és szilárd sémákkal dolgoztak, drámáikban az összeütközések — szinte abstract — akaratok összeütközése[i]; akaratok[éi] — a melyek mindig tudatában vannak annak, hogy mit akarnak, külömben el volnának veszve ebben a küzdelemben. Ebben az irodalomban mindenki teljesen öntudatosan, tervszerűen gondolkodik, 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 eltolódásaiból jön létre.

A dolog persze nem egészen így áll |:azaz csak hatásaiban, csak következményeiben:|. Augier is, Dumas is meg <voltak> volt róla győződve, hogy az élő emberek egész galeriá[já]val <népesítették> népesítette be a francia színpadot. És koruk — legalább a nagy közönség — osztotta is ezt a meggyőződésüket. A mi számunkra egy ember sem él ebből az irodalomból, legfeljebb Augier egy pár alakja, egyszerű nyárspolgárok — a darabok elején. A végén ezekből színpadi chargeok válnak. Egyszerű derék embereik mindig túlságosan szimplák, <utrirozzák> túlozzák egyszerűségüket és nemes voltukat (Bernard „Les Fourchambault”-ban). Érdekes alakjaikat meg vagy az érdekes vonások túlságos sokasága és feltűnő volta melodramatikussá teszi (Noemi „L'Etrangère”-ben), vagy pedig egészen halványak, színtelenek, 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; ügyes, retorikus; /62/ és abstract. És minden ember így beszél. Egészen abstractul, tipizálva. Még ha önmagáról beszél, akkor is él benne egy

adag raisonneur, a ki beosztja őt valami osztályba. „Je suis de ces femmes” mondja |:pl.:| Diane de Lys, „qui ont besoin d’être dominées.” Erős érzelmeket is programszerűen és <tudatossággal> tudatosan fejeznek ki, így, pl. Ossip (kocsis!) a Danicheffekben: „Ne pouvant en faire une femme, j’en ai fait une soeur”. És mi sem természetesebb, mint hogy evvel a pontosan kicirkalmazott, mechanikus és egyforma nyelvel 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.

|:Folytatás I [IV] lapon:|

[:De legyünk igazságosak. Emlékezzünk vissza azokra a francia darabokra, a miket ismerünk és gondolkozunk egy kissé, hányan élnek az alakjaik közül? És azt fogjuk látni, hogy a tragédiák alakjai retorikus sémák; élet csak egypár, a vígjátékban van. De ha — nem szívesen írom ide a Shakespeare nevét — de ha az ő alakjaira gondolunk, hová lesznek a legnagyobb francziák, a Molière, a Beaumarchais alakjai? Nézzük meg őket egy kicsit közelebről 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 francia nő, mert Molière és Dumas fiús nőalakjai egyformán tudatosak <. És>, és egy regényben élő francia nő, a kit Balzac meg Flaubert írtak meg, a ki épen annyira spontán és impulsív és organikus és nő, mint a legnagyobb germán <poétáknál> poétaké. Annak tehát, hogy még a legnagyobb francziák komoly darabjai is hidegen <hagynak> hatnak, nem lehet ilyen faji oka, hanem igazi oka a francia dráma <témájában> formájában rejlik, és azért van az, hogy míg a regényirodalomban, Rabelais-tól máig, egész sorozata lép föl az élő embereknek, a drámák alakjai sémák. ⊥

[:A francia dráma a situációk drámája. A tragédiákban retorikusak, lyraiak a situációk, a vígjátékban burlesken

komikusak. Az Aristotelesi szabályok félreértése nem engedett más formát. Sőt, egy helyre és rövid időre szorítva a drámát, kényszerítette ezeket a — /63/ technikailag — primitív írókat, hogy a múltat hatásosan, <azaz> tehát retorikusan adják elő (és nem pszichológ[ik]usan, a hogy Shakespeare, a kinél lassanként tárul fel elénk a múlt, nem egy ember elbeszélésében); kényszeríti őket, hogy az emberek közti viszonyokat készeknek, adottaknak tekintsék (mert nincs idő előttük kifejleszteni), és kényszeríti őket, hogy az új kapcsolatokat antipszichológ[ik]us gyorsasággal hozzák létre. Ezek csak kisebb technikai konsekuensiái volnának a francia dráma racionalista, önkényes keletkezésének (mely nem fejlődés eredménye); fontosságuk, hogy a francia színpad erős tradíciói 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.]? <Önkényesség formájának a lényege is.> Az önkényesség így a formai lényege ennek a drámának. Ha egy darab |:csak pragmatikusan megokolt és kapcsolt:| helyzetekre van felépítve, intrigára van szüksége, hogy elérkezzék ezekbe a helyzetekbe; egymással küzdő <akarat-csoportokra, olyanokra> akarat-csoportok kellene neki, olyanok, melyek külső cselekedetekben — cselvetésekben, áskálódásokban, egymás elleni küzdelmekben — nyilvánulnak. Minden csel sikere véletlen a cselvető és a néző szempontjából; |:minél sikerültebb és ügyesebb, tehát:| minél finomabb, minél raffináltabb, annál több szerencse (véletlen!) kell, hogy sikerüljön. És ezek a véletlenek persze mind az író önkényétől függnek, a ki tetszése szerint disponál fölöttük, azt a célt tartva szem előtt, hogy a situatiohoz megérkezzünk. <Ő a> A legpontosabban, egész matematikai praecisióval építi fel az egészet; számít ki minden egyes mozzanatot; az egész egy nagyon finom szövet benyomását teszi, szépen exactan beleszótt mintákkal, de az író önkényétől függött, hogy milyen mintá-

kat szőjjön belé. Az ilyen drámának tehát sohasem lehet erős |és mélyen:| lenyűgöző hatása, mert a drámai hatás lényege a szükségszerűség érzése; ennek a formának okvetlen következménye pedig az önkényesség. Szükségszerűséget a drámának csak a |:nagy dialectika adhat és egy korlátozottabb fokú, de mégis bizonyos fokú organikus egységet a:| character <adhat, vagy izoláltan, vagy>, valaki- vagy valamimáshoz való viszonyában. A |:puszta:| situációkban mindig <lehet, nem mondom véletlen, de> van valami véletlen, esetlegesség, pillanatnyiség; de hogy <az illető> egy élőnek érzett ember van benn abban a helyzetben, hogy azt a lelki, fejlesztő hatást látjuk belőle, |:mégis valamennyire:| mint szükségszerű láncszemet kapcsolja bele a drámai actió menetébe. Organi- /64/ kus egységet <a drámának a karakter adhat csak> így a karakter adhatna a drámának és ezt a franczia <situáció-forma> situáció-technika eleve kizárja.♠ [Kizárja, mert élő csak a fejlődő ember lehet, és helyzetekre dolgozó dráma csak kész embereket használhat, mert a fejlődő ember útja lassú, nem egyenes, nem egyenletes, nem férhet bele semmikép a matematikailag előre felépített cselekménybe; az intriga mindig tudatos embereket kíván; <ez> üzleti világ ez, a ki nem ügyes, becsapják és ezért nincs és nem is lehet intrigára felépített darabban ellentmondásokkal teli, nem tudatos, spontán, irracionális jellem. Végre a charakterrajz teljes — a végletekig való — elmenést követel, ez a dráma megenged minden önkényességet. A „Tartuffe” esete bizonyítja leghatásosabban, milyen energikus önkényességgel tért ki Molière egy — germán drámaíró számára — szükségszerű vég elöl. Megtette, a nélkül, hogy a franciák darabját ezért inorganikusnak tartanák. Sőt, ők protestálnak leginkább ellene, ha modern színészek egyes emberlehetőségeket emberekké szeretnének átalakítani; protestálnak a stílusuk nevében.]

+ A situáción alapuló, intrigával dolgozó dráma megoldása |:így:| mindig önkényes lesz, és ezért lehetetlen, hogy komoly dráma ezen az alapon valaha valamilyen eredményre jusson.

Minél erősebb lenne egy drámaíró emberalkotó képessége, annál inkább törnék meg ennek a nem drámai formának ellentállásán. Ez a forma szükségképen vígjátéki forma (de annak sem szükségképeni és nem egyetlen formája). Mindarra, a mi komoly drámában brutális volt az intrigában, itt nincs szükség, a szellemesség 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 könnyebben megtűrik az előzmények valószínűtlenségét, mint a tragikusak. A nyelv simasága |:<és ret[orikussága]>, főleg mert a vígjáték tonusa amúgy is tompítja retorikusságát, :| kevésbé veszélyes itt <(köztudomású, hogy könnyebben [könnyebb] komikusan egyéníteni, mint drámaian). Az alakok merev — tehát charge — volta se>, és mert köztudomású, hogy könnyebben [könnyebb] komikusan egyéníteni, mint drámaian, |:kevésbé sematikusak az emberek, mint ott voltak, de különben is:| merevségük — tehát charge voltuk — amúgy se |:lenne:| annyira bántó, mint a tragikusaké. És [:csakugyan, a francia irodalom sok, még élő vígjátéka mellett, egy tragédiát sem bírt produkálni, és nekünk is:] ma egy pár Meilhac—Halévy- vagy Pailleron-vígjáték <elevenebbnek látszik> elevenebb és frissebb maradt a kor összes komoly, nagy drámáinál.

/65/ 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 írók, a kiket oly tömegesen produkált a francia irodalom a múlt században, a Stendhalok és Balzacok, Constant-ok és Flaubertek, nem próbálták meg az ő új, modern regényben is drámai hatású alakjaikkal meghódítani a színpadot, hanem átengedték azt kisebb, általuk lenézett embereknek, hogy a mit ők a színpadra írtak, kevés, jelentéktelen, ötletszerű. + [:Én azt hiszem, ez azért volt, mert azt érezték, hogy complex, finom lelkiátmeneteket

kereső, sohasem tipisáló látásuk számára békó volna a tradicionális drámai forma, míg a regény [:, mely Franciaországban is organikus fejlődés eredménye:] módot adott nekik minden finomság kifejezésére. És noha ismerték Shakespeareat és Stendhal tudatos polemiával szembe helyezi őt Racinenal, de Shakespeare mégis csak letűnt, szép ábrándkép; dráma és színpad az, a mi Párisban van. Ez a dráma és ez a színpad pedig akkor egy teljesen megingathatatlan erős várnak látszott.]-o <A> Ez a Scribe-féle dramaturgia — melynek Sarcey a legerősebb theoretikusa — <nem aesthetikán, hanem> kizárólag közönség-psychológián épül fel, tudja, hogy mi kell <a közönségnek> az ő ideje nagyvárosi közönség[é]nek, ismeri annak legrosszabb ösztöneit és ezeket is számításba véve azt mondja: a dráma feladata egy bizonyos helyen összekerült 500–600 embert egy pár óra hosszát lekötni <. Ha egy darab>, és a mi erre <az elzüllesztett> |:a lehető legrosszabb, mert blazirt és léha és mindig új sensatiókra éhes:| közönségre nem hat rögtön — rossz. Különválasztják |:ezért:| a színpadi irodalmat a többi irodalomtól <. Egészen>, egészen külön értékeléseket ismernek benne. A traditio alapján <, t.i. 20–30 éves gyakorlat alapján> pl. (a mi 20–30 éves gyakorlatot jelent itt) kimondják, hogy komplikált ember nem színpadra való, és a közönség, mely természetesen jobban szereti a szimplát a komplikálnál, ujjongott, ha ennek tudományos, aesthetikai megokolását olvasta. A színészek persze olyanok voltak, mint a darabok és a darabokat a színészeknek írták. Nincsen kis alak, kinek legalább egy kis tirádája ne volna; más szerepe esetleg semmi, de van egy tiráda; akkor látjuk, mint lép a sűgőlyuk elé, hogy szavalja el diktióját, várja be a tapsot és távozik. A nagy szerepek természetesen csupa hatásos külsőségre vannak írva. De ezek a színészek alig-/66/ ha érdemeltek |:és kívántak:| mást. <Ha — nem> Nem akarok most Antoine- vagy Goncourtékról beszélni — de <ha> pl. <elolvassuk> olvassuk, mennyi panasza volt Porelnek színészeire a 80-as évek elején, ha egy

kicsit emberi dolgot akart előadni, <ha> olvassuk, hogy Sarcey <leránt> leszól egy színésznőt, mert a Suzanne D'Ange-ot természetesen játszotta, nem húzva alá az intrikust [; akkor látjuk, hogy ezzel a közönséggel, ezzel a színészettel, ezzel a kritikával csak egy olyan nagy író birkózhatott volna meg — talán —, a ki egész életét, minden energiáját a színpad és dráma reformálására adta volna. És ilyen azt hiszem — szerencséjére — egyik sem volt:] |és látjuk, mennyire minden szükségletet kielégítő volt ez a dráma, <és a> színpada és színészte. Mennyire csak egy pár frondeur, egy pár mindenén kívül álló küzdött ellene, ha a benne élők jobbjai nem egyszer érezték is szűk, és emberi dolgok kifejezésére alkalmatlan voltát. De pozitív újat nem bírt vele szembeszegezni senki sem:|; a nagy francia regényírók <közül. Ők> csak úgy „en passant” akarták meghódítani a színpadot, és a hol ilyen erős conventiók uralkodtak, ott az nem sikerülhetett. Visszavonultak hát a színpadtól <a kiváló írók>, lenézték. „Le Théâtre tel qu'on entend de nos jours n'a rien de littéraire”, mondta Théophile Gautier, a ki hosszú éveken át volt párisi színikritikus.

Természetes azonban, hogy ez a forma hódított. Modern volt, amennyiben a napi élet minden kérdését belevitte a drámába, hatásos volt és technikája megtanulható és a színészetnek jó, könnyű, de nehéznek |és érdekesnek:| látszó feladatokat nyújt. Egészen a 90-es évek elejéig korlátlanul uralkodott ez a technika és sok színház műsorát még ma is dominálja, csak művészileg teljesen túlhaladott álláspont már. Természetesen a rokon olasz és spanyol irodalomban hatott legerősebben és legtartósabban. De Németországban — a hol a „Junge[s] Deutschland” már régen iránydrámákat írt Scribetől tanult technikával — találta meg ez az irodalom, talán Sarceyt kivéve, legbuzgóbb apostolát és támogatóját Laubeban, aki nem csak cikkeiben propagálta, mint Sarcey, hanem többszörös és korszakalkotó színházigazgatói műkö-

désével, hazájában [és ennek következtében nálunk:] |:egy időre legalább:| teljesen győzelemre vitte ezt az irányt. o—

[Azt hiszem, hogy miután az iránydráma franciaországi főképviselőivel oly behatóan foglalkoztunk, felesleges lesz azon kiválóbb külföldi írókkal, akik ezt a technikát egyszerűen átveszik, anélkül [, hogy] (ahogy, mint látni fogjuk, Ibsen tette) elmélyítenék, vagy lényegesen változtatnának rajta, részletesen foglalkozni. Elég, ha az olasz Rovetta, a spanyol Echegaray, a norvég Björnson neveit megemlítjük, mint a leghíresebbeket, akik sokszor igen érdekes társadal-/[. . .] :*

* [A 67–68. lapok hiányoznak.]

[Ibsen Henrik az egyetlen igazán „arrivé” a modern dráma történetében. Sem külső, sem belső erő nem törte meg őt idő előtt, nem szakította meg pályáját. Meredek, de egyenes út ez a pálya; minden lépés <következik benne> az előbbiből következik benne.] + Az individualizmus nagy költőjének élete is költemény az individualizmus dicsőítésére. A sok félbenmaradt élet, töredékes életmunka között, mint egy nagy, organikus egész áll az ő „œuvre”-je; a sok gondos specialista között magányosan az ő mindent-átfogása. Nagy és egységes a fejlődése: tulajdonképpen első művében benne van az utolsónak minden problémája, és mégis, azon az úton, a mit megfutott, hogy oda eljusson, megtalálunk [megtaláljuk] <minden> a legtöbb kérdést, a mi minket izgat, <minden> sok embertípust, a ki fontos nekünk. És nemcsak azokban a munkákban, a mik ennek az útnak egyes állomásait jelölik, találjuk meg az |ő idejének:| egész modern életét, maga az út is symbolikus és <a mai emberek> egy mai embertípus fejlődését kifejező; a |:doctrinair:| romantikából a való <életen>élet meglátásán keresztül visszavezet ez az út 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 epigon lyrai költő, utánna

* [A 69. lap hiányzik.]

mindent átlátó és megértő, hideg tekintetű és vérző szívű, nagy tragikus poéta. A mai ember tipikus fejlődésmenete az övé, csakhogy nem mindenki futja végig, hanem a legtöbbje állva marad egy közbeeső állomáson <.Csak> ; csak a legkülömbek jutnak el az utolsó fokig, az élettörvények tragikus szükségszerűségének 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 „Catiliná”-t kivéve valamennyinek tárgya Norvégia történelméből vagy mondái közül van véve, csak úgy mint bármely más elkésett romantikusé, a ki nem /71/ találja helyét az életben és a szép múltba menekül, hogy inspirációt találjon; a jelen, az élet nem nyújt 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 írt, különösen érdekelnének <miniket> bárkit is, ha nem Ibsen írta volna őket. Akkor csak annak a kornak tipikus termékeit látnók bennük; az a pár erősen drámai jelenet, az a pár mélyen, lyraian és szépen átértzett helyzet, <az az egy pár> az a pár <lelki> lélektani finomság, amit bennük találhatnánk, nem biztosítanak fennmaradásukat. És mégis, a későbbi Ibsen majdnem valamennyi fontos problémájának csirája megvan ezekben a darabokban, de a legtöbbet itt még eltemeti a nem nekik való forma; legtöbb közülük csak <ötlet—> ötletszerűen vagy megfigyelésképen merül fel, még nincsen egészen végiggondolva, átélve. Mert az Ibsen fejlődése nem abból áll, hogy rendkívüli események következtében élete új czélokot és tartalmakat nyert, hanem abban, hogy ugyanazt a pár kérdést mindig intenzívebben, több oldalúan és mélyebben éli át, míg végre eljut oda, a hol már nem képzelhető el olyan lehetőség, a

mit ő nem gondolt volna végig. |:Életproblémákról van itt <per[sze]> most szó elsősorban, nem formaiakról; azokról csak mint ezek tükrözőiről, és problémákról és nem megoldásokról. A megoldások formái folyton változnak: Ibsen fejlődésének lényege talán épen ez a változás; hogy hogyan lesz egy feleletből megint kérdés, az első kérdés igazolt és mélyebb feltevése. Ezért új minden stadium <a rég[ihez]> az előbbihez képest és ezért <egység> egész csak a fejlődés egésze, <de min[den]> ha minden előzményben minden következmény — utólag persze csak — <minden> szinte minden részletében kimutatható is.:|

Anarchista forradalom minden fennállóval szemben az első darabja (Catilina), <persze> de ez a forradalom még egészen szélmalomharcz, <csakis> csak irodalom, a jamb[ik]us tragédiák forradalma és oly kevésbé mély nála még akkor <ez az érzés> ennek érzése, hogy több mint tíz évre teljesen eltűnik 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, életrajzírói szerint, csakis ez a szembeállítás volt a fontos, és könnyű iróniával választja szét az akkor húszéves költő az össze nem illő párokat. Később komolyabbá válik a konfliktus. Margit (Solhaugi ünnep) hozzáment a jelentéktelen és ostoba Bengt úrhoz csak azért, mert az gazdag és egész élete tönkremegy hozzá nem illő férje oldala mellett, /72/ és az Ibsen Nibelung-drámájában Hjördis megöli Sigurdot, a ki bár szerette őt, mégis odaadta őt barátjának, Gunnarnak; megöli, hogy együtt menjenek a túlvilágra. De egy pár szerencsés véletlen még megmenti Margitot attól, hogy bekövetkezzék az, a hová jelleméhez nem illő helyzete viszi, hogy megölje férjét és Hjördis csak azt érzi, hogy őt nagy szerencsétlenség érte, és azt keresi, hogyan segíthetne magán; Sigurd nagy bűnét vele szemben nem látja még akkor Ibsen. Romantikusan egymásnak rendelt emberek ők — a nornák

rendelték egymásnak [őket] – és az élet mégis elszakítja őket egymástól örökre, a hogy elszakította Margitot Gudmundtól, a hogy el akarta szakítani Olafot Alfildtől (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 hősokeket énekelnek meg, hősokeket, a kikre a sors súlyos feladatokat rótt és a kik tönkre mennek, mert nem bírják véghez vinni azt, a mit sorsuk, saját egyéniségük követel tőlük. Ez az Inger asszony tragédiája; ez — bizonyos tekintetben — a Sigurdé is. Csakhogy — különösen Sigurdnál — csak ötletszerűen merül fel a gondolat, hogy önmagát tette tönkre az által, hogy nem élte át minden lehetőségét, és az Inger asszonyt <ért> lesújtó katastropha sincs szükségszerűen hozzákapcsolva cselekvéseinek ehhez az oldalához. Kevéssel harmincz éves kora után |:azonban:| [:megismerkedik későbbi feleségével és ezután kezdődik meg nála — mint maga is bevallja — az igazi küzdelem az élettel; férfi lesz, :] ugyanazok a kérdések, a mikkel eddig csak játszott, a mik csak megborzongatták, vagy gyönyörködtették, rettentően komolyakká válnak számára. Radikálisan szakít ifjúkorának l'art pour l'art-jával. Rómából írja egy pár évvel később Björnsonnak, hogy sikerült magából teljesen kivenni az aesthetikát, azt t.i., a mi izoláltan és csak önmagáért akart szerepelni.

„A szerelem komédiája”-val 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 /73/ volt, „a kinek nem lehet se háza, se otthona”, hogy elénekelhesse minden melodiáját és Örnulf — a Nibelung-tragédiában — megéneklei fiai balsorsát és — megvigasztalódik. Svanhild, a „Szerelm komédiája”-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 új szint, nagyobb mélységet kap most. Most már nem fordul el a romantikus ember a prózai élettől, hogy szép álmok közt feledje ennek visszataszító voltát, nekivág, meg akarja változtatni, meg akarja javítani; 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 tulajdonképpen ez; ez a centruma minden Ibsen-problémának: az emberek csak szórakozásként szeretik a poésist, úgy „este héttől tíz óráig”, ezek az Ibsen-hősök pedig „össze akarják egyeztetni az életet az eszmével”, és vakmerően síkra szállnak a korról, az emberekkel, a kiknek „utálatos tanítása az, hogy az ideál csak afféle másodrendű valami”. [:(〈Azt hiszem〉 Talán felesleges is ennek az 〈érzésmódnak〉 érzésformának a nagy német dráma és a Hebbel hőstípusai érzése és látásmódjával való mély 〈rokonságát〉 rokonságára 〈részl[etesen]〉 külön felhívni a figyelmet.)::] Ez a harcos individualizmus adhat csak czélt az ember életének, a ki beburkolózik szép álmaiba, hogy ne lásson soha vele ellentéteset, ellenkezőjét éri el annak, a mit akart; az álmokat csak nehéz küzdelmek közt, kínos lemondások árán lehet igazán végigálmódni, csak a küzdelem adhat realitást nekik. Peer Gyntben számol le Ibsen végkép fiatalokora lemondó romantikájával. A szép álmokból itt csúnya hazugságok lesznek; a csak álmodó ember belsőleg elzüllik, csak egoista lesz és nem egyéniség, és csak az egyéniségben egyenlítődik ki költészet és valóság.+

[:Ki az egyéniség? Ibsennél — ebben az időben — határozottan etikai jelentősége van az individualizmusnak; az egyéniség követelése és az érte vívott küzdelem vele született joga az embernek, de kötelessége is; nemcsak pszichológiai tény. Minden embernek megvan a maga rendeltetése az életben, és neki ennek kell szentelnie magát, akármi történéj is vele. Jaj annak, a ki eltéveszti ezt az /74/ egyetlen utat! Egy belső erő hajtja az embert ezen célja felé, egy belső hang

megsúgja neki, hogy mit tegyen. Így vágnak neki Falk és Brand az életnek, ez a kényszerítő erő hajtja Håkon királyt (Trónkövetelő), 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 mindenki van belső szükségszerűség. Skule herceg, Håkon nagy ellensége, érzi is közte és vetélytársa között ezt a különbséget, és melancholikusan konstatálja a fokozatos értékkülönbséget 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”. Lelki sorstragédia ez a dráma; pszichológiai praedestinatio uralkodik benne; azzá lesz mindenki, a mivé lennie kell. Hogy lehet akkor érdem egyéniségnek lenni és bűn az ellenkezője?

Pedig az Ibsen individualismusa értékel. Brand azt tanítja, 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 bűnös, 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 tűr meg másirányú akaratot a magáé mellett, a gyakorlatban kíméletlenül végig gázol minden ellenkezés felett (anyja, Ágnes). Hol hát a mérték az emberi sorsok mérlegelésére? „A császár és a galileai” című világtörténeti színművében keresi az egyéni sors metaphysikai okait. („A szerelem komédiája” tulajdonképpen prologusa a „Brand”-nak, „Peer Gynt” pedig ironikus pendant-ja.) És Julián császár sorsában meg is látja az ember sorsának symbolumát. Juliánnak hivatása, hogy

újra talpra állítsa az elzúllott kereszténységet; /75/ ezt a hivatását teljesítenie kell és teljesíti is, noha épen az ellenkezőjét akarja ennek elérni. A világ folyásának megvan a maga célja, ő csak eszköz ennek elérésére. Hákon is eszköze volt egy nagy célnak, Norvégia egyesítésének. De nála az egyéni- és a világcél összeestek; Julián úgy mint Skule (és mint a darab szerint Kain és Judás) ellenszegülése által szolgálja a nagy célt. 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 ítélni nem lehet az emberek felett.

Titáni erőpróbák ezek az átmeneti darabok. Ibsen legmélyebb, legmegrázóbb és leggazdagabb költeményei. Csak legutolsó drámáiban érte el megint ezeknek költői magaslatát. Chaotikusak persze és sokszor formátlanok. Hiszen magának írta őket, hogy tisztába jöjjön élete nagy kérdéseivel. Színpadra, természetesen, nem gondolt velük, de még a színpadtól abstrahált drámai, sőt a tisztán irodalmi forma is mindegy volt neki. És így tele vannak kérdőjelekkel, bizonytalanságokkal ezek a gyönyörű költemények, tele meg nem csinált részekkel. Olyanokkal, a hol a már új cél felé siető költő nem tartotta érdemesnek kidolgozni egy már elintézett dolgot, de elsősorban olyanokkal, a melyeknek belső bizonytalanság az okuk, a hol Ibsen áhitatosan, vagy holtrafáradtan 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.)

Kísérletezés és tapogatódzás képét mutatják ezért az ezekkel egykorú, vagy őket közvetlenül követő első társadalmi darabok is. Az élet, a küzdelem és a javítás volt a célja Falk-Ibsennek, a mikor búcsút mondott a papiros-költészethoz, most tulajdonképeni célja előtt állott. Hiszen ezeket az

erőfeszítéseket a nagy cél érdekében tette. Nagy problémákkal küzködve akart <teljesen> tisztába jönni magával, hogy így teljesen készen indulhasson neki a küz- /76/ delemnek.

De egy kérdésére — a főkérdésre — nem adott választ, mint láttuk, se történelem, se gondolkodás. Szabadság vagy szükségszerűség; ethika vagy fatalismus: ez a nagy problema még megoldatlanul állott előtte.] ≠ <Érzése> érzése tirannikusan vonzotta <az első> a régi hit felé, — természetesen, mert e hit nélkül nem lehet küzdeni és ő harczra indult el; <és> de minden tapasztalata mindig mélyebbé és mélyebbé teszi benne az utóbbi belátását, míg végre az megy át egészen érzésébe is. Ez a dissonantia érzik meg első társadalmi drámáin.

Voltaképpen persze csak a küzdelmek színhelye változott meg [itt:], 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 harczos romantika bevonulása ez 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 poesis felett; Falk és Svanhild megijednek a vereség lehetőségétől és inkább lemondanak az együttélésről, mintsem hogy győzhessen szerelmük felett a próza <és>. És hiába vár nyolcz évig a csodára Nóra, és az Alving százados ragyogó tulajdonságaiból aljasságok és bűnök lesznek a norvég kisvárosi levegőben. Mindegy, neki kell vágni, akármilyen történet is [:(Falk és Svanhild az egyetlen Ibsen-hősök a kik bizonyos tekintetben kompromissumot kötnek). És nekivágnak.] <. Így>; így indul neki Nóra a világnak, így 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 vívott küzdelem. Nyílt kérdés marad, hogy mi lesz a vége a Falk, a Nóra, 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 végződne; mégis, ha mégegyszer végig élhetné életét, ugyanígy élné végig. Nem fontos, hogy mi lesz a harcz eredménye, de úgy látszik, megvan a lehetőség arra, hogy győzelemmel végződjék, a hogy sikerül is a Hessel Lóna küzdelme; azért jött haza Amerikából, hogy /77/ ifjúkora hőseit 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 ezt szeretné látni, egészen más dolgokat is kénytelen észrevenni. Látja, hogy nem mindenki ura sorsának; sok emberének végzete előre meg van határozva. Egyesek sorsát sociális alakulások határozzák meg. Pl. Aslak-sent (Az ifjúság szövetsége) Heire ki akarta képezni, felemelni egy magasabb társadalmi osztályba, közben, mikor származása körülményei közül már kiemelkedett, de még nem bírt elhelyezkedni ott, a hová jutni akart, jótévője tönkremegy — a nélkül, hogy oka volna sorsának. A sociális viszonyoknál még erősebb szükségszerűséggel határozza meg előre az öröklődés az emberek sorsát. Azt hiszem, nem szorul magyarázatra, hogy a Rank orvos, az Oswald tragédia [tragédiája] (a kiknek Gerda „Brand”-ban és „Peer Gynt” az ősei) az ő szempontjukból véve teljesen sorstragédiák.

Kétféle világrend uralkodik ily módon minden egyes darabban: az igazságos, az ethikai, mely a Helmer és a Nóra tragédiáját eldönti, és az a rejtélyes, vak és kiszámíthatatlan fátum, a mi a Rank sorsán uralkodik. De ez a dissonantia benne van maguknak a főalakoknak rajzában is. Bernik konzul úgynevezett bűne annyira az egyetlen volt, a mit az ő helyzetében tenni lehetett, hogy nagyon is rádisputáltak látszik az ő bűnének nagysága, és ugyanezért tesz erőltetett és csinált benyomást „megjavulása” is. Végtelenül komplikált és könyörtelen törvényszerűségek hozzák létre azokat a hazug

intézményeket, a mik ellen az Ibsen-hősök harcolnak; azok relatív jogosságát az ő éles szeme talán akarata ellenére is oly világosan látta, hogy az ellenük vívott harcznak egy kissé groteszk, tragikomikus, szélmalomharcz jellege van. Helmer és Nóra küzdelmében Ibsen szerint feltétlenül Helmer a bűnös, 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 czélok érdekében tették, Helmer pedig /78/ kicsinyes önzésből, [de ki ítélhet a másik ember igazsága vagy bűne felett?]:de mi az értékük ezeknek a nagy czéloknak? A <„Brand” kérdése épen> „Brand”-ot létrehozó kérdés épen ez volt és a dráma feleletnélküliség[e] elveszi ennek a megkülönböztetésnek minden szilárd alapját. :| „Nórá”-ban Nóra elítéli férjét és Alvingné is sokáig azt hiszi, hogy joga van férje felett kimondani az ítéletet. Azt hiszi, a míg az eseményektől kényszerítve be nem látja, hogy ő épen úgy tönkre tette a férje életét — (és ezáltal közvetve a fiáét), mint az az övét. És Alvingné így rájön arra, hogy minden ethika subjectív, hogy az ő sorsukban csak egy a bűnös, a társadalom mai formája, a mi megadta annak lehetőségét, hogy olyan emberek, mint ő meg a férje, összekeverüljenek. 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; így ez a harcz már csak a végzet ellen vívott sikertelen küzdelem, a modern végzet ellen, a mely [a] magukban véve relatív 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 voltokra. |:Ibsennek ez a második igazi tragédiája — az

elsőről, a „Trónkövetelők”-ről más összefüggésben lesz szó — épen így <mellékhajtás> csak kiágazás az ő fejlődése egyenes vonalából, mint az. Alvingné tragédiája ép oly kevésbé az ő típusának <rendes> tipikus tragédiája mint a Skuleé; <ebből> ebben a drámában egészen episodikus lesz a tragikomikus doctrinarismus és a Manders alakjának melancholikus humorral rajzolttsága csak fokozza és mélyíti az Alvingné tragédiáját. Igaz: itt is, végső analysisében, a Manders doctrinair kötelesség-ethikáján és vakságán épül a tragédia, de itt ez csak tragikomikus maximuma <egy nagyon> az egészen általános <érzés for[májának]> érzésnek Alvingné helyzetével szemben. Manders csak <a constructio-ja> a dráma <oe[konomikus]> gazdaságos constructioja szempontjából legalkalmasabb ember arra, hogy Alvingnét visszavigye urához, a helyzet <nélküle is elképzelhető lenne> maga elképzelhető lenne nélküle is. Itt, mert nem az ő [Ibsen] alapdualismusáról van szó, nem absolut heterogen erők állnak egymással szemben, és mivel társadalomlátása már eljutott a legnagyobb élességig és igazságosságig és <Alvingnét> az Alvingnét mozgató <motívum> motívumok csak érzésbeliek és így nem <provokálják> hívják fel az ő diabolikusan mindent szétmorzsoló skepsisét, töretlen erővel áll szemben a hős [az ő] eltipró erejű sorsával, teljes és zavartalan a tragikus hatás. A hol ez az ironia szerepel (Mangers és Engstrand), ott, az egyik oldal a másikat gyengítvén, csak mélyíteni segít a tragikus hatást: az összesség, a magukban véve conventionális és gyenge erők összefonódottsága okozza a tragédiát, minél kisebb értékűek egyenként, annál <mélyebb> lesújtóbb hatású synthesisük nagy ereje. <Alvingné> És Alvingné tragédiája <tehát> így, eltekintve <, hogy> most már alapconceptiójának nagyobb tisztaságától, mystikusabb, kevésbé analysált, formulákba kevésbé szorítható, mint a többiek; nyersebb, elevenebb, vehemensebb hatású, nem lévén a formulákba szorítás által túlságosan distantiálva az élettől.:] Már „Nóra”-ban is ilyen tragediát akart írni Ibsen

(legalább erre vall a Nóra <tavaly> pár évvel ezelőtt megjelent első vázlat). „Korunk tragédiája” lett volna e szerint a címe, és a lényege, hogy tragediához kell vezetnie annak, hogy férfiak, és férfiak által az ő számukra hozott törvények alapján ítélik meg a másképen alkotott nők cselekedeteit. A férfi és a nő örökös harczának gyönyörű nagy symboluma lehetett volna ebből |:talán, ha nem zavarta volna meg a mese kissé bizarr érdekessége és a konfliktusnak nagyonis könnyen intellectualisálható volta. Így :| <Az ethika jött közbe> közbejött az ethika; értékelni kellett, Helmert le kellett szállítani, hogy Nórának feltétlenül igaza legyen, pedig mennyivel nagyobb lett volna a dráma, ha Helmer Nórával egyenrangú ember, és <a physiologiai különbségek és a nevelés okozta> a férfi és a nő kiegyenlítetlenül ellenkező <gondolkodás és érzésmód> gondolkodás- és érzésmódja hozza létre az összeütközést. A „Kísértetek”-ben eléri ezt a tragikus magasztot Ibsen és a „Vadkacsá”-ban <megírja> levonja ennek minden következményét és megírja — utolsó — világnézet-változásának |:vagy inkább kibontakozásának:| történetét és lényegét.

Ibsen régebbi ethikájának <teljes> végleges csődje ez a csodálatos tragikomedia. <Szomorú> Már csak szomorú bolond az, a ki „ideális követeléseket” akar /79/ behajtani, 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 belőle groteszk bolondság, Don Quixoteria. Az embereket nem lehet megnemesíteni, csak a maguk erejéből lehetnek azok, és így előre, születésük óta szétválnak az emberek. Két típus van: az egyik meglege- detten él hazugságai között és — a hogy Brendel Ulrik

mondja — „sohasem akar többet, mint a mire képes. Meg bír élni ideálok nélkül”, a másik rendületlenül halad a maga útján, és ennek az útnak 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 összezúzza magát. ≠ [„A ki istent meglátja”, meghal, és minden egyéniségre született ember, egyszer 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 Tulajdonképpen ezeknél az embereknél nem igen lehet már akarásról beszélni. Ibsen már régebben, egy Brandeshez írott 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 előbbieken 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 elérhetőkké, de uralkodnak is felettük, kényszerítik, hogy tragikus úton haladjanak tovább. Így kergeti halálba West Rebekka Beatát (Rosmersholm), és ezt érzi Borkmann, mikor a bank pénzéhez nyúl. De ellentálni nem lehet. Hedda Gabler megpróbálja, gyávaság- /80/ ból (mert ezek közül egy sem akar ellentálni). És mi a vége? Hogy másképen, csunyábban tör ki belőle, a mit le akar küzdeni. Dissonánsabb a tragédiája, mint lett volna; elkerülnie nem lehetett. És így, ha ezek a késői Ibsen-hősök bűnökről beszélnek, a maguk vagy mások bűneiről, ez már csak az ő subjectív érzésük — írójuk nem hisz már bűnös voltokban. És relatívvá 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 világ rendje, hogy minden felemelkedést az illető [az] elbukásával fizeti meg. Tehát pessimizmus? Nem egészen. Ez az elbukás egyszersmint az élet csúcspontja, a legintensívebben élet, ha egy pillanatig tart is csak. Milyen nyugodt fennséggel mennek, ezt érezve, Rosmer és Rebekka a halál útjára; finom szellemes mondás a Hedda Gabler utolsó szava, és mikor Solness lezuhan a toronyból, Hildának — a kinek pedig egész élete zuhan le építőmesterével — a legfontosabb az: „de feljutott a csúcsig”.

Ez a csúcsig 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 lelkünkben, ezt akarják bármi áron is elérni. És ha egyáltalában lehet célja és értelme az ő életüknek, ha egyáltalában lehet realizálni az álmokat, átélni mindent, a mi az emberben szunyadt, akkor azt csak az a nagy pillanat adhatja meg nekik. Így omlik össze önmagában, tragikus szépségben bár, a modern individualizmus, a miért Ibsen ifjú- és férfikorában küzdött.

Most a férfi és nő viszonyát is mélyebben látja. Látja, hogy az összeütközések közöttük — mint Hebbelnél, mint Strindbergnél — természeti különbözőségükből folynak, és ezen segíteni nem lehet. Minden egyéniség szükségképen egyúttal zsarnok is, és így, 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-/81/ gítőtársa akar lenni a férfinak, ha csak azt akarja, hogy az elérjen mindent, a mi az ő számára lehetséges, levonja lényege végső konsequentiait, 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 epizód, a mi a nő egész

sorsát betölti. A nő az embert szereti a férjében, azt nagynak látni az ő lelkének álma; a férfinak munkája is van, művésze, mert minden Ibsen-hős, érzésmódjában, egészen művész. Külömbözőt 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 így valósíthatja meg álmait, és Rubek (az epilógusban) hidegen, csak a művész szemével akarja nézni Irent, mert félti szobrát az érzelmeitől. Élethalálharcz folyik így köztük. A nő nem bocsáthat meg a férfinak, a ki őt „megölte”; gyűlölnie kell és gyűlöli is; és mégis ő az egyetlen, a kit szeret, a ki célt adhat az ő életének. De azért a férfi sem bír 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 gyönyörű, csodálatos és titokzatos világban” várni lehet, mert ha <ki is pusztult> ki pusztult is a világrendből az erkölcs, szépséget tehet mindenki életébe is, halálába is. Élni l'art pour l'art, ez az utolsó szava Ibsennek, a mikor mindennek összes lehetőségeit, kapcsolatait és törvényszerűségeit látja már; tragikus optimismus.

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- /82/ lált <igazuk>. Igazuk van, természetesen; Ibsen ezt maga is tudta, de nem több-e az ő mindent élesen meglátó, belső zokogásokkal teli konstatálása olyan feleletnél, a mihez ma

— életben is, művészetben is — csak felületesség árán lehetne eljutni?

Önmagát kereste Ibsen egész életében, de a drámaforma annyira össze volt forrva minden érzés-formájával, hogy csak drámákban bírt gondolkozni, csak drámák lehettek azok a fokok, a melyeken át célja felé haladt. Önmagát kereste és útközben megtalálta az egész modern életet, mert a mai élet minden nagy kérdése, minden típusa benne van az ő drámáinak nagy sorozatában. Ezeknek a drámáknak végtelenül complex szerkezete megengedi, hogy a nagy symbolikus konfliktus olyan formában jelenjék meg, mely a mi életünk legfontosabb aktuális kérdéseit is felöleli és örök tartalmukat bekapcsolja a nagy tragédiákba. Így van benne a munkáskérdés a „Társadalom támaszaiban”, a nőkérdés a „Nórá”-ban, a „Kísértetek”-ben, a „Tenger Asszonya”-ban, a gyermek problémája a „Kis Eyolf”-ban, a lányok nevelése a „Hedda Gabler”-ben, a generáció konfliktus a „Solness építőmester”-ben. A politikai pártküzdelmeket látjuk az „Ifjúság szövetségé”-ben, a „Nép ellenségé”-ben, a „Rosmersholm”-ban. A modern kapitalizmus tragédiája „John Gabriel Borkmann”; a művészeté „Solness építőmester” és „Ha mi holtak feltámadunk” stb. stb. És az Ibsen emberlátó művészete oly intensív, hogy még egyes mellékalakjai is egész nagy kérdések symbolumai (Aslaksen, Mortensgård, Ballested stb.).

Balzacot kivéve egy modern művész sem vette bele műveibe annyira az egész modern életet, mint Ibsen. Minden más modern drámaíró részleteket, szempontokat ad, ő az egészet. Ezért volna ő még akkor is az eddig elért csúcspontja a fejlődésnek, ha tisztán artistikus, formai szempontból is nem lenne a legnagyobb, az eddig utól nem ért minta kép. :]

[Ibsen lelkileg Hebbel rokona és folytatója; technikailag a francziakének elmélyítése és elfinomítása, oly fokig, ami ott elképzelhetetlennek látszott <úgy>. Úgy látszott, mintha neki sikerült volna ezt a technikát modern és drámai tartalmak kifejezésére alkalmassá tenni; hatása a legnagyobb volt az összes modern drámaírók közül; alig volt drámaíró, a ki ki bírta volna magát vonni alóla, de, hogy mit ért végeredményében ez a hatás, azt még nem láthatjuk tisztán. A következőkben részletesen fogunk foglalkozni azzal a rendkívül különös és érdekes kérdéssel, hogy mért olyan nehéz, szinte lehetetlen a legnagyobb modern drámaíró jelentőségét a modern dráma fejlődésére megállapítani.]

[1.]

↑ Ibsen élete derekán érkezett oda, a honnan Hebbel kiindult: a tragikus világnézethez <. És mindenki számára szembetűnő lehet>, és közismert dolog, hogy milyen sok az érintkezési pont a kettőjük világfelfogása és problemalátása között. Volt-e itt direct hatás vagy nem, és ha volt milyen intenzív, ezt ma, a mikor oly kevés positívumot ismerünk |:még:| az Ibsen életéből, nehéz |:egész:| határozottan eldönteni. Bizonyos, hogy jól ismerte Hebbelt [1. Paulsen: Erinnerungen an Henrik Ibsen 24 l.] |:, Paulsen említi ezt Ibsen-életrajzában <, és>; Behrens dán nyelven írott Hebbel-életrajzában feljegyezi, hogy épen a „Mária Magdolna” vége nagyon erős hatást tett rá egyszer:|, és <fel van jegyezve> úgy tudjuk, hogy egyszer kifejezte a felett való csodálkozását, hogy miért izgatják annyira az ő drámái épen a németeket, a Hebbel honfitársait |:, miért érzik annyira meglepőeknek őket:|. Talán a Hebbel hatása nem volt több, mint egy biztatás számára, hogy bátrabban haladhat tovább a maga útján, de viszont Hebbelnél megoldva látunk olyan kérdése-

ket, a mikben Ibsen még nem jött önmagával biztos megállapodásra, a mikor őt megismerhette (németországi tartózkodása első éveiben) és a melyekben aztán a Hebbeléhez oly rokon eredményekre jut. Ilyen az individualismus /84/ 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, a hol ott volt> következményével, még akkor sem, a hol az anyagban adva volt és csak nagyon későn („Kísértetek” után) jutott itt el a Hebbel magaslatára. Valószínű, hogy itt direct befolyásról van szó, mert <ha lehetséges is, nagyon furcsa lenne> legalább is feltűnő, hogy Ibsen Hebbellel való beható megismerkedése után látja csak meg ugyanazokat a következményeket és lehetőségeket, mint Hebbel, olyan viszonyokban, a hol előbb nem látta meg. Persze a fejlődés törvényszerűsége még sokkal szembetűnőbb lenne, ha Ibsen teljesen önállóan jutott volna ugyanezekre az eredményekre; akkor egészen megdönthetetlen bizonyágat 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 <keserves tapasztalat> egy hosszú élet keserves tapasztalata. |:Hebbelnél így e körül, mint egy nyugvó centrum körül csoportosul egész élete és minden munkája, Ibsennek életét teszi ki az út oda eljutni, és az út mentén <vannak> van elhelyezve állomásként vagy mérföldkönek mindaz, amit arra haladván alkotott.:| És így Hebbelnek nagyobb távolsága <van> lehet lelkileg themáihoz, objectívabb |:lehet vele szemben, a thema csak mint anyag jön számára tekintetbe, nem rajta élte át a tragédiát még akkor sem ha <sajját> közvetlenül a maga életéből meríti is anyagát; Ibsen [a] themáin tanul, emberei sorsán fejlődik,

azoknak változása az ő változása is; az egyes téma sorsa így mindig fordulópont az ő fejlődésében és ezért viszonya hozzá közelebbi, lyrikusabb, sentimentálisabb, akár a moralis pathos hangján szólal meg ez a lyra <mint eleinte>, akár a <resignatio> tragikus resignatio mély <szavaival> szavaiban:|[:;Ibsen eleinte moralisáló, később subjectivebb, lyricusabb Hebbelnél:]. Ezért universalisabbnak, symbolikusabbak |:összefoglalóbbak:| a Hebbel drámái; Hebbel minden drámája egy nagy modern kérdés drámája |:; látható a centrum, a mi köré <az események> minden esemény csoportosítva van; Ibsennél, bármilyen tudatos erővel van is sokszor egy kérdés felé víve minden, bármilyen bántó is néha <az ennek pro- és kontrája> a prók és kontrák formájában megnyilatkozó meztelen dialectika, mégsem forog egy darabja sem olyan kizárólagosan egy téma körül:|[:. Ibsennél sohasem <egészen és kizárólag> olyan kizárólagosan egy téma körül forog egy darab <egy darabja sem forog még>. :]; az eset, a mese egyénibb, nem a maga egészében |:és minden részletében:| 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. T[:Ibsen |:<és>:| sohasem írta meg egy kérdésnek, vagy egy osztálynak olyan végleges és mindent kifejező drámáját |:sem:|, mint Hebbel <. És>, és <ha> így ritkábban éri <is> el a Hebbel tökéletes szükségszerűségét, de felülmúlja ennek fejében abban a lyrikus hangulatban, a mi hőseit elbukásukkor körülveszi. Hebbelnél még itt is nagyobb a belső distantia a költő és alakjai között. De viszont az <ő> Ibsen drámái össze- /85/ ségében benne van az egész modern élet; az ő drámái együtt monumentálisabbak a Hebbel összes drámáinál.

Hebbel annyira szembetűnő technikai fogyatékoságai természetesen hiányoznak a technika raffinált mesterénél, Ibsennél. Ennek főoka persze életük különböző <volta,

hogy> volta. Hebbel autodidacta volt, aki nem találta meg a maga új formáját és teljesen elavultat és alkalmatlant vesz át készen, míg Ibsen finom, művelt kultúrember, fiatalkorát színházakon 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 — úgyszólván metaphysikai — témát 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 hosszú időket töltött el sok ember csak ennek keresésével, és az a nyelv, a min Hebbel írt, nyilvánvaló módon nem volt alkalmas ennek kifejezésére. Ibsen intim drámákat akart írni. Ötvenéves kora után nem írt, csak társadalmi darabot, a verset pedig teljesen elavultnak, sőt egyenesen veszélyesnek tartotta. Ebben a — terjedelmileg — kisebbszerű keretben könnyebben volt elérhető a tökéletesség magasabb foka, mint Hebbelnél; annál is inkább, mert első pillanatra úgy látszik, mintha a francia társadalmi dráma technikája, amit Ibsen átvett, igen alkalmas kifejezési eszköz lenne.:]

2.

[:Úgy 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 modernnek, valami összefüggésben mégis csak van a mi életünkkel. Hozzájárul, hogy még az irodalmilag művelt közvélemény is modernnek fogadta el azt a technikát; úgy hogy egy így megírott dráma ellen csak tartalma miatt volt kifogás. Ibsen /86/ valamire való ellenségei csak sajnálták, hogy tehetséges

ember létére ilyen problémákkal foglalkozik; a Hebbel nagyságát alig vette észre valaki az ő idejében, a naturalistákat pedig vadembereknek, anarchistáknak mondták, a kiket ostorral kell kiűzni a művészet templomából, a hová nem valók és a hová betolakodtak (jellemző[k] pl. a nagyon művelt, régidivatú írók közül Lindau és Spielhagen állásfoglalásai Ibsenhez és a német naturalismushoz). A francia technika tehát megkönnyítette és meggyorsította Ibsen hatását.:]

⊙ <Mert> egész élete végéig <benne maradt |:ebben:| a francia technikában> megtartotta <a francia technikát> azt. Mint bergeni dramaturg és rendező ismerkedett meg a Scribe-féle technikával és abban az időben írott darabjai teljesen az ő hatása alatt állnak ebben a tekintetben. A mikor később, francia kritikusok, társadalmi drámáiról azt konstatálták, hogy azok sokban a Dumas-befolyás alatt állanak, Ibsen azzal felelt, hogy Dumastól csak azt tanulta, hogyan nem kell írni, milyen hibákat kell <neki> elkerülni, a miket Dumas elkövetett. Mindakét félnek igaza volt; Ibsen tényleg nem tanult |:magától:| Dumastól direct semmit, de önállóan megtett egy, a Dumaséval párhuzamos utat: mindakettő a Scribe-technikát akarta modernizálni, saját céljai számára alkalmassá tenni, és így 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. Míg <a modern technika> annak a technikának tendenciája, mint látni fogjuk, az, hogy a tartalom és a hatás eszköze teljesen összeessék, vagyis, hogy csak a téma érdekeljen, addig a francia fejlődés lényege arra irányult, hogy egy, csak a hatás kedvéért létrejött és minden tartalomtól függetlenül ható technikába új tartalmakat vigyen bele. Itt tehát nincs szükség-kepeni összefüggés tartalom és forma között; nincsenek

organikusan összenőve, csak össze vannak kapcsolva, hol jól, hol rosszul.

Ibsen, fejlődése csúcspontján, abszolút biztonsággal uralkodott minden technikai fogás felett, de maga a technika teljesen ugyanaz volt, mint fiatalkori drámaiban; témái, világfelfogása, em- /87/ berlátása, mindene megváltozott, de ezzel a változással nem járt együtt egy új technika keresése. Csak elfinomította a régit; mindinkább arra törekedett, hogy észrevétlenné tegye, naturalistikus külsőségekkel elleplezze és eltakarja (pl. a felvonásvégék letompítása), 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 feltűnő; persze a későbbi darabok bonyolódott szerkezete mellett nem igen jut egy alaknak olyan erős motorikus szerep, mint a régi intrikusoknak; de Krogstad szereplésében (Nóra), Engstrand viselkedésében Mandersszal szemben (Kísértetek), Brack-éban Hedda Gablerrel szemben, abban, hogy Kroll hogyan igyekszik Rosmert visszavinni az ő táborukba; a Hessel Lóna terveiben Bernikkel (Társadalom támaszai) stb. még megtalálható[k] az intrikák — mondhatnók rudimentaer — maradványai. Fontosabb ennél, a mi ezzel szorosan összefügg, a véletlenek erős és feltűnő 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 hírül 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 íme, a mikor már nem lehetett jóvátenni,

megjelenik régi kedvесе, elhozza neki gyermeküket (a kiról ő eddig nem tudott); Skuleban újra feléled a tettvágy, de már késő. Látjuk, mennyire nem belső szükségyszerűség itt az elbukás; ha az asszony egy félórával, nem öt perczzel előbb jön, minden jóra fordulhat; ha egy nappal elkésik, talán életben sem találja Skulet. De a stréber Stensgård leleplezése (Ifjúság szövetsége) épen így történik; így játszik össze Olaf elszökése és megkerülése, János nagylelkűsége a Bernik tiszteletére ren- /88/ dezett fáklyás menettel és ünneppéggel, hogy öt javulásra és bűnei bevállására bírják. Ilyen véletle- nektől 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 segítségével sikerül kezébe keríteni; és még később is — miután Hedda megsemmisítette — még mindig véletlen, hogy Lövborg nem tudja meg, hogy Tesman megtalálta kéziratát (és ki tudja, hogyan végződnek a darab, ha Lövborg rájönne arra, a mit Hedda tett?). De Hedda sorsát is ilyen véletlenek kormányoz- zák; így 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 botránnytól remegő Hedda a kezében van; hozzájárul, hogy — véletlen lakásvi- szonyok 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. Arnholmot (Tenger asszonya) az hozza Wangelékhez, hogy Wangel doctor egy hozzáírt levelében említést tesz (a név említése nélkül) valakiről, a ki rája vár. Ő azt hiszi, hogy Bolette Wangelről van szó, pedig Wangel második feleségét értette, szintén tévesen.

A nagy jelenet is megmarad az Ibsen-drámákban < ; hogy >. Hogy az Ibsen philosophiája mélyebb és merészebb, mint bármelyik francziáé volt, a kérdés artistikus oldalán nem

változtat. Egészen nyersen retorikus még Nóra utolsó nagy <elszámolása> leszámolása férjével, a későbbi darabokban itt is jobban lepezve lesz a constructio. De a West Rebekka vallomása („Rosmersholm” III.-ik felvonás) a Wangel és Ellida nagy jelenete („Tenger asszonya” IV.-ik felvonás), Ella és Borkmann-é (II.-ik felvonás) stb. stb. egészen nyilvánvalóan nem egyebek, mint végtelenül elmélyített és elfinomított kiadásai a „scène à faire”-eknek. Még a francia nagy jelenetek leghatásosabb fogása, a félbeszakítás sem hiányzik az Ibsen nagy jelenéseiből. Fiatalkori darabjai tele vannak az ilyen eszközökkel elért hatásokkal, de később /89/ is pl. „A kísértetek”-ben az azilum égése szakítja félbe Alvingné szava- it, a mikor épen el akar mindent mondani fiának és a közbeeső szerencsétlenség (ép úgy mint a francziáknál) hatásosabbá teszi elbeszélését, mint máskülönben lett volna. Ilyen a „Rosmersholm” III.-ik felvonása, a hol a Beata ellen elkövetett, képzelt bűn tudata nyomja Rosmer lelkét, és Rebekka sokszor közel van ahhoz, hogy saját bűnének bevallásával könyítsen rajta, és aztán a félbeszakító, 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 félbeszakítván, a Brendel Ulrik megjelenése. Így szakítja félbe és teszi nagyobb jelentőségűvé a Rita megjelenése és a vele való jelenet az Asta és Almers viszonyának tisztázódását („Kis Eyolf”, II.-ik felvonás), és ugyanígy hat viszont Almers, a Borgheim és az Asta között fejlődő viszonyra (III.-ik felvonás). Így 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 tenger asszonya” és „Hedda Gabler” tele vannak az így megkonstruált jelenetekkel.

Az emberek között rendkívül bonyolódott kapcsolatok vannak. (Itt természetesen csak technikai bonyolódottságról

van szó.) Így pl. Krogstad a Nóra hitelezője, a Helmer ifjúkori pajtása, a Lindené egykori imádója és ráadásul még ugyanazt a vétket is követte el, a mit Nóra. Így 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 segítséget kérni és West Rebekka hozzá ajánlja Brendel Ulrikot. Így <kapcsolja> kapcsol, sokszor csak a cselekmény szempontjából szükséges szál, minden szereplőt minden máshoz. [:|: Ilyen pl. az Ellida — Arnholm — Bolette és Lyngstrand — idegen ember — Ellida összefüggések „A tenger asszonya”-ban. :|:] Kerr ezt a „Vadkacsa”-ra nézve szépen kimutatja egyszer, de minden egyes darabban ki lehetne ép úgy mutatni.

A megindulás természetesen még mesterkétebb. Sok, egymással csak véletlen összefüggésben lévő dolognak kell összeesni, /90/ hogy megindulhasson a cselekmény. Így pl. a „John Gabriel Borkmann”-ban ugyanazon az estén, a mikor Renheim Ella megérkezik Borkmannékhoz, hogy utolsó napjaira magának követelje Erhardot, szakad meg a Borkmann és Foldal, évtizedeken át rendíthetetlenül kitartó barátsága és ugyanezen az estén indult útnak Erhard Wiltonnéval és a kis Foldal Fridával. Így esik össze a Helmer bankigazgatóvá történt kinevezése a Lindené megérkezésével és a Rank orvos betegségének rosszra fordulásával, így a Solness Hildának tett ígéretének tizedik évfordulója az új ház elkészültével és az öreg Brovik megtörésével; ilyen kapcsolata [kapcsolat] van az Arnholm és az idegen ember megérkezése, a Lyngstrand elbeszélése, a Wangel első feleségének születésnapja közt, így indul meg, hogy csak a legfeltűnőbbeket említsem, a „Vadkacsa” és a „Hedda Gabler” cselekménye is.

A legapróbb részletekig <megmarad sok technikájában> megmaradt technikájában sok a francziákéból. Hessel Lónában, Rellingben, Wangelben, Brackban nagyon sok van a raisonneurok típusából; Lindené, Rank, Arnholm és, egy

kissé karikatúra formájában, Heraldo doktor (Solness építőmester) a régi dráma bizalmasainak felelnek meg. Persze ezek csak a tisztán látható példányok. Brendel Ulriknál a raisonneur, Foldalnál a bizalmas sok pszichológiai finomság mögé van takarva, és a „Vadkacsá”-nak pl., a mai 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 [első olvasásra vagy hallásra a szükségesnél nehezebben megérthetővé teszi. Ez kisebb baj volna. Jelentékenyebb:] [teszi, támogatja a benne amúgy is mindig erős hajlandóságot a mystificálásra, a titkokkal <való játékra>, félreértésekkel való játékra, az összefüggések nagy összebonyolítására; de még ennél is sokkal nagyobb veszedelem az:, hogy stílusdiszonantiákat hoz létre a gondolati téma és a cselekmény között. Kapcsolat van ugyan teremtve köztük; a legtöbbször rendkívül erős és szoros kapcsolat, de csak kapcsolat van köztük, nem egyéb. Ibsen szigorúbban és tökéletesebben komponál bárki másnál, és mégis, döntő pontokon, bizonytalan a motiválása. Így akar pl. Ibsen, John Gabriel Borkmann Ellával szemben elkövetett bűne és elbukása között, kapcsolatot teremteni. Borkmann elhagyja Ellát és Gunhildot veszi el feleségül, hogy az El- /91/ lába szerelmes Hinkel ügyvédet, az egyetlen, a ki neki megszerezheti a bankigazgatói állást, magának megnyerje. Nem is említve annak a feltevésnek nem túlságosan valószínű voltát, hogy egy embernek, a ki miniszteri tárcákat utasít vissza, ilyen közbenjárásra volna szüksége; Ibsennek még Hinkelből <teljes> gazembert kell csinálnia, az okosnak és zárkózottnak rajzolt Borkmannban pedig indokolatlan, sőt ostobán vak bizalmat kell támasztania vele szemben, hogy ez a kapcsolat létrejöjjön. Hinkel t.i. az, a ki Borkmannat közvetlenül győzelme előtt megbuktatja. És ilyen kapcsolatokat találhatnánk sok más darabban is.

Ez a technika okozza azt is, hogy az Ibsen symbolumai sokszor allegoriákká süllyednek le. Mi a lényege ezeknek a symbolumoknak? Szembetűnő dolog, hogy teljes mértékben különböznek a többi nagy modern író symbolumaitól. Ibsen symbolumai úgy jönnek létre, hogy egy, a cselekményben csak requisitumként szereplő dolog (az azilum a „Kísértetek”-ben, a „Vadkacsa”, a torony a „Solness építőmester”-ben), vagy egy személy (az idegen ember a „A tenger asszonya”-ban), vagy egy hit vagy babona (a fehér lovak a „Rosmersholm”-ban) oly sokat, oly intenzíven, oly sokféle megvilágításban szerepel, különféle hangulatokban, az akkori beszélgetés tónusa szerint, oly sokféle jelentőséget kap, hogy megnő valaminek a jelképévé, legtöbbször igen sok dologévé, oly módon, hogy az egész darabot ki kellene írni, ha meg akarnók mondani, hogy tulajdonképpen mit jelent (A vadkacsa). És ezek a symbolumok azért kellene Ibsennek, mert ők emelik fel a magában véve csak egyéni esetet tárgyaló cselekményt a téma 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, rendkívül nehéz megőrizni a symbolikus tárgy vagy személy kétoldalúságát; azt t.i. hogy minden pillanatban egyszerre és organikusan, és még gondolatban is elválaszthatatlanul, élet és symbolum legyen, hogy ez a két tulajdonsága sohase válják el egymástól; mert egészen világos, hogy a mely pillanatban elválik, allegória lesz a /92/ symbolumból; egy bizonyos dologra ráfogom, hogy ezt és ezt jelenti, és megszűnvn 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 problémát teljesen megoldani. Milyen mesterkélt például az azilum égése a „Kísértetek”-ben; Engstrand alakja nagyrészt azért jött létre, hogy a tűzvészt létrehozza, és milyen konstruáltan van motíválva az, hogy nem biztosították be tűzvész ellen [az

azilumot]. És mindez csak azért, hogy az Alving százados emlékére hazugságból épült azilum nyomtalanul eltűnjék a föld színéről, és Engstrand egy, az ő emlékéhez igazán méltó matróz-bordélyt alapíthasson. Még evidensebb ez a visszaság a „Solness építőmester”-ben, a hol az egész, gyönyörű 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 stíltelenségnek a nyomai meglátszanak a darabok dialógusán is. Ibsen <nemcsak> talán a modern irodalom legtökéletesebb dialógus írója [; az ő dialógusa elevenességben — általában — a legnaturalistábbal is felveszi a versenyt, és tömörsége, komplikáltsága és kondenzáltsága mellett üresnek hat egy Ibsen-dialóg után bármely más drámairóé. A modern dráma stíluskérdését, a dialógust illetően, teljesen megoldotta Ibsen. Be nem látható, hogy az ő tökéletes dialógusain túlhaladhatna a fejlődés; örülhetünk, ha valaki éléri:] |:, közvetlenségben, intimségben, atmosphaerikusságban <közel jut> a legtöbbször egészen közel jut a legtökéletesebb naturalista dialógushoz, és <ann[ak]> drámaiságban, előre vívő erőben, caractert és dialectikát felfedő <tömörségben> sejtetésben messze túlhaladja; az ő dialógusa, sikerült pontjain, nagy erővel egyesíti a közelséget a trivialitás <mellőz[ésével]> elkerülésével, a csak <helyzetekből> pillanatnyi helyzetekből, hangulatokból származottságot a <pathos> legfőbb pathos tömörségével és összeszorítottságával. Ezen a dialóguson még nem haladt túl a fejlődés, sőt alig hogy utol érte egy pár <nagy ember> csúcspontjával; :| <És> és mégis — ez persze szorosan összefügg a fentebb mondottakkal — ebben a dialógusban is van sok mechanikusság, merevség, konstruáltság <; magyarázatok>. Magyarázatok és utalások, a mik nem a beszélő ember hangulatából támadtak, sőt még csak nem is ennek intenzívebb és fokozottabb kifejezése[i], [;a mi nemcsak nem volna hiba, de cél is,] hanem <ezekből>

amikből csak az író beszél, függetlenül <az> embereitől <hozza> hozván létre az oly szükséges kapcsolatot tényleges helyzet és az eszme közt, a mire a helyzet utal. (Legfeltűnőbb ez a „Tenger asszonya” végén.) |:Ide vonatkozik az Ibsen-drámák dialógusainak egy időben <sokat> nagyon bámult vezérmotívum-technikája, a minek tulságosan éles pointeirozása annyira zavar minden illusiot, annyira elveszi sokszor <a dialógus földi jellegét> az embereknek igazi élő voltát és oly hidegen intellectualisálja a velük történőket. És mindezt csak azért, hogy a témát, ami nincsen benn a cselekmény nyers anyagában, abba, ha kell erőszakosan is, belepréselje.:|

Ibsennek így csak ártalmára volt ez a technika. A mi „érdekességet” nyernek darabjai, az |:művészileg csak ártott nekik és a színpadszerűségben is nagyon problematikus a nyereség. A <színpadon> színpadról való <hat[ásuk]> <igazi> nagy hatásuk akkor kezdődött meg igazán, mikor a naturalismus elsöpörte már mindenütt ezt a technikát, nagyon kevésel <könnyítették> könnyítette meg a győzelem gyorsaságát, és annak véglegességéhez nem járul[t] hozzá semmivel:| [: igazán nem jöhet tekintetbe; nem is írta őket a nagyközönség szórakoztatására, de nem is válnak azért /93/ alkalmasabbá erre a célra:]. <Igazi> Mert igazi nagy céljaiban <pedig> csak akadályul szolgált, mint láttuk, a francia technika; mély symbolumait kénytelen néha eltrivializálni, allegóriákká nyomorítani miatta; dialógusa elveszti közvetlenségének nagy részét; a mélyen igaz emberi sorsok tele lesznek apró konstruáltságokkal és valószínűtlenségekkel és hihetetlenül <eleven> eleven[en] 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.

Úgy 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 valami művészi lelkiismereti furdalás> érezhető a

művész lelkiismereti furdalása, mert — ez persze minden művészetre áll — a konstruktív, ha szép és organikus, magában véve is szép; azt mutatni kell, és mutatja is mindenki, nem leplezni. Még feltűnőbb azonban az, hogy késői drámaiban mennyire igyekeznek mellékalakjaitól, a darab vége felé haladva, megszabadulni. Már „Norá”-ban is, a „Kísértetek”-ben is eltávolít mindenkit, hogy a végső nagy jelenet csak Helmer és Nora, illetve Oswald és Alvingné között játszódjék le. Így tűnnek el Werle és Sörbyné a „Vadkacsá”-ban; így maradnak magukra Rosmer és Rebekka; Solness és Hilda, Borkmann, Ella és Gunhild a tragédiák végén. Nagy kettős, vagy legfeljebb hármas < dialógusok > jelenetek felé haladnak ezek a darabok; mihelyt azoknak lehetőségéhez elérkezett, terhesnek érzi Ibsen az apparátust, a mellyel odáig eljutott.

< És a > A legutolsó darabok közül kettőben, „Kis Eyolf”-ban és az epilógusban alig is van már egyéb, mint ilyen, csupán subtilisen lyrikus, két lélek vergődését, felemelkedését és elbukását tartalmazó dialógus. („Solness” készíti elő ezt a fejlődést, míg „Borkmann” visszatérés a régebbihez.) És ezeknek a daraboknak a hatása tisztább és mélyebb és kevésbé dissonáns, mint az előzőké < . Persze >, ha talán kevésbé erős is. [Ibsen akkor már öreg volt ahhoz, hogy egy egészen új mesterségben is rögtön mester legyen és ahhoz már nem volt ide- /94/ je, hogy itt az experimentálison túlmenjen.] < Így ez > Ez a két darab |:technikailag részben experimentum, részben gyengítése, tompítása a réginek, hatásában:| 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, összesznek a cselekménnyel, egyé forrnak vele. Úgy hogy noha — vagy talán inkább azért mert — kevésbé virtuózan van megírva ez a két darab, stílusban tisztább és, |:ma legalább:| úgy látszik, 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 kipusztítását követelte, egy ilyen lényeges, döntő kérdésben csak javított és feldozgatott valami régit, a helyett, hogy újat keresett volna. A mit oly <keserűen> keserű haraggal üldöz |:az életben és:| minden hősenél, a nem igaz alapon való építést, <íme ő vele is megtörtént> az élete legdöntőbb pontján vele magával is megtörtént.

Hogyan eshetett ez meg vele? Csak az a tragikus irónia játszott volna ő vele, a mi <teszem> pl. az „éltető hazugságok” ellen küzdő Gregersben is fenntart egy pár hazug illúziót, „éltető hazugságot”? Talán ez is 0[:; talán — annyira Ibsenből vesszük minden tapasztalatunkat a modern drámáról, hogy rá kell hivatkoznunk még, ha őt magát kritizáljuk is —, talán az a különös pszichológiai tünet az oka, a mit Ibsen oly gyakran rajzolt, hogy ugyanaz az ember mindent meglát egy dologban és semmit a másokban, hogy erkölcsös egy területen és nem az a másokban, hogy szóval egy ember valamely tulajdonsága nem egyformán nyilvánul meg mindennél, sőt tulajdonképpen nem is egy tulajdonság az, hanem annyiféle, ahányféle területen szerepel ez az ember. Hozzájárul még, hogy Ibsenben mindig volt hajlam a mystifikálásra, a meglepetéscsinálásra, a minek nagyon kedvezett technikájának szövevényessége, és meggondolásból származó, tulajdonképpen rationalista volta nem állott útjában az ő minden lehetőséget végiggondoló modorának.

/95/ A mikor Ibsen megkezdte társadalmi drámái sorozatát, nemcsak készen rendelkezésére állott ez a technika, hanem komponálásmódjának rendkívüli módon megfelelt. Ibsen társadalmi drámái mind többé-kevésbé analitikusak. Hogy miért, könnyen belátható. Az Ibseni és egyáltalában a modern dráma minden céljának ez a technika nagyon segítsé-

gére jön.] ○—○ <A> a szükségszerűség (tiszán technikailag véve) <természetesen> mindig nagyobb, ha minden döntő dolog a múltba van kihelyezve és a néző |:mindenütt:| fait accompli elé van állítva; a megtörtént dolog már a tény erejével is hat, és még a véletlen, a félreértés is szükségszerűbbnek látszik, ha a múltban 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 akarata volt a gyöngébb motívum, még erősebben a szükségszerűség hatását keltik. |:És ha ez minden drámában így van, itt még sokkal szükségesebb, mint bárhol, hogy — utólag — szükségszerűvé tegyen dolgokat, a mik a maguk realitásában legfeljebb, ha lehetségesek voltak. Hozzájárul ehhez az is, hogy Ibsennek cselekményeire csak mint <em[bereit]> valami, az embereit kiemelő háttérre volt szüksége, csak <annyira, hogy> annyi kellett neki belőle, hogy éles fényeivel és sötét árnyékaival nagy dekoratív hatásokra alkalmassá tegye őket. Közelfekvő volt tehát ebből a szempontból is ez a technika; külsőleg az intim dráma technikája, és annak minden hatáslehetőségének teljes kiaknázása, de épen ennek segítségével annak a monumentalitásig való fokozása.:| <Minden> Mert minden intim dráma <e mellett természetesen> arra törekszik, hogy lehetőleg egy helyre és egy időre koncentrálódjék a cselekménye <. Minél sociálisabb>; minél komplikáltabban sociális lesz egy író 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 író. Így azonban pl. „Rosmersholm”-ban és „Hedda Gabler”-ben oly erős az atmosphaera, hogy az ott nem otthonos emberek (Rebekka illetve Tesman) régi körülményeit az új környezettel való folytonos összeütközésből még erősebben érezzük, mintha az író ezt a környezetet

is a színpadra vitte volna. ○—○ <Ezenkívül> † — erről <később> már volt is, lesz is még részletesen szó — <a mai> ez az élet úgy hozza magával, hogy az emberek többet beszélnek, mint a mennyit cselekszenek, és mindenkire nézve beszédje <a legjellemzőbb. Ezért> a jellemzőbb tetteinél; ezért is <előnyösebb> anyagszerűbb modern drámában inkább utólag megbeszéltetni a múltban történeteket, mint a néző szeme előtt játszatni le <őket>. (Nem is említve, 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.)

/96/ <Ibsen tehát> Talán ezek az okai annak, hogy Ibsen mindig csak a katasztrófát hozza a színpadra <. Ezért>, és ezért van szüksége oly bonyolódott apparatusra, hogy sokféle jövő, sokféle emberét a döntő pillanatban egy helyre hozza össze |:; hogy az őket összekapcsoló sokféle bonyolult összefüggés egy ponton fusson össze, és egyszersmint egy távolbóli nézés, iróniával teli lyrája tarthassa tónusban az egészet; hogy az egész minden pillanatban a mai életben álljon és mégis — mint a Solness álmodta légvárak — csúcsaival a felleget verje:|. <Azt hiszem főleg> Talán ennek a célnak érdekében tartotta meg Ibsen a francia technikát, a mi, mint láttuk, erre a célra nagyon alkalmas. <Persze ezt> Ezt az előnyét azonban más oldalakon drágán fizeti meg <. És Ibsen>, és élete végén csakugyan megkísérelte e nélkül a technika nélkül elérni célját; láttuk, nem sikerült neki tökéletesen.

[4.]

[:Senkisé tagadhatja, hogy Ibsen — minden tekintetben — a legnagyobb embere a modern dráma fejlődésének:] <És mégsem szolgálhat> |:És tökéletes megoldásai is annyira

különleges feltételekhez vannak kötve (csak megemlítem azt, hogy — Európa számára legalább — a norvég milieu <nagyon> mennyire megkönnyítette az atmoszféra <fantasztikus> poetikus lehetőségeit), hogy ezek: | nem szolgálhatnak alapjául a továbbfejlődésnek <. El kell tőle térni>; el kellett annak térnie, ha nem <akar> akart holtpontra jutni <a fejlődés>, a minthogy — nagyjából — el is tért tőle. Úgy látszik, mintha az Ibsen egész pályája <(most természetesen kizárólag a fejlődés szempontjából nézzük)> — a fejlődés szempontjából — nagy, óriási erőfeszítések közt véghezvitt felfedező út volna, de a kísérlet eredménye az, hogy arra felé, a merre ő ment, nem vezet út a jövő célja felé.

Ibsen — ép úgy mint Hebbel — sohasem volt naturalista. A nagy, minden régít elsöprő tabula rasat teremtő mozgalomban egyikük sem vett részt; egyikük sem élvezte annak eredményeit. Mindakettő eszközeiben innen, céljaiban túl van a naturalismuson. Nem létezik így számukra a naturalismus sok-sok kifejezési határa, de viszont, mint láttuk, tartalmaik és formáik között nincsen meg az az abszolút egybevágóság, a minek lehetőségét éppen a naturalismus fogja megteremteni. |:Mélyebb és erősebb ellentét mint Ibsené és a naturalismusé alig képzelhető és ma már csak mosolyogni lehet azon, hogy a nyolczvanas évek kritikussai, a leglényegtelegebb külsőségek miatt, naturalistának nézték őt, és a fejlődés különös véletlenségeként megállapítani azt, hogy csakugyan ilyennek hatott és befolyással is volt a naturalista mozgalomra. | φ |:Ez Hebbelnél inkább a nyelvben, Ibsennél a szerkezetben nyilvánul, de a műalkotás organikus természeténél fogva mindegyiknél minden kerületre [területre] többé-kevésbé kihat.

És Ibsent csodálatos módon naturalistának nézték a nyolczvanas 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 teoriáiban az

Ibsen technikájának elavult voltát. (Ha nem csalódom, Arno Holz az első „Die Socialaristokraten” című drámája /97/ előszavában.) És a legkiválóbbak közül is megpróbálták őt utánozni. Pl. Hauptmann „Das Friedensfest”-ben. De az eredmény nem volt nagyon értékes. Hauptmann ösztönszerűleg ki akarta kerülni az alakok konstruált összefüggését, de épen azért a durva véletlenek egész sorára van szüksége, hogy enélkül, Ibseniesen bírja darabját megszerkeszteni és már a következő „Einsame Menschen”-nek sokkal lazább a konstrukciója. Németországban így rövid idő múlva szinte nyomtalanul eltűnik az Ibsen technikai hatása. A kik tovább is hatása alatt maradnak, azok teljesen visszaesnek a francia iránydrámába, csak ügyetlenebbül csinálják meg ugyanazt, mert ők már a naturalismussal kaczerkódnak (pl. Paulsen, Agrell, Edward Brandes), ezzel is igazolván, hogy Ibsen technikája ellenére hat olyan mélyen, nem annak segítségével. És így nem segítette meg Maurice Donnayt az Ibsen-hatás, amikor ifjú kora lyrismusából erősebb drámai hatások felé akart haladni, sőt egyenesen visszavezette őt Dumashoz; és a fanatikus Ibsenista François de Curel is csak <mélyebben> mélyebb gondolatokkal teli és <ügyetlen> ügyetlenebb technikájú iránydrámákat ír, 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 építeni lehet, hanem valaminek a vége, egy régi dolognak teljes kihegyezése; és oly finom ez a kihegyezés, hogy nem sok hiányzik, hogy ez a finom hegy le is törjék. De az új fejlődés eddig persze nem haladt túl sem Ibsenen, sem Hebbelen, és nagy kérdés, hogy csak el fogja is érni valaha, és erre nézve akár pozitív, akár negatív irányban valamit mondani értéktelen jósolgatás lenne, élő, fejlődő, sokszor fiatal emberekről lévén szó, akiről senkisésem tudhatja, hogy abban a pillanatban nem írják-e meg azt a munkát, amivel túlszárnyalnak minden előzőt. Itt — mivel minderről az utolsó fejezetben részletesen lesz szó — csak arra utalunk,

hogy [az] intim, a társadalmi drámában fejlődő stílusmozgalomnak egyelőre az az iránya, hogy azt, a mi Ibsennek is célja volt drámáiban, az egyszerű hétköznapi esetnek symbolikus magasságokig való felstilizálását, minden elképzelhető lehetőséget kimerítő problema alkotását, lyrai jelenetei emelkedettségét elérje, kizárólag a naturalismusból fejlődött esz-
közökkel. Egészen röviden: egyszerűsíteni akarják az Ibsen-vonal technikáját. A historiai és időtlenül romantikus dráma inkább a Hebbel és a „vers libre” nyújtotta 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.:/

[/99/]

[MÁSODIK KÖTET]*

* [A 99–296. lapok elvesztek. Tartalmukra nézve vö. a tartalomjegyzéket a II. kötet fönmaradt anyagának végén, jelen kiadás 160. oldalán.]

/297/

BIBLIOGRAPHIA

és

CHRONOLOGIAI TÁBLA

(Ez a bibliographia természetesen csak a főanyagot öleli fel: a modern dráma <felfedezésének> fejlődésének történetét. Az egyes esetekben felmerült egyéb irodalmi és sociális kérdések irodalmára itt nem térhettem ki; külön könyvvé nőtt volna ez a bibliographia. Épen úgy kihagyhatónak gondoltam a nagy általános irodalmi történeteket [irodalomtörténeteket], a melyeket amúgy is ismer mindenki. Nem vehettem be továbbá a mérhetetlenül nagy folyóirat- és napilapirodalmat és csak egy pár, egyes korok vagy csoportok történetére igen fontos folyóiraatra utalok a maga helyén. Azon könyvekre persze, a melyek az egyes írókról szóló folyóiratirodalmat összefoglalják, külön hívom fel az olvasó figyelmét. Nagyjából a könyv beosztását követtem, csak egy pár esetben tértem el tőle, részben a könnyebb áttekinthetőség kedvéért, részben, hogy ne kelljen sok dolgot ismételnem. Az elől felsorolt összefoglaló munkák- és kritikagyűjteményeknél a legtöbb esetben a cím tájékoztat a tartalom felől. A legfontosabbakra az illető írónál külön utalok.)

I. ÖSSZEFOGLALÓ MUNKÁK

- | | |
|----------------|--|
| 1./ Avonianus: | Dramaturgische Handwerkslehre. Berlin 1905 |
| :1a/ Arnold: | Das Moderne Drama (Nagy bibliographiával).
Strassburg 1907: |
| 2./ Coellen: | Modernes Drama und Weltanschauung. Düsseldorf 1903 |
| 3./ Doumic: | Les Origines du Théâtre contemporain. Paris 1887 |

- 4./ Dömic: De Scribe à Ibsen (5. éd). Paris 1901
- 5./ Eloesser: Das Bürgerliche Drama im XVIII/XIX. Jahrhundert. Berlin 1898
- 6./ Frenzel: Berliner Dramaturgie. Hannover 1877
- 7./ Friedmann: Das Deutsche Drama des XIX. Jahrhunderts I-II. Leipzig 1903
- 8./ Gottschall: Zur Kritik des Modernen Dramas. Berlin 1900
- 9./ Jacobsohn: Das Theater der Reichshauptstadt. München 1904
- 10./ Klaar: Das Moderne Drama. Leipzig 1883
- 11./ Klaar: Schauspiel und Gesellschaft. Berlin 1902
- 12./ Lamprecht: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit (Deutsche Geschichte. Ergänzungsband I.) Freiburg i. B. 1905
- 13./ Landsberg: Die moderne Literatur. Berlin 1904
- /299/
- 14./ Litzmann: Das deutsche Drama und die Literarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg und Leipzig 1894
- 15./ Lublinski: Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904
- 16./ Lublinski: Literatur und Gesellschaft. IV. Band. Berlin. Am Ende des Jahrhunderts. XVII.
- 17./ Martersteig: Das deutsche Theater im XIX. Jahrhundert. Leipzig 1904
- 18./ Mathews: The development of drama. New-York 1903
- 19./ Méré: La tragédie contemporaine. Paris 1905
- 20./ Moeller van den Bruck: Die moderne Literatur. Berlin—Leipzig 1900—1902
- 21./ Steiger: Der Kampf um die neue Dichtung. Leipzig 1889
- 22./ Steiger: Das Werden des neuen Dramas I—II. Berlin 1898
- 23./ Tissot: Le drame norvégien. Paris 1893
- 24./ Weitrecht: Das deutsche Drama. Berlin 1900
- 25./ Wildenbruch: Das deutsche Drama, seine Entwicklung und gegenwaertiger Stand. Beitræge zur Literatur-Geschichte. 16.
- 26./ Witkowski: Das deutsche Drama des XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1903

II. <ÖSSZEFOGLALT> ÖSSZEGYŰJTÖTT KRITIKÁK

- 27./ Archer: Study and Stage. London 1899
- 28./ Archer: Poets of the younger generation. London 1902
- 29./ Archer: Real Conversations. London 1904
- 30./ Bahr: Renaissance. Berlin 1897
- 31./ Bahr: Wiener Theater. Berlin 1899
- 32./ Bahr: Premieren. München 1902
- 33./ Bahr: Rezensionen. Berlin 1903
- 34./ Bahr: Glossen zum Wiener Theater. Berlin 1906
- 35./ Berger: Dramaturgische Vortraege. Wien 1896
- 36./ Berger: Studien und Kritiken. Wien 1896
- 37./ Berger: Über Drama und Theater. Leipzig 1900
- /300/
- 38./ Blum: Au Théâtre. Paris 1905
- 39./ Brisson: La Comédie Littéraire. Paris 1895
- 40./ Burckhardt: Theater. Wien 1905
- 41./ Doumic: Les jeunes. Paris 1896
- 42./ Doumic: Etudes sur la Littérature Française I–V. Paris 1905
- 43./ Eloesser: Literarische Portraits aus dem modernen Frankreich. Berlin 1904
- 44./ Faguet: Notes sur la Littérature Contemporaine I/VI. Paris 1895
- 45./ Faguet: Propos de Théâtre I–III. Paris 1906
- 46./ France: La Vie Littéraire I–IV. Paris 1892
- 47./ Goldmann: Die neue Richtung. Wien 1903
- 48./ Goldmann: Aus dem dramatischen Irrgarten. Frankfurt 1905
- 49./ Hevesi: Dráma és színpad. Budapest
- 50./ Huneker: Iconoclasts. New-York 1906
- 51./ Kerr: Das neue Drama. Berlin 1905
- 52./ Kienzl: Dramen der Gegenwart. Graz 1905
- 53./ Larroumet: Etudes de Critique Dramatique I–II. Paris 1892
- 54./ Larroumet: Etudes de Littérature et Arts I–IV. Paris 1906
- 55./ Lemaître: Impressions du Théâtre I–X. Paris –1898-ig
- 56./ Lemaître: Les Contemporains I–VII. Paris –1897ig
- 57./ Lothar: Kritische Studien. Breslau 1895
- 58./ Lothar: Das deutsche Drama der Gegenwart. München 1905

- 59./ Mirbeau: Le pour et le contre. Paris, Vanier (évszám nélkül)
- 59a./ Müller Guttenbrunn: Zwischen zwei Theaterfeldzügen. Linz 1902
- 60./ Nordau: Entartung I-II. Berlin 1896
- 61./ Nordau: Zeitgenössische Franzosen. Berlin 1901
- 62./ Pellissier: Essais sur la Littérature Contemporaine. Paris 1894
- 63./ Pellissier: Nouveaux Essais de Littérature Comtemporaine. Paris 1895
- 64./ Sarcey: Quarante ans de Théâtre I-VIII. Paris 1900
- 65./ Scherer: Etudes sur la Littérature Contemporaine VII-VIII. Paris 1900

/301/

- 66./ Shaw: Dramatic Opinions and Essais I-II. London 1907
- 67./ Silberstein-Ötvös: Im Strome der Zeit II-III. Budapest 1895
- 68./ Stümke: Die vierte Wand. Leipzig 1904
- 69./ J. J. Weiss: Trois Années de Théâtre I-IV. Paris 1896
- 70./ E. Wolff: Von Shakespeare bis Zola. Berlin 1902
- 71./ Welthly: Dramen der Gegenwart. Strassburg 1903
- 72./ Zabel: Zur modernen Dramaturgie I-III. Oldenburg 1903

III. HEBBEL

- 73./ Hebbels Tagebücher. Berlin, Behr I-IV.
- 74./ Hebbels Briefe. Berlin, Behr I-VI.
- 75./ Otto Ludwig: Shakespeare-Studien, Romanstudien etc. Werke. Berlin, Grunow V-VI.
- 76./ Bamberg: Über den Einfluss der Weltzustände auf die Kunst und über die Werke F. Hebbels. Hamburg 1846
- 77./ Bartels: Friedrich Hebbel. Reclam 3998
- 78./ Becker: Kleist and Hebbel. Chicago 1904
- 78a./ Behrens: F. Hebbel Hans Liv. og Digting. Kopenhagen
- 79./ Berg: Zwischen zwei Jahrhunderten. Frankfurt am Main 1869

- 80./ Bernays: Schriften zur Kritik und Lit. Geschichte III. Band. Stuttgart 1895
- 81./ Bieder: F. Hebbel. Beitrage zur Lit. Geschichte 15.
- 82./ Bornstein: Hebbels Herodes und Mariamne. Hamburg und Leipzig 1904
- 83./ Brahm: Das deutsche Ritterdrama. Strassburg. Quellen und Forschungen XL.
- 84./ Bruyck: Dramaturgische Studie über F. H. s. Trauerspiel Julia. Wien 1852
- 85./ Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels III. Band. Oldenburg 1901
- 86./ Dingelstedt: Literarisches Bilderbuch. Berlin 1878
- 87./ O. Ernst: Das Buch der Hoffnungen. Hamburg 1896
- 88./ Frankl: Zur Biographie F. H. s. Wien 1889
- 89./ Fries: Vergleichende Studie zu F. H.s Fragmenten nebst Miscellancen zu seinen Werken u. Tagebüchern (Berliner Beiträge zur germ. u. romanischen Philo- /302/ logie. XXIV.
- 89/a. Georgy: Die Tragödie F. H.s nach ihrem Ideengehalt. Leipzig 1905
- 90./ Golz: Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung. Leipzig 1897
- 91./ Gutzkow: Dionysius Longinus. Stuttgart 1878
- 92./ Hanslick: Aus meinem Leben (3. Aufl.). Berlin 1894
- 93./ Henzen: H.s Judith und Schillers Jungfrau. Beiträge zur Lit. Geschichte 28.
- 94./ Hettner: Das moderne Drama. Braunschweig 1852
- |:94/a Horneffer: H. und das religiöse Problem der Gegenwart. Jena 1907:|
- 95./ Kalthoff: Die Religion der Modernen. Leipzig 1905
- 96./ Kassner: Motive. Berlin 1906
- 97./ Krumm: F. H. Drei Studien. Flensburg 1899
- 98./ Kuh: Biographie F. H.s. Wien 1877
- 99./ Kulke: Erinnerungen an F. H. Wien 1878
- 100./ Kutscher: F. H. als Kritiker des Dramas. Berlin. Hebbel-Forschungen I.
- 100/a. Laube: Das Burgtheater. Leipzig 1881
- 101./ Meinck: F. H.'s und Richard Wagners Nibelungen-Trilogie. Leipzig 1905
- 102./ Münz: F. H. als Denker. Wien—Leipzig 1906
- 103./ Patzak: F. H.'s Epigramme. Berlin. Forschungen zur neueren Lit. Geschichte XIX.

- 104./ Perian: H's Nibelungen, its sources, method and style. New-York 1906
- 105./ Poppe: F. H. und seine Drama. Berlin. Palaestr. VIII.
- 106./ Poppe: F. H. Berlin. Moderne Essais 18
- 107./ Poppenberg: Bibelots. Leipzig 1905
- 108./ Ruge: Zwei Jahre in Paris. Leipzig 1895
- 109./ Scheunert: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik F. H.-s. Wien—Leipzig. Beiträge zur Aesthetik VIII.
- 110./ S. Schmitt: F. H.s Dramentechnik. Bonn. Schriften der Lit. Gesellschaft I.
- 111./ W. v. Scholz: F. H. Berlin—Leipzig. Die Dichtung XXVIII.

/303/

- 112./ Adolf Stern: Zur Lit. der Gegenwart. Leipzig 1880
- 113./ Adolf Stern: Studien zur Lit. der Gegenwart. Dresden 1895
- 114./ Treitschke: Historische und Politische Aufsätze I. Leipzig 1886
- 115./ Vischer: Altes und Neues (Neue Folge). Stuttgart 1889
- 116./ Weitbrecht: Die Nibelungen im modernen Drama. Zürich 1892
- 117./ R. Werner: F. H. Berlin. Geisteshelden 47–98.
I. még. 5, 16, 35 és 51 szám alatt.

IV. AZ IRÁNYDRÁMA

- 118./ Banner: Das Französische Theater der Gegenwart. Leipzig 1896
- 119./ Beöthy: Színműírók és színészek. Budapest 1882
- 120./ Doumic: Portraits d'Ecrivains. Paris 1892
- 121./ Doumic: Essais sur le Théâtre Contemporain. Paris 1897
- 122./ Gottschall: Portraits und Studien 3–4. Leipzig 1877
- 123./ Lindau: Dramaturgische Blätter I–II. Stuttgart 1875
- 124./ Lindau: Aus dem lit. Frankreich. Breslau 1882
- 125./ Parigot: Le théâtre d'hier. Paris 1893
- 126./ Sarrazin: Das Moderne Drama der Franzosen. Stuttgart 1888
- 127./ Roger: Histoire du théâtre contemporain I–II. Paris 1878
- 128./ J. J. Weiss: Le Théâtre et les Moeurs. Paris 1889
I. még főleg 3, 4, 6, 8, 41, 42, 45, 53, 54, 55, 62, 63, 64, 65, 69 és 265 szám alatt

V. DUMAS FILS

- 129./ Théâtre complet (Előszavak.) I–VII. Paris 1868–92
130./ Bourget: Essais de Psychologie contemporaine (ed. def.)
II. Paris 1901
131./ Brandes Werke V. Band. München
132./ Larrumet: A. Dumas fils. Paris 1883
133./ M. Shaw: Illustres et Inconnues. Paris 1966 [1866]

l. még 61 szám alatt, azonkívül a Mercure de France 1896 évi januári számában, a fiatal francia írók véleményeit róla. Természetesen minden, az iránydrámával foglalkozó könyv hosszabban-rövidebben tárgyalja annak fő képviselő[i]t Dumast, Augiert, Sardout stb.

VI. AUGIER

- 134./ Augier: Théâtre complet (Előszavak.) I–VI. Paris
1876+7
/304/
135./ E. Augier: Sa Famille, son Temps et son Œuvre par un
Valentinois. Valence 1896
136./ Montegut: Dramaturges et Romanciers. Paris 1890
137./ Parigot: Augier. Paris 1890
138./ Pierre et Paul: Augier. Paris. Les Hommes d'aujourd'hui 251

VII. SARDOU

- 139./ Rebell: Sardou. Paris 1903
140./ Pierre et Paul: Sardou. Paris. Les Hommes d'aujourd'hui 446

VIII. AZ IRÁNYDRÁMA KÖVETŐI

- 141./ Brandes: Björnson. Berlin. Moderne Essais 11–12
142./ Collin: Björnson. München 1903
143./ Axelrod: Sudermann. Berlin 1907
144./ Kawerau: Sudermann. Leipzig—Jena 1897
Sudermannról még 51. szám alatt

IX. IBSEN HENRIK

- 145./ Ibsens Briefe. Werke. Berlin, Fischer. X.
- 146./ Aal: Henrik Ibsen als Dichter und Denker. Halle 1906
- 147./ Abeng: Beträdelser öfver Ibsens Gengangere (Kísérte-
tek). Stockholm 1882
- 148./ Acher: Ibsens drittes Reich. Wien 1906
- 149./ Albrecht: Frauencharacter in I-s Dramen. Leipzig 1906
- 150./ Bahr: H. I. Wien 1887
- 151./ Berg: H. I. und das Germanenthum in der modernen
Literatur. Berlin
- 152./ Berg: H. I. Köln 1901
- 153./ Boccardi: La donna nell'opera di I. Milano 1893
- 154./ Bom: I. en zijn Werk. Gent 1893
- 155./ Boyesen: A commentary of the writings of I. New-York
1894
- 156./ Brahm: H. I. Berlin 1887
- 157./ Brandes: Moderne Geister. Frankfurt 1897
- 158./ Brandes: H. I. (Kiadatlan levelekkel). Berlin. Die Litera-
tur XXXII-XXXIII.
- 159./ Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels IV. Band. Olden-
burg 1901
- 160./ J. Collin: H. I. Giessen 1907
- 161./ Dietrichson: Svunde Tiner I-III. Christiania 1901
- 161a./ Dresdner: I. als Norweger und Europäer. Jena, 1907:
- /305/
- 162./ Ehrhardt: H. I. et le théâtre contemporain. Paris 1892
- 163./ P. Ernst: H. I. Berlin—Leipzig. Die Dichtung I.
- 164./ Friedrich: Der Kampf um den neuen Menschen. Strassburg
1904
- 165./ Garde: Der Grundgedanke in H.I.s Dichtung. Leipzig
1898
- 166./ Gosse: Northern Studies. London 1890
- 167./ Gran: H. I. Bergen—Stockholm—Kopenhága 1898
- 168./ Halvorsen: Bibliografiske Oplysninger Til H. I.-s samlede
Vaerker. Kopenhága 1901
- 169./ Hans: Schicksal und Wille. Ein Versuch über H. I.-s
Weltanschauung. München 1906
- 170./ Hanstein: I. als Idealist. Leipzig 1894
- 171./ Harnack: Essays und Studien. Braunschweig 1899

- 172./ Helveg: Björnson og Ibsen i deres to seneste Vaerker. Kopenhága 1866
- 173./ Hentzberg: Er I-s Kvinda-Typer norske? Christiania 1893
- 174./ E. Holm: H. I-s politisches Vermächtniss. Wien—Leipzig 1906
- 175./ O. Holm: Christus oder I.? Hamburg 1903
- 176./ R. Huch: Eine Krisis. München 1904
- 177./ Jaeger: H. I. (aus dem Norwegischen übertragen). Dresden 1897
- 178./ Key: Die Wenigen und die Vielen. Berlin 1901
- 179./ Lambeck: Bidrag til I-Kritiken. Kopenhága 1899
- 180./ Landsberg: H. I. Berlin. Moderne Essays 42—43
- 181./ Leneveu: I. et Maeterlinck. Paris 1902
- 182./ Litzmann: I.-s Dramen. Hamburg—Leipzig 1901
- 183./ Lothar: H. I. (jó bibliographiával). Berlin—Leipzig. Dichter und Darsteller VIII.
- 184./ Lou Andreas Salome: H. I-s Frauengestalten. Berlin 1893
- 185./ Maeterlinck: Le Trésor des Humbles. Paris 1896
- 186./ Melin: Om I-s individualism. Stockholm 1884
- 187./ Nyhuus: H. I-s „Rejser og Galilaeer“. Christiania 1877
- 188./ Odinga: H. I. Erfurt—Leipzig 1892
- 189./ Ossip-Lourié: La Philosophie sociale dans le Théâtre d'I. Paris 1900
- 190./ Passarge: H. I. Leipzig
- 190a./ J. Paulsen: Erinnerungen an H. I. Berlin 1907
- 191./ Péterfi: Összegyűjtött munkái II.
- /306/
- 192./ Petersen: H. I-s norske stileborg fra 1898. Christiania 1898
- 193./ Petsch: I-s Brand. Würzburg 1902
- 194./ Polonski: Gewissen, Ehe und Verantwortung. München 1898
- 195./ Prozor: Le Peer Gynt d'I. Paris 1897
- 196./ Reich: I-s Dramen (3. Aufl.). Dresden 1900
- 197./ Ruggieri: Enrico I. e gli Spetri. Palermo 1897
- 198./ Russel and Standing: I. on his merits. London 1897
- 199./ Sarolea: H. I. Paris 1891
- 200./ Scalinge: I. Napoli 1895
- 201./ Seidl: Kunst und Kultur. Berlin—Leipzig 1902

- 202./ Schack: Udviklingsgangen i H. I-s Digtning. Kopenhága 1897
- 203./ E. H. Schmidt: H. I. als psychologischer Sophist. Berlin 1889
- 204./ Schönbach: Über Lesen und Bildung (6. Aufl.). Graz 1900
- 205./ B. Shaw: The Quintessence of Ibsenism. London 1891
- 206./ Sinding-Larsen: Om H. I. Freuen fra Havet (Tengerasszonya) og Personerne deri. Christiania 1889
- 207./ K. Singer: Ist I. theatralisch? Dresden 1906
- 208./ Speck: Catilina in der Weltliteratur. Leipzig 1906
- 209./ Ph. Stein: H. I. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen. Berlin 1901
- 210./ Strodtmann: Das geistige Leben in Dänemark. Berlin 1873
- 211./ Türck: Der geniale Mensch (5. Aufl.). Berlin 1901
- 212./ Vasenius: H. I. Stockholm (évszám nélkül)
- 213./ Vasenius: H. I-s Tragedi et Dikkehem. Helsingfors 1888
- 214./ Vasenius: H. I-s dramatiska Digtning i dess fersta Skede. Helsingfors 1879
- 215./ Vinje: Sherifter i Utval. Christiania 1887
- 216./ Wicksteed: Lectures on I. London 1892
- 217./ K. Windscheid: Dem Gedächtniss H. I-s. Leipzig 1907
- 218./ Wörner: H.I. I. Band 1828–1873. München 1900

l. még 1, 4, 15, 17, 22, 23, 31, 32, 33, 34, 36, 49, 50, 51, 55, 56, 60, 64, 66, 79, 95, 113, 387 szám alatt. Természetesen majdnem minden kritika gyűjteményben van szó Ibsenről. Itt csak a legérdekesebbekre utaltam. A nagy /307/ folyóirat-irodalomból különösen ki kell emelni: Die Neue Rundschau 1906, XII. (Brahm, Bang, Shaw emlékezései és megjegyzései Ibsenről és egy pár addig kiadatlan levél); Bühne und Welt V. 12, 13, 14 (kortársak véleményei és bibliographia); Das Literarische Echo III. 12. (bibliographia).

X. NATURALISMUS

(vonatkozik az V., VI., és VII-ik fejezetekre és részben a VIII-ikra is)

- 219./ Alberti: Im Suff. Berlin 1890
- 220./ Bahr: Zur Kritik der Moderne. Zürich 1890
- 221./ Bahr: Überwindung des Naturalismus. Berlin 1890
- 222./ Bahr: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt 1894
- 223./ Bartels: Die Alten und die Jungen. (6. Aufl.). Leipzig 1904

- 224./ Benois-
Hannapier: Le drame naturaliste en Allemagne. Paris
- 225./ Berg: Naturalismus. München 1892
- 226./ Bleibtreu: Revolution in der Literatur. Leipzig 1887
- 227./ Bloy: Les funerailles du naturalisme. Copenhague 1891
- 228./ Bölsche: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1889
- 229./ Bus: Naturalisme ou réalisme. Paris 1879
- 230./ Camille et Albert: Petit traité de littérature naturaliste. Paris, Vanier (évszám nélkül)
- 231./ M. G. Conrad: Von E. Zola bis G. Hauptmann. Leipzig 1902
- 232./ Deraisme: L'Épidémie naturaliste. Paris 1888
- 233./ Desprez: Evolution naturaliste. Paris 1884
- 234./ von Doorslaer: Théorie et pratique naturaliste. Bruxelles 1880
- 235./ Flaubert: Correspondance I-IV. Paris 1899
- 236./ Flaubert: Lettres à sa nièce Carolina. Paris 1906
- 237./ Fontane: Causerien über Theater. Berlin 1905
- 238./ Frenzel: Erinnerungen und Strömungen. Leipzig 1890
- 239./ Goncourt: Préfaces et Manifestes Littéraires. Paris 1888
- 240./ Grotzewitz: Enquete über die Zukunft der deutschen Literatur. Berlin 1892
- 241./ Ola Hansson: Der Materialismus in der Literatur. Stuttgart 1892
- 242./ Hanstein: Das jüngste Deutschland. Leipzig 1901
- 243./ Haraszty: A naturalista regény
- /308/
- 244./ Harden: Berlin als Theaterhauptstadt. Berlin 1888
- 245./ Harden: Literatur und Theater. Berlin 1896
- 246./ Hartleben: Tagebuch. München 1906
- 247./ Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze I-II. Berlin 1891-93
- 248./ Holz: Vorwort zu Die Socialaristokraten. Rudolstadt 1896
- 249./ Hölzke: Das Hässliche in der modernen deutschen Literatur. Braunschweig—Leipzig 1902
- 250./ Huret: Enquête sur l'évolution littéraire. Paris 1891
- 251./ Jullien: Le Théâtre vivant. Essay théoretique et pratique (Előszó drámáihoz). Paris 1892

- 252./ Kirchner: Gründdeutschland. Wien—Leipzig 1893
 253./ Lorenz: Die Literatur an der Jahrhundertwende. Stuttgart 1900
 254./ Maupassant: Préface à „Pierre et Jean“. Paris
 255./ Mauthner: Zum Streit um die Bühne. Berlin 1802 [1902]
 256./ Neumann: Nieder mit dem Realismus. Berlin 1900
 257./ Pardo: Le naturalisme. Paris 1887
 258./ Reich: Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. Leipzig 1892
 259./ Schlaf: Vom intimen Drama (Nachwort zu „Die Feindlichen“). Minden 1898
 260./ Schlecht: Die Poesie des Socialismus. Würzburg 1883
 261./ Schlenther: Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne. Berlin 1889
 262./ Schlismann: Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus. Kiel 1903
 263./ Strindberg: Vorwort zu „Fräulein Julie“. Reclam 2666
 264./ Zola: Le naturalisme au théâtre. Paris 1881
 265./ Zola: Nos auteurs dramatiques. Paris 1882

Azt hiszem, nem kell külön felhívni arra a figyelmet, hogy minden színházkritikus kénytelen a mai színházak műsora következtében foglalkozni a naturalizmussal, illetve annak nevezetesebb képviselőivel. Ezért itt csak a legfontosabbakra utalok köztük — majdnem minde- /309/ gyikben van szó róla. Tehát 1. 9, 12, 15, 16, 51, 55, 64, 292, 534. Folyóiratok közül a „Freie Bühne”, „Die Gesellschaft”; „La Plume” a legnevezetesebbek.

XI. GONCOURT

- 266./ Le Journal des Goncourt I–IX. Paris 1896
 267./ J. de Goncourt: Lettres. Paris 1885
 268./ Brandes: Menschen und Werke. Frankfurt 1895
 269./ Brunetière: Le roman naturaliste. Paris 1883
 270./ Delzart: Les Goncourts. Paris 1889
 271./ Gourmont: Le II. Livre des Masques. Paris 1904
 272./ Hennequin: Etudes de critique scientifique. Paris 1890
 273./ Spronc: Les artistes littéraires. Paris 1889
 274./ Verlaine: E. de Goncourt. Paris. Les Hommes d'Aujourd'hui 274
 1. még 50, 55, 56, 64, 120, 190, 233, 239, 264, 265, 313 szám alatt.

XII. E. ZOLA

- 275./ Zola: Correspondance. Lettres de jeunesse. Paris 1907
- 276./ Alexakis: Germinal de Zola. Zola et la question sociale. Paris 1886
- 277./ Alexis: E. Z. (Avec des vers inedits). Paris 1882
- 278./ Amicis: Souvenirs de Paris et de Londres. Paris 1880
- 279./ Amand: La débacle de Z. Paris
- 280./ Arnault: M. Z. Pape et César. Paris 1879
- 281./ Bettelheim: Deutsche und Franzosen. Wien 1895
- 282./ Bleibtreu: Die Vertreter des Jahrhunderts II. Band. Leipzig 1906
- 283./ Boeri: La commemorazione di E. Z. Torino 1902
- 284./ Bouvier: L'œuvre de Z. Paris 1904
- 285./ Brandes: Emile Z. Berlin. Literarische Volkshefte 10.
- 286./ Brocchi: E. Z. Recanati 1902
- 287./ Brunetière: Le Rêve de E. Z., jugé par un Catholique. Paris 1890
- 288./ Buet: Médaillons et camées. Paris 1885
- 289./ Burger: E. Z., Daudet und andere Naturalisten. Dresden 1889
- 290./ Burrows: Z. London 1899
- 291./ Papa Cadet: Z. Paris 1879
- /310/
- 292./ Caderin: L'école veriste de E. Z. et son déclin. Belluno 1902
- 293./ Céard: Z. intime. Paris 1887
- 294./ Champsaur: Z. Paris. Les Hommes d'Aujourd'hui 4.
- 295./ Ciampoli: E. Z. Chieti 1902
- 296./ Colani: Essais de critique historique. Paris 1805 [1905]
- 297./ U. G. Conrad: E. Z. (jô bibliographiaval). Berlin. Die Literatur XXVIII.
- 298./ Cornut: Malfaiteurs littéraires. Paris 1882
- 299./ Dufour: La Philosophie Naturaliste de Z. Paris 1905
- 300./ Engel: Psychologie der Französischen Literatur. Wien 1884
- 301./ Engwer: E. Z. als Kunstkritiker. Berlin 1894
- 302./ Erbs: E. Z. et son Assomoir. Paris 1879
- 303./ Ferdas: La physiologie expérimentale et le roman expérimentale. Paris 1881
- 304./ Franc: A refaire. La débacle. Paris 1892
- 305./ Francavilla: Sul romanzo „Lavoro” di E. Z. Palmi 1903
- 306./ A. France: Sur la tombe de Z. Paris 1902
- 307./ Garfinez: Etude syntaxique sur la langue de Z. dans le Dr. Pascal. Bonne 1895
- 308./ Goldbeck: Z-s Beichte. Berlin 1898

- 309./ Gosse: French Profiles. London 1905
 310./ Harborough: E. Z. London 1893
 311./ Hennequin: Quelques écrivains français. Paris 1890
 312./ Henry: Critique au jour le jour. Paris 1887
 313./ Hubert: Le roman naturaliste. Paris 1885
 314./ J. M. Z.: Le Zolaïsme. Lyon 1892
 315./ Laporte: E. Z. et Les Dreyfus. Paris 1898
 316./ Laporte: Le naturalisme ou l'immortalité littéraire de Z. (bibliographiéval). Paris 1898
 317./ Laporte: Zola contre Zola. Paris 1896
 318./ Le Blond: E. Z. devant les jeunes. Paris 1898
 319./ Le Bougeois: L'œuvre de Z. Paris 1898
- /311/
- 320./ Lotsch: Über Z-s Sprachgebrauch. Greifswald 1895
 321./ Macrobe: La Flore Pornographique. Paris 1883
 322./ Maier: Der Process Z. Bamberg 1898
 323./ R. M. Meyer: Gestalten und Probleme. Berlin 1905
 324./ Massis: Comment E. Z. composait ses romans. Paris 1906
 325./ Maupassant: E. Z. Paris 1883
 326./ Mauthner: Von Keller zu Z. Berlin 1887
 327./ Nus: La république naturaliste: Lettre à E. Z. Paris 1879
 328./ Paer: Contes à Z. Paris 1884
 329./ Paludan: Z. og Naturalismea. Kopenhága 1897
 330./ Pariset: L'opera sociale di E. Z. Fano 1903
 331./ Poinso: Littérature sociale. Paris 1907
 332./ Le Procès: Zola devant la cour d'Assise de la Seine I-II. Paris 1808 [1898]
 333./ Ramonds: Les personnages des Rougon-Macquarts. Paris 1901
 334./ Rauber: Die Lehren von V. Hugo, L. Tolstoi und E. Z. über die Aufgaben des Lebens. Leipzig 1896
 335./ Resplendido: Commemorazione di E. Z. Caraphie 1903
 336./ Ricard: La vraie Bernadette de Lourdes: Lettre à E. Z. Paris 1894
 337./ Ricca: E. Z. et il romanzo sperimentale. Catania 1902
 338./ E. Rod: A propos de l'Assomoir. Paris 1879
 339./ E. Rod: Les idées morales du temps présent. Paris 1894
 340./ Romualdi: Per E. Z. Teramo 1902
 341./ Sanctis: Z. et l'Assomoir. Napol [Naples] 1879
 342./ Santour: L'œuvre de Z. Paris 1893
 343./ Savino: Les étapes d'un naturaliste. Paris 1885
 344./ B. Schmidt: Le groupe de romanciers naturalistes. Karlsruhe 1903
 345./ Serre: Zola et le réalisme. Paris 1881

- 346./ S. Stern: Tolstoj, Z. und das Judenthum. Frankfurt 1905
 347./ Ten Brink: Z. et le naturalisme. La Haye 1880
 348./ Topin: Romanciers contemporains. Paris 1881
 349./ Toulouse: E. Z. Étude medico-psychologique. Paris 1896

/312/

- 350./ Vizetelly: E. Z. London 1909
 351./ Vizetelly: With Z. in England. London 1898
 352./ Welten: Zola Abende bei Frau S. Eine kritische Studie in Gesprächen. Leipzig 1883
 353./ E. Wolff: Z. und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft. Kiel 1891
 354./ Xau: E. Z. Paris 1892
 l. még 15, 43, 44, 46, 54, 55, 56, 60, 62, 63, 64, 65, 70, 95, 120, 125, 126, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 247, 250, 257, 264, 265, 266, 268, 269 szám alatt és La Plume 1892 évi 324-ik számában az "Enquête sur Emile Zola".

XIII. H. BECQUE.

- 355./ Becque: Querelles Littéraires. Paris 1890
 356./ Becque: Souvenirs d'un auteur dramatique. Paris 1895
 357./ Brandes: Werke V. Band. München
 358./ Dubois: H. B. Paris 1888
 359./ Moreas: Paysages et sentiments. Paris 1906
 360./ Rezuwski: Études Littéraires. Paris 1888
 l. még 32, <42> 42/a[?], 50, 51, 55, 57, 64, 125, 233 szám alatt.

XIV. AUGUST STRINDBERG

- 361./ Strindberg: Sohn der Dienstmagd — Beichte eines Thoren — Inferno — Legenden. Werke. Leipzig, IV. Abtheilung I—III.
 362./ Esswein: A. St. München 1907
 363./ Ola Hansson: Das Junge Skandinavien. Dresden und Leipzig 1891
 364./ Harden: Apostata. Berlin 1892/3
 365./ Moeller van den Bruck: Zeitgenossen. München 1903
 366./ Nyström: A. St. Kalstad 1894
 l. még 50, 51, 55, 241, 245, 263, 268, 445 szám alatt

XV. LUDWIG ANZENGRUBER

- 367./ Anzengruber: Briefe I–II. Stuttgart 1902
 368./ Bab: L. A. Berlin. Moderne Essays 37–38.
 369./ Bettelheim: L. A. Berlin. Geisteshelden 4.
 370./ J. J. David: L. A. Berlin—Leipzig. Die Dichtung II.

/313/

- 371./ Duboc: Reben und Ränke. Halle 1879
 372./ Friedmann: L. A. Leipzig 1902
 373./ Mauthner: Totengespräche. Berlin 1906
 374./ A. Müller Guttenbrunn: Im Jahrhundert Grillparzers. Leipzig 1893
 375./ Muth: Die Deutsche Dichtung in Oesterreich von dem Ausklingen der Romantik bis zum Durchdringen des Realismus. Wiener Neustadt 1896
 376./ Rosegger: Meine Ferien. Wien—Pest—Leipzig 1883
 376a./ Rosegger: Gute Kameraden. Wien 1893
 377./ Rosner: Erinnerungen an A. Wien 1891
 378./ Scherer: Kleine Schriften II. Band. Berlin 1893
 379./ Schönbach: Gesammelte Aufsätze. Wien 1900
 380./ Servaes: Praeludien. Berlin—Leipzig 1899
 381./ Sittenberger: Das Dramatische Schaffen in Oesterreich. München 1899
 382./ Wildbrandt: Erinnerungen. Stuttgart—Berlin 1905

I. még 16, 87, 237, 281 szám alatt

XVI. LEO TOLSTOI

- 383./ Leo Tolstoi: Was ist Kunst? Berlin 1898–1903
 383a./ Leo Tolstoi: Meine Beichte. Leipzig 1901
 384./ Leo Tolstoi: Lebenstufen I–II. Leipzig 1905
 385./ Achelis: L. T. Berlin. Moderne Essays 15.
 386./ Bernecker: L. T. Berlin 1901
 386./ Crosby: T. and his message. New-York 1903
 387./ Havelock Ellis: The new spirit.
 388./ Ettlinger: L. T. Berlin. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte X.
 389./ J. Hart: L. T. Berlin—Leipzig. Die Dichtung V.
 390./ Krapotkin [Kropotkin]: Ideale und Wirklichkeit in der Russischen Literatur. Leipzig 1906
 391./ Löwenfeld: L. T-s Leben und Werke. Leipzig 1891
 392./ Mereschowsky: T. und Dostojewsky. Leipzig 1905

- 393./ Ossip Lourie: La Philosophie de T. Paris (2^e ed. 1903)
 394./ Rösener: Moderne Propheten. München 1907

/314/

- 359./ E. H. Schmidt: L. T. und seine Bedeutung für unsere Kultur. Leipzig 1901
 396./ Schröder: Der Tolstoismus. Dresden 1894
 397./ Turgenjeff: Literatur und Lebenserinnerungen. Reclam 2955
 398./ Vogüé: Le roman russe. Paris
 399./ Zabel: L. T. Berlin—Wien—Leipzig. Dichter und Darstellungen VI.

l. még 51, 55, 95, 157, 194, 237, 334, 346 szám alatt.

XVII. A. HOLZ ÉS J. SCHLAF

- 400./ Schlaf: A. H. und ich. Berlin 1901
 401./ Schlaf: Noch einmal A. H. und ich. Berlin 1902
 402./ Holz: J. Sch. Ein notgedrungenes Capitel Literaturgeschichte. Berlin 1902
 403./ Holz: R. M. Meyer. Berlin 1900
 404./ Lublinski: Der Polizeileutnant in der Literatur. Berlin 1904
 405./ Lublinski: Holz und Schlaf. Ein zweifelhaftes Kapitel Literaturgeschichte. Stuttgart 1906

l. erre még 15, 237, 242, 380 szám alatt. Ezenkívül „Das Neue Magazin” 1904. évi 1–10 számát.

XVII a./ SCHLAF

- 406./ Rotermund: J. Sch. Magdeburg 1906
 l. még 12, 15, 16, 47, 51, 224, 240, 253, 259 szám alatt.

XVIII. GERHART HAUPTMANN

- 407./ Bartels: G. H. Weiner [Weimar] 1807 [1907]
 408./ Berg: Der Übermensch in der modernen Literatur. München 1803 [1903]
 409./ Berg: Neue Essays. Oldenburg 1901
 410./ Berg: Aus der Zeit — Gegen die Zeit. Paris 1906
 411./ Bleibtreu: Die Verrohung in der modernen Literatur. Berlin 1903
 412./ Bölsche: Hinter der Weltstadt. Leipzig 1901
 413./ Francke: Glimpses of modern German Culture. New York 1898

- 414./ Francke: German Ideals of Today. Boston 1907
 415./ Gimmerthal: Hinter der Maske. Berlin 1901
 416./ Grotthuss: Probleme und Charakterköpfe. Stuttgart 1898
- /315/
- 417./ Hale: Dramatists of Today.
 418./ Hanstein: G. H. Leipzig 1898
 419./ H. B.: G. H.s Märchendrama „Die Versunkene Glocke“. Königsberg 1897
 420./ Kirchstein: G. H. (Csak itt jelent meg egy töredék H. autobiographikus regényéből). Berlin 1901
 421./ Landsberg: Los von H. Berlin 1900
 422./ Logemeier: Menschenideale in Goethes Faust und H.s Versunkener Glocke. Gütersloh 1901
 423./ H. Lorentz: Ideengehalt der Versunkenen Glocke. Leipzig 1898
 424./ Mahn: G. H. und der moderne Realismus. Berlin 1898
 425./ Ramien: Die Symbolik in G. H.s Märchendrama. Mainz 1898
 426./ A. Rode: H. und Nietzsche. Hamburg 1897
 427./ Rüttenauer: Zeitiges und Streitiges. Heidelberg 1895
 428./ Schneidewin: Die Räthsel in H-s Märchendrama. Berlin 1897
 429./ Schlenther: G. H. (sok fiataalkori verssel). Berlin 1898
 430./ M. R. v. Stern: Typen und Gestalten moderner Belletristik und Philosophie. Linz—Wien—Leipzig 1902
 431./ Stoeckius: Naturalism in the recent german drama, with special reference to G. H. New-York 1902
 432./ Tausk: Paraphrase als Kommentar und Kritik zu G. H.s „Und Pippa tanzt“ Berlin 1906.
 433./ U. C. Woemer: G. H. Berlin. Forschungen zur neueren Lit. Geschichte IV.
 l. még 12, 14, 15, 16, 22, 24, 25, 26, 31–34, 36, 40, 47, 48, 49–52, 55, 58, 60, 113, 159, 164, 201, 220–24, 226, 231, 237, 240–42, 249, 253, 268, 365, 380, 532 szám alatt.

XIX. DONNAY, PORTO-RICHE STB.

- 434./ Le Brun: Donnay. Paris. Les célébrités d'aujourd'hui
 l. még 31, 34, 43, 51, 55, 61, 64 szám alatt

Porto-Riche-ről nincs külön monographia, l. főleg 31, 34, 40, 42a) [?] 55, 64 szám alatt.

- 435./ Le Brun: F. de Curel. Paris. Les célébrités d'aujourd'hui
 l. még 4, 33, 43, 55, 61, 64 szám alatt.

- 436./ Quet: Capus. Paris. Les célébrités d'aujourd'hui
I. még 33, 34, 51, 55, 64 sz. alatt.
- 437./ Sansot-Orland: Lemaître. Paris. Les célébrités d'aujourd'hui
I. még 4, 55, 56, 60, 64, 121, 221–222 szám alatt.
- Hervieuröl* sincs monographia, I. főleg 41, 43, 55, 64 sz. alatt.

XX. CSEHOV

- 439./ Meresch-
kowskij: Der Anmarsch des Pöbels. München 1907
- 440./ Wolynski: Die Russische Lit. der Gegenwart. Berlin. Mo-
derne Essays 20.
- I. még 68 szám alatt.

XXI. ARTHUR SCHNITZLER

- 441./ Brandes: Gestalten und Gedanken. München 1903
- 442./ Landsberg: Schnitzler. Berlin. Moderne Essays 33.
- 443./ Salkind: Schnitzler. Berlin—Leipzig 1907
- 444./ R. M. Werner: Vollendete und Ringende. Minden 1900
I. még 31–34, 40, 51, 57, 58, 253, 381, 532 szám alatt.

XXII. STANISLAW PRZYBYSZEWSKI

- 445./ Bab: Die Berliner Boheme. Berlin—Leipzig. Gross-
stadt-Dokumente I.
- 446./ Bierbaum: Stilpe (Ebben a regényben „Kasimir der Fugen-
orgler”, név alatt szerepel P.). 1897
- 447./ Holz: Die Socialaristokraten. (Dráma. Itt „Styczinski”
név alatt szerepel). Rudolstadt 1896
- 448./ Servaes: Gährungen (Regény. P. neve itt „Spiridion Kra-
kuschek”). Dresden 1898
- I. még 34 szám alatt.

XXIII. SYMBOLISMUS
(vonatkozik IX-ik fejezetre.)

- 449./ Beauhier: La Poésie nouvelle. Paris 1906
- 450./ Calé: Tagebuch (Nachgelassene Schriften). Berlin
1907
- 451./ Coellen: Neuromantik. Jena 1906

- 452./ Hofmanns-
thal: Über Gedichte. Berlin. Prosaische Schriften I.
- 453./ Kahn: Symbolists et Décadents. Paris, Vanier (évszám nélkül)
- 454./ Maeterlinck: La Sagesse et la Destinée. Paris 1898
- /317/
- 455./ Maeterlinck: Le Temple Enseveli. Paris 1902
- 456./ Maeterlinck: Le Double Jurolin. Paris 1904
- 457./ Mauclair: Eleusis. Paris 1893
- 458./ Mauclair: L'art en Silence. Paris, 3^e[?] éd. 1901
- 459./ Mieznér: Eine literatur-psychologische Studie über die Neuromantik. Berlin 1902
- 460./ Mockel: Propos de Littérature. Paris 1894
- 461./ Morice: Demain. Paris 1888
- 462./ Morice: La Littérature de Tout à L'heure. Paris 1889
- 462 a./ W. v. Scholz: Gedanken zum Drama.
- 463./ Souza: La poésie populaire. Le lyrisme sentimentale. Paris 1899
- 464./ Symons: The Symbolist Movement in Literature. London 1900
- 465./ Vigié-Lecocq: La Poésie contemporaine. Paris 1897
- 466./ Wilde: Intentions. London 1891
1. még 15, 31–34, 45, 53, 55, 56, 185, 220–222, 250, 266 szám alatt.
Folyóiratok közül legfontosabbak „La Plume”; „Mercure de France” és „Die Blätter für die Kunst”.

XXIV. MAURICE MAETERLINCK

- 467./ Maeterlinck: Théâtre I. Préface. Bruxelles—Paris 1901
- 468./ van Bever: M. M. (jó bibliographiával). Paris, Les Célébrités d'aujourd'hui
- 469./ Brisson: Portraits intimes. Paris 1897
- 470./ Courtney: The development of M. M. and other sketches of foreign writers. London 1904
- 471./ Crawford: Studies in foreign Literature. London 1899
- 472./ van Dyck: M. M. Nimègues 1897
- 473./ Fuinel: Art et critique. Paris 1898
- 474./ Gilbert: En marge de quelques pages. Paris 1900
- 475./ Gilbert: France et Belgique. Etudes Littéraires. Paris 1905
- 476./ R. de Gourmont: Le Livre des Masques. Paris 1905
- 477./ A. Heine: M. M. Berlin—Leipzig. Die Dichtung XXXIII.
- 478./ Horrent: Écrivains belges d'aujourd'hui. Bruxelles 1904

- 479./ Jacobs: M. M. Leipzig 1901
 480./ Key: Essays. Berlin 1900
 481./ Lazare: Figures Contemporaines. Paris 1895
 482./ Lemonnier: Le Vie Belge. Paris 1905
 483./ Maclair: M. M. Paris. Les hommes d'aujourd'hui 439.
 484./ Meyer-Benfey: Die Moderne Religion. Leipzig 1902
 485./ Miessner: M.s Werke. Berlin 1904
 486./ Nautet: Les lettres belges d'expressions françaises.
 Bruxelles 1894
 487./ Poppenberg: M. M. Berlin. Moderne Essays 30.
 488./ Recolin: L'anarchie littéraire. Paris 1898
 489./ Reggio: Au seuil de leur âme. Paris 1905
 490./ Schlaf: M. M. Berlin. Die Literatur XXI.
 491./ Schryver: M. M. Amsterdam 1900
 492./ Schuré: Précurseurs et révoltés. Paris 1904
 493./ Symons: Plays, acting and music. London 1903
 494./ Thompson: French Portraits. Boston 1900
 495./ Walkley: Frances of Mind. London 1899
 I. még 12, 15, 22, 27, 31-34, 39, 41, 50, 51, 55, 60, 66, 95, 181, 221, 250,
 365, 449, 451, 454-56, 462a), 463, 464 szám alatt.

XXIV a./ YEATS ÉS VAN LERBERGHE

- 496./ Krans: W. B. Yeats. London. Contemporary Men of
 Letter series
 497./ Mockel: van Lerberghe. Paris 1904
 I. még 475, 478, 482 szám alatt.

XXV. OSCAR WILDE

- 498./ Blei: In memoriam O. W. Leipzig 1904
 499./ Blei: Einleitung zur Übersetzung der „Romantischen
 Renaissance“. Leipzig 1906
 500./ Ernstmann: Salome an den deutschen Hofbühnen. Berlin
 1906
 501./ Gide: Prétexes. Paris 1903
 502./ Gide: O. W. Oxford 1895

- 503./ Greve: O. W. Berlin. Moderne Essays 29.
 504./ Hagemann: O. W. Minden (évszám nélkül)
 505./ Hagemann: W. Brevier (bibliographiával). Minden (évszám
 nélkül)

- 506./ Hahn: O. W. München—Schwabing 1906
 507./ Hofmanns-
 thal: Sebastian Melmoth (Wilde álneve a fogság
 után). Insel-Almanach 1907
 508./ La Jeunesse: Cinq [Cinq] Ans chez les Sauvages. Paris
 509./ H. Lachmann: O. W. Berlin—Leipzig. Die Dichtung XXXIV.
 510./ Halfdan Lan-
 gaard: O. W. Stuttgart 1896
 |:510a./ Mason: O. W. Art and morality. London 1907:|
 511./ Regnier: O. W. Figures et caractères. Paris 1906
 512./ Séro: Der Fall W. und das Problem der Homosexuali-
 tät. Leipzig 1901
 513./ Sherard: The Life of O. W. London 1906
 514./ Sherard: O. W. Minden (évszám nélkül)
 515./ Színi: Előszó a Salome magyar fordításához. Magyar
 Könyvtár
 516./ Stuart-Jourg: Oscar the self suffecient and other poems with a
 memoir of the late O. W. London 1905
 I. még 51, 60, 66, 266, 365, 466 szám alatt.

XXVI. HUGO VON HOFMANNSTHAL

- 517./ Borchardt: Die Rede über H. Leipzig 1902
 518./ Federn: Essays zur Vergleichenden Literaturgeschichte.
 München 1904
 519./ Schmitz: Don Juan, Casanova und andere erotische Cha-
 ractere. Stuttgart 1906
 520./ Sulger-Gebing: H. v. H. (pontosan összefoglalja H. összes napil-
 apokban és folyóiratokban megjelent cikkeit és
 költeményeit). Breslauer Beiträge zur Literatur-
 geschichte III.
 521./ Ubell: Die griechische Tragödie. Berlin. Die Literatur
 XVII.
 I. még 15, 20, 32, 34, 48, 51, 60, 164, 222, 253, 451, 452, 459, 532, 535
 szám alatt

XXVII. GABRIELE D'ANNUNZIO

- 522./ Blennerhasset: G. D'Annunzio. Berlin. Moderne Essays 8–9.
 /320/
 523./ Marivette: G. D'A. (Bibliographiával). Paris. Les célébrités
 d'aujourd'hui
 524./ Puttkammer: G. D'A. Berlin—Leipzig. Die Dichtung XV.
 525./ Regnier: Sujet et Paysages. Paris 1905
 I. még 15, 31–34, 50, 51, 164, 365, 410, 441, 518 szám alatt.

XXVIII. O. E. HARTLEBEN

- 526./ Flaischlen: O. E. H. Berlin 1896
527./ Landsberg: O. E. H. Berlin. Moderne Essays 50.
I. még 15, 31–34, 47, 51, 224, 246 szám alatt.

XXIX. GEORGES COURTELINE

- 528./ Pierre et Paul: G. C. Paris. Les Hommes d'aujourd'hui 350.
I. még 31, 43, 45, 55, 64 szám alatt.

XXX. FRANK WEDEKIND

- 529./ Pissin: F. W. Berlin. Moderne Essays 53.
I. még 15, 33, 34, 40, 47, 48, 51, 365, 408, 410, 444, 532 szám alatt.

XXXI. G. B. SHAW

- 530./ Berso: Il teatro inglese contemporaneo
531./ Shaw: Plays Pleasant and Unpleasant, Plays for Puritans, Major Barbara etc., Man and Superman I–V. (Előszavak). London
I. még 33, 34, 47, 50, 51, 493 szám alatt.

XXXII. NAGY DRÁMA (XII. FEJEZET)

- 532./ Bab: Wege zum Drama. Berlin 1906
533./ Behrens: Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig 1900
534./ P. Ernst: Der Weg zur Form. Berlin 1906
535./ P. Ernst: Sophocles. Berlin—Leipzig. Die Dichtung XXXVI.
536./ Fuchs: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin—Leipzig. Das Theater XV.
537./ Gide: De l'évolution du Théâtre. Préface pour „Saül” et „Le Roi Candaul”.
538./ Lublinski: Der Weg zur Tragödie. Vorwort zu „Peter von Russland”. München und Leipzig 1906

/321/

- 539./ Nossig: Die Erneuerung des Dramas I. Berlin 1905
540./ W. v. Scholz: Kunst und Notwendigkeit. Berlin 1905

541./ Vellay et Le
Chardonnel:

La Littérature contemporaine. Opinions des
Ecrivains de ce temps. Paris 1905

l. még 15, 34, 111, 163 szám alatt. Az egyes írókról részben máshol volt szó, részben nincs még róluk külön irodalom. Folyóiratok közül legnevezetesebbek: „Die Schaubühne”; „Die Masken”; „L'Ermitage” és „Mercure de France”.

XXXIII. MAXIM GORKY

542./ Brandes: Gegende[n] und Menschen. München 1906

543./ Ostwald: M. G. Berlin. Die Literatur IV.

544./ Peritzky: Heine—Dostojewsky—G. Leipzig 1902

545./ Vogüé: M. G. Paris 1905

l. még 33, 40, 50, 51, 365, 390, 439, 440 szám alatt.

XXXIV. EDMOND ROSTAND

546./ Donos: E. R. Paris. Les hommes d'aujourd'hui 465.

l. még 31, 38, 43, 53–55, 61, 64.

Az újabb magyar drámai irodalomról nincs összefoglaló munka. Még nevesebb kritikuskaink közül sem gyűjtötte senki össze kritikáit; csak Beöthy és Silberstein—Eötvös [Ötvös] gyűjteményeiben van egy pár; külföldi kritikuskok közül tudtommal csak Burckhardt írt egyszer a „Bor”-ról (l. 40 sz.) és Bahr, Karczag egy darabjáról (l. 31 sz.).

CHRONOLOGIAI TÁBLA

(Drámákról lévén szó, majdnem mindig az első előadás dátumát teszem ki. Csupán némely darabnál gondoltam, hogy érdekes lesz, ha a megírástól az előadásig megjárt kálváriát rideg évszámokkal jelölöm. Szükségesnek tartottam továbbá egy pár fontos színház alapítás- és egy pár, a drámairodalomra is nagyjelentőségű vagy egyes helyzeteket nagyon jellemző más fajta irodalmi mű megjelenésének dátumát ide besorozni.)

- 1840 Hebbel: Judith; Grillparzer: Weh dem, der lügt!
- 1843 Hebbel: Genoveva; V. Hugo: Les Burgraves
- /322/
- 1844 Hebbel: Maria Magdalena; Gutzkow: Zopf und Schwert
- 1846 Ponsard: Agnès de Meranie
- 1847 Laube: Die Karlschüler; Gutzkow: Uriel Acosta
- 1848 Marx—Engels: Das Kommunistische Manifest
- 1849 Hebbel: Herodes und Mariamne; Ludwig: Der Erbförster;
Dumas: Kaméliás hölgy; Augier: Gabrielle
- 1850 Ibsen: Catilina; Ponsard: Charlotte Corday
- 1852 Dumas: Kaméliás hölgy (előadás), Hebbel: Agnes Bernauerin;
Ludwig: Die Makkabäer; Gutzkow: Der Königsleutnant
- 1853 Dumas: Diane de Lys
- 1854 Hebbel: Gyges und sein Ring; Freytag: Die Journalisten;
Augier: Le genre de Monsieur Poirier; Ponsard: L'honneur et l'argent
- 1855 Dumas: Le Demimonde; Augier: Le Mariage d'Olympe
- 1856 Ponsard: La Bourse; Laube: Graf Essex; Brachvogel: Narciss
- 1857 Flaubert: Madame Bovary
- 1858 Augier: Les Lionnes Pauvres; Dumas: Le Fils Naturel

- 1859 Augier: Beau Mariage; Dumas: Un Père Prodigue. — Darwin: A fajok keletkezése
- 1860 Sardou: Les Pattes des Mouches
- 1861 Augier: Les Effrontés
- 1862 Hebbel: Die Nibelungen; Augier: Le Fils de Giboyer; Ibsen: Szerelem komédiája
- 1863 Ibsen: Trónkövetelők — Hebbel+
- 1864 Dumas: A nő barátja; Augier: Maitre Guérin
- 1865 Edmond et Jules de Goncourt: Henriette Mareschal [Maréchal]; Otto Ludwig +
- 1866 Ibsen: Brand; Augier: La contagion
- 1867 Ibsen: Peer Gynt; Dumas: Les Idées de Madame Aubray
- 1868 E. et J. de Goncourt: La Patrie en Danger (benyújtva a Comédie Française-nek); Augier: Paul Forestier; Pailleron: Le Monde ou l'on s'amuse; Rákosi: Aesopus
- 1869 Ibsen: Az ifjúság szövetsége; Augier: Lions et Renards
- 1870 Becque: Michel Pauper; Anzengruber: Der Pfarrer von Kirchfeld; Sardou: Fernande. — J. de Goncourt +
- /323/
- 1871 Anzengruber: Der Meineidbauer; Dumas: La Princesse Georges et Une Visite de Noces
- 1872 Anzengruber: Die Kreuzelschreiber
- 1873 Ibsen: Császár és Galileai; Zola: Thérèse Raquin; Dumas: Monsieur Alphonse és La femme de Claude
- 1874 Zola: Les Heritiers Rabourdin; Anzengruber: G'wissenswurm
- 1875 Björnson: A csőd
- 1876 Anzengruber: Doppelselbstmord — A Bayreuthi „Festspielhaus” megnyitása
- 1877 Ibsen: A társadalom támaszai; Anzengruber: Der Ledige Hof, Becque: Les Corbeaux (megírás)
- 1878 Anzengruber: Das Vierte Gebot; Augier: Les Fourchambaults; Becque: La Navette; Zola: Le Bouton de Rose
- 1879 Ibsen: Nora; Dumas: L'étrangère
- 1880 Becque: Les Honnêtes Femmes; Sardou: Váljunk el!; Csiky: Proletárok
- 1881 Ibsen: Kisértetek (a könyv megjelenése); Pailleron: A hol unatkoznak; Csiky: Czfira nyomorúság
- 1882 Becque: Les Corbeaux (előadás); Sardou: Fedora
- 1883 Ibsen: Kisértetek (Christianiai előadás); — A nép ellensége; Rákosi: A szerelem iskolája. — Nietzsche: Also sprach Zarathustra

- 1884 Rákosi: Éjjel az erdőn; Csiky: Buborékok
- 1885 Ibsen: A vadkacsa; Becque: La Parisienne; Dumas: Denise; Bleibtreu: Revolution in der Literatur
- 1886 Ibsen: Kísértetek (első német előadás: Augsburg); Anzengruber: Stahl und Stein; Dumas: Françillon; Rákosi: Endre és Johanna; Csiky: Spartacus
- 1887 Ibsen: Kísértetek (Berlini előadás); — Rosmersholm; Tolstoi: A sötétség birodalma; Strindberg: Az Apa; Zola: René; Hennique: Esther Brandes; Pailleron: Az egér; Sardou: Tosca. — Antoine megalapítja a „Theatre Libre”-t
- 1888 Goncourt: Germinie Lacerteux (dráma); Zola: Germinal (dráma); Strindberg: Júlia kisasszony; Dumas: Clémenceau; Porto-Riche: /324/ La Chance de Françoise; Csiky: A vasember
- 1889 Ibsen: A tenger asszonya; Hauptmann: Vor Sonnenaufgang; Maeterlinck: La Princesse Maleine; Goncourt: La Patrie en Danger (előadás); Anzengruber: Der Fleck auf der Ehr; G. Heiberg: Midás király; Céard: Les Résignés; Lemaître: Révolte; — Bjarne P. Holmsen (Holz és Schlaf): Papa Hamlet. — Berlinben megalakul a „Freie Bühne”; — Augier †; Anzengruber †
- 1890 Ibsen: Kísértetek (Párisi előadás); Hauptmann: Das Friedenfest; Holz und Schlaf: Die Familie Selicke; Maeterlinck: Les Aveugles és: L'intruse; Porto-Riche: L'infidèle; Jullien: Le Maître; Lemaître: Le Deputé Leveau; Rákosi: Királynék harca
- 1891 Ibsen: Hedda Gabler; Hauptmann: Einsame Menschen; Loris (Hofmannsthal): Gestern; Wedekind: Frühlings-Erwachen; Maeterlinck: Les Septs Princesses; Porto-Riche: Amoureuse; Jullien: La mer. — Párisban megalakul a „Théatre de l'Oeuvre”, Londonban az „Independent Theatre”; — Bahr: Die Überwindung des Naturalismus; Csiky †
- 1892 Ibsen: Solness építőmester; Hauptmann: Takácsok (a könyv megjelenése) és College Crampton; Maeterlinck: Pelléas et Mélisande; Wilde: Lady Windermere's Fan; Shaw: Widowers Houses; Schlaf: Meister Ölze; Heiberg: Az erkély; Hartleben: Die Erziehung zur Ehe; G. Salandri: Le Grappin; F. de Curel: Les Fossiles; Hervieu: Les Paroles Restent
- 1893 Hauptmann: Hannele és: Der Biberpelz; Takácsok (Párisi előadás); Hofmannsthal: Der Tor und der Tod; Shaw: Philanderer és: Mrs. Warrens Profession; Courteline: Boubouroche; Schnitzler: Anatol; Hartleben: Hanna Jagert; Halbe Jugend; Sudermann: Heimath; Curel: L'invitée; Rosmer: Dämmerung; Herczeg: A dolovai nábob lánya

- 1894 Hauptmann: Takácsok (Berlini előadás); Wilde: Salome; Shaw: Arms and the man; Maeterlinck: Alladine et Palomides és: La mort /325/ de Tintagiles; Rostand: Les Romanesques; Pailleron: Cabotins; Herczeg: Három testőr
- 1895 Ibsen: Kis Eyolf; Wedekind: Der Erdgeist; Donnay: Amants; Schnitzler: Liebelei; Shaw: Candida és: The Man of Destiny; Wilde: Bunbury; Heiberg: A főnyeremény; Rostand: La Princesse Lointaine. — Dumas †
- 1896 Hauptmann: Florian Geyer, Die Versunkene Glocke és: Elga; Maeterlinck: Aglavaine et Sélysette; Shaw: You never can tell; Schnitzler: Freiwild; Holz: Die Socialaristokraten. — E. de Goncourt †
- 1897 Ibsen: John Gabriel Borkmann; Strindberg: Damaskus felé; Rüderer: Die Fahnenweihe; Shaw: The Devils Disciple; Schlaf: Gertrud; Donnay: La Douloureuse; Porto-Riche: Le Passé; Rostand: Cyrano de Bergerac; Curel: Le Repas du Lion; Herczeg: Gyurkovics Lányok
- 1898 Hauptmann: Fuhrmann Henschel; D'Annunzio: La citta morte; Strindberg: Mámor; Shaw: Caesar and Cleopatra; Schnitzler: Das Vermächtniss; Eulenberg: Dogenglück; Thury: Katonák
- 1899 Hofmannsthal: Die Hochzeit der Sobeide és: Der Abenteurer und die Sängerin; D'Annunzio: Gioconda; Wedekind: Der Liebestrank és: Der Kammersänger, Strindberg: XIV. Erik; Shaw: Captain Brassbounds Conversion; Schnitzler: Der grüne Kakadu; Donnay: Le Torrent; Eulenberg: Anna Walewska; Curel: La Nouvelle Idole
- 1900 Ibsen: Ha mi holtak feltámadunk...; Hauptmann: Schluck und Jau és Michael Kramer; Strindberg: Haláltáncz; D'Annunzio: La Gloria; Schnitzler: Der Schleier der Beatrice; Rostand: L'Aiglon; Eulenberg: Münchhausen; Adams: Die Familie Wawroch
- 1901 Hauptmann: Der Rothe Hahn; D'Annunzio: Francesca da Rimini; Strindberg: Christina királynő; Wedekind: Der Marquis von Keith; Gide: Le Roi Candaule; Eulenberg: Leidenschaft; /326/ Heyermans: Remény; Bródy: Hófehérke; Gárdonyi: A bor; Herczeg: Ocskai Brigadéros
- 1902 Hauptmann: Der Arme Heinrich; Maeterlinck: Monna Vanna; Wedekind: Die Büchse der Pandora és: So ist das Leben; Strindberg: Álomjáték; Schnitzler: Lebendige Stunden; Przybyszewski: A szerelem haláltáncza; Eulenberg: Künstler und Katilinarier; Bródy: A dada és: Király-idyllek; Herczeg: Balatoni rege, Ferenczy: Pogány Gábor

- 1903 Hauptmann: Rose Bernd; Hofmannsthal: Electra; Maeterlinck: Joyselle; Shaw: Man and Superman; D'Annunzio: La Figlia di Iorio; Thoma: Die Lokalbahn; Schlaf: Der Bann; Schmidt-Bonn: Mutter Landstrasse; Eulenberg: Cassandra; Gorky: Éjjeli menedékhely; Szemere: Egység; Gárdonyi: Annuska; Herczeg: Kéz kezét mos
- 1904 Schnitzler: Der Einsame Weg; Wedekind: Hidalla; Shaw: John Bull's other Island és How He [she] lied to her Husband; Rüderer: Morgenröthe; Schmidt-Bonn: Die Goldene Thür; Eulenberg: Ein Halber Held; Donnay: L'autre Danger; Ferenczy: Flirt; Herczeg: Bizáncz
- 1905 Beer-Hofmann: Der Graf von Charolais; Heiberg: A szerelem tragédiája; Schnitzler: Zwischenspiel; Hofmannsthal: Das gerettete Venedig; Wedekind: Totentanz; Scholz: Der Jude von Constanz; Ernst: Demetrios; Gárdonyi: Zéta; Szemere: Erősek és Gyengék
- 1906 Hauptmann: Und Pippa Tanzt; Schnitzler: Der Ruf des Lebens; Hofmannsthal: Oedipus und die Sphinx; Shaw: Major Barbara; Eulenberg: Ritter Blaubart; Lublinski: Peter von Russland; E. Ludwig: Napoleon; Ferenczy: A nagy érzés; Szemere: A siralomház. — Ibsen †
- 1907 Hauptmann: Die Jungfern vom Bischofsberg; D'Annunzio: Piu che Amore; Wedekind: Musik; Bab: Der Andere; Herczeg: Dériné ifi-asszony; Lengyel: A nagy fejedelem.

TARTALOM

Bevezetés	2
I. Történelmi előzmények	28
1. Hebbel és a modern tragédia	29
2. Az iránydráma	48
II. Ibsen Henrik	69
3. Ibsen fejlődése	70
4. Ibsen helye a modern dráma fejlődésében	83
III. Naturalismus	99
5. Az új technika úttörői	100
6. A parasztdráma	125
7. A naturalismus győzelme, eredményei és bírálata	140
IV. Kibontakozás a naturalismusból	168
8. Impressionismus és lyrai naturalismus	169
9. Maeterlinck és a stilizáló dráma	193
10. Vígjáték és tragikomédia	222
V. A mai helyzet	249
11. Nagy dráma felé	250
12. Magyar drámairodalom	286
Bibliographia	297
Chronologiai tábla	321

[FÜGGELÉK]

- [A.] [CERUZÁVAL ÍRT FÖLJEGYZÉSEK, MINDENKOR A MEGELŐZŐ LAP ÜRES HÁTOLDALÁRA]
- [21] Erők a mikből a sorsok lesznek.
Metaphysikai sorsok. — Sorsmotívumok
- [33] Kiemelni a Hebbel-hősök doctrinair voltát és ezáltal összefüggésüket a korábbiakkal
- [41] [:Hebbelnél — és utánna, bár kevésbé, Ibsennél — az ethikai relativismus tartalmilag |:(Mniczek Demetriushoz IV. III.):| győzött már, formailag azonban teljes erejű maradt az ethika; lehetne mondani: az etikátlanság ethikája. Ezért annyira drámai, mihelyt ez megszűnik gyengül a dráma
H[ebbel]nél tragédia lesz a relativismusból. Talán ezért nem lehet meg a poesise
Hebbel és a pessimismus — így hat — viszony tisztázandó:]
- [47] Dissonantia mélyebb, rámutatni az új elemekre és a mik ezzel a nyelvvvel xxxxxxxxxxx xxxxxx
- [65] [:Az orosz dráma fontossága: éleszti a színpad és dráma paradoxonát Franciaország számára. Az egyik simplificálódik, a másik complicálódik; innen a Goncourtok szükséges meddősége, mert a hatás lehetőségéhez (— elfogadtatás etc.) annyit kell elhagyni, meg nem látni, megalkudni, hogy az ilyenből nem lehet már xxxx termés a drámában.]

- [99] Weininger humor definitioja 434 l. Ebből az következnek, hogy rationalistikus vígjáték van. Az erkölcsiségből is. A relativismusból is. Miért nem? — Talán a Hebbel tragikomédia-definitioja felelet Hauptmann mint példa: mennyit árt „Roter Hahn elmélyítés” a darabnak.

A NÉMET CLASSIKUS DRÁMA

Az esztétikai és az életproblema, a drámai formát kereső akarat és az új élet specifikusan új oldalai kifejezésének vágya nagyon nehezen és nagyon lassan találták meg egymást. Persze: művészi formává csak régen <kialakultak válhatnak> kialakultak és tudatossá <válta[k]> lettek válhatnak és — tudjuk — milyen sokáig tartott a míg <ezek> ez, ha nem is <a> kétségbevonhatatlan formulák és definíciók <formájában> de legalább egy nagyjából biztos és összhangzó érzés formájában <létrejöttek> megtörtént. Hozzájárult a tizennyolcadik századnak, az új érzések bölcsőjének historiátlansága, mely nem engedte meg <nekik> az íróknak, hogy saját idejükben az újat, a még soha nem létezett <felismerjék> ilyennek ismerjék fel <és annak mivolta (láttuk)> <a művészi stilizálásra amúgy sem alkalmas volta>, különbözőnek minden régitől és így kifejezésében egy minden régitől különböző kifejezést megkívánónak. Esztétikai problema, stílusproblema volt kizárólag az új dráma keresése (kivéve ott, a hol új tartalmak nyers kifejezéséről volt csak szó és nem új érzések és látások formát módosító hatásáról). A drámát keresték és amennyiben tudatossá vált, hogy valami új dologról van szó, egyéni sajátosságának érezte mindenki stílusproblemáit, olyanoknak, a melyeknek megoldása felé, ha van <út> más út, mint a genialis intuitioé (és mindenki tudta, hogy van), ez csak a drámai forma szükségszerűségének felismerése, a régi nagy drámák tanulmányozása és titkaik ellesése lehet. És az oppositók és különválások a követendő mintaképek és követésük módja körül jöttek napfényre; abban, hogy ki,

mennyiben tartotta a görögöket, vagy Shakespearet, vagy a spanyolokat követendő mintaképnek. A mi specialisan új volt, az öntudatlanul, az élmény socialis determináltsága <által> révén került bele a drámákba; annak révén, hogy egy érzés adaequat kifejezését keresve hol és miben éreztek egy ehhez hasonló hangot megütve és az újság ereje épen abban állott, hogy — anélkül, hogy ezt észrevették volna — félreértették a régieket és <a> saját céljaikat vetítették bele a mintákba. Ezért érezték sorstragédiáknak a görög drámákat kb. 1770 óta, ezért érezte naturalistikusnak Shakespearet a Sturm und Drang stb. De <az> pusztán aesthetikai probléma volt minden, a tragédia problémája csakúgy, mint a drámáé és mint a kettő összefüggéséé. Így kellett lennie, nemcsak mert az új érzés még nem válhatott mint olyan és mint formát módosító tudatossá — csak a <romantikával> romantikában kezdődik valami hasonló — de azért |:is:|, mert a mi közvetlenül új tartalmakat fejezett ki (polgári dráma) művészileg oly alárendelt volt és lehetőségei oly problematikusak, hogy útnak tekinteni nem lehetett és csak egy artistikusan konstruálttól lehetett megoldást várni. Hozzájárult — /2/ erről már volt szó — hogy dráma és színház viszonya <aestheta stílusú productióra kényszerített már külsőleg is> már külsőleg is aestheta stílusú productióra kényszerített mindenkit és <a productio> az alkotások exclusivitása még mélyebbre vágja az űrt alkotó és közönsége között.

Ebből a szempontból fogunk itt a <classicismu[s]> német dráma legnagyobb korának drámáival foglalkozni. Keresni azt, hogy hogyan merülnek itt fel az új élet drámái tükröződései formai problémák formájában és mit adnak e megoldási kísérletek <az új dráma>, mint megoldások vagy utak vagy útlehetőségek az új dráma-stílus kialakulásának.

<Tudjuk:> |:Ez a könyv az új drámát keresi és ezért — bár tudatában van szempontja nagy egyoldalúságának — a tizenhatszodik század végének és a tizenkilencedik első felének nagy drámáiróit csak mint az új dráma őseit nézi; csak

azokat a pontokat keresi bennük, <a melyekbe> a hol <ezek> ez felüti fejét, azokat az utakat, a mik tőlük az új felé vezetnek. És így tulajdonképpen nem is magukról az írókról fog beszélni, csak problémáikról, és értékük kérdését csak egy olyan mély értelemben érinti egyáltalában, a melyet ezen a helyen és ezek között a körülmények közt fel se vet és fel se vethet; legfeljebb távolból érinthet. Azt hogy: minden aestheta dráma alapjában problematikus és minél tudatosabban az, annál erősebben. És így bár sem a költők tehetsége, sem a létrejötték művészi értéke tekintetében nem lehet az új dráma második korszakát — kb. Hebbeltől <terjedőleg> számítva — még csak össze sem hasonlítani az azt megelőzővel, abban van mégis valami tisztább és kevésbé problematikus. Az végig <megy és> csinál minden új kifejezési lehetőséget és — megoldott műveiben — annyira problematikus |csak:|, a mennyire ezek éppen minden drámát problematikussá tesznek; itt egy időtlen, egy abstract dráma megteremtésének kísérletéről van szó, olyan kísérletről, a mely nem sikerült, mert nem sikerülhetett, mert a forma paradoxája miatt éppen a legtisztább és legmélyebb formakeresésnek kell a forma igazi mélyétől legerősebben elvezetnie. <Ezért — ha>

1.

Lessingnél még nem itt van a problema. Nála főleg arról van szó, hogy a tisztán és töretlenül tizennyolczadik századbeli érzésmódból nem nőhet dráma; hogy a francia forradalom előtt, vagy legalább <annak> a polgári érzésmódra való hatása irányában |:hozá:| hasonló élmények előtt, nincsen még dráma, és az alapézés drámaellenes voltát <semmiféle theoretik[us]> nem pótolhatja semmi theoretikus belátás és <nag[y]> legyen |:az:| a legmélyebben járó |:is:|, és semmi költői talentum, még ha a Lessingénél spontánabb erejű volna is. /3/ Így a Lessing helyzetében végtelenül éles megvilágítás-

ban tűnik elénk az új dráma helyzetének problematikussága: az ő helyzete összefüggése kora hangulataival kétségkívül nagy és erős, de felette állása is elég magas ahhoz, hogy ne egyes eseteket ragadjon ki a közönséges polgári élet közönséges történései köréből, mint az átlagos polgári drámák, de symbolumokba foglalja legfontosabb sorsaikát és tipikus alakokban juttassa szóhoz az őket legtisztábban kifejező emberfaját. És így az ő művészetében (még művészetében) nincs semmi (élettől elzárkózottság) elzárkózás az élettől: az ő drámái egyrészt nagy korhangulatok összefoglalásai, másrészt az eleven színpaddal erős és szoros összefüggésben állók. De mind a két összefüggés, a miknek hiánya elviszi az igazi drámaiságtól a későbbieket, az (övéit) övéinek drámaiságát szintén megzavarja. A színpadiasság, mert — erről volt már és később igen részletesen lesz szó — konstruált (esetek kifejezésére), csak egyes esetek kifejezésére alkalmas színszerűség, a mit a nagy praktikus Lessing, a ki spontánul utált minden levegőben lógást, készen átvett és csak a lehetőségig fejlesztett és javított, mert nem állott más technika a rendelkezésére. (Mindenki) A drámák hideg matematikájáról beszél nála mindenki, még legnagyobb tisztelői is; ez a matematika tulajdonképpen ugyanaz, mint a korának francia drámáiéi volt, a mi, nem nagyon sokat változva, mint a Scribe és mások technikája fog uralkodni a tizenkilencedik században, hogy Ibsenben végső spiritualizáltságát elnyerje. Egy kívülről bevitt rend a dráma világába; az emberek egymás közötti összefüggésének és helyzetek összekapcsolásának mesterkélt-ségig való bonyolítása és koncentrálása egyben, azon célból, hogy kevés, erős és nagy hatású jelenetbe legyen összefoglalható az, a minek természete ezzel ellenkezik. A pusztán pragmatikus összefüggések kifejezésének tökéletes eszköze, a minek alkalmatlannak kell bizonyulnia rögtön, mihelyt a kapcsolatok mások és magasabbrendűek; mert akkor a két oksorozat nem (esik) képez egy egységet, melyből csak analysis bonthatja ki a dualitást, de külön vannak és néha

convergálnak, néha párhuzamosak, a legtöbb esetben azonban igen nagyok az eltávolodások köztük. Az esetek technikája, azoké, a miknek általánossága az utólagos generalisálása, az intellectualis kifejezése, az egyes eseté, a mely nincsen symbolumnak látva a kezdő visióban, a melyet tehát semmi sem emelhet már ki az <ha> eset régiójából. Ennek a technikának lehetőségei nem kedveznek a nagy, a kérlelhetetlen szükségszerűségnek — de épen ez a szükségszerűség érzése hiányzott is a tizenharmadik század íróiban és közönségében. (Az a Lessing, a ki Jacobival szemben az egészen a fatalis/4/ musig menő determinismust hirdette, már nem az igazi drámák Lessingje volt és még az ezzel a beszélgetéssel egy évben elkészült Nathan is azt hirdeti: „Kein Mensch muss müssen”).

Hogyan <jöhet> lehet itt egyáltalában tragédia? A francziák, talán mert ott a polgárság erősebb <volt> és küzdelme erősebb, komolyabb és realisabb czélok felé irányuló volt, következetesebbek itt — és így művészielenebbek is persze —; Diderot óvatosan elkerüli a tragédiát, Beaumarchais és Mercier elméletben is, gyakorlatban is kárhuzatosnak és rossznak <mo[ndják]> hirdetik. Lessing itt tisztábban és igazságosabban látja mindenkinél a nagy művészi értékeket és <n[agy]> <óriási> végtelenül széles <és liberalis>, átfogó és liberalis látása világosan állítja elé a problémát, hogy a tragédia a legmagasabb rendű dráma, a drámai forma igazi megkoronázása. És mégis experimentumok maradtak tragikus experimentumai. Az ő töretlen érzései oly erősek voltak még, hogy semmi aesthetikai belátás nem volt képes <öket> belőlük problematikusságokat kicsiholni és a tragédiák tragikus részét a nagy színpadtechnikus erőszakolta rá a drámákra <azoknak levegőjéből>, az nem csaphatott le ottan a fojtó levegőből rég várt villám erejével. Így a Philotas inkább tragikus epigramm, aperçu, mint igazi tragédia; technikai különösége, az erőszakolt körülmények, a mik lehetővé teszik a céltalanul heroikus öngyilkosságot, csak symptomá-

ja belsőleg nem igazán tragikus voltak. Mert hiszen a tulajdonképeni tragikus problema, hogy mire való ez az áldozat, hogy lehet-e és szabad-e |:megtenni:| és a lehet- és a szabadnak feloldhatatlan duplicitasa, a mélyen szükségszerű és ép oly mélyen haszontalan, a mélyen moralis önfeláldozás és a másik oldalon a kiméletlenül egoista <és> immoralitas nagy duplicitasa fel sincs vetve, még érintve sincsen. <Egy> Érdekesen tragikus eset az egész; egy tragikus ember, egy tragikus situatio embriója, a benne rejlő tragikus lehetőségek alig vannak felvetve, alig érintve, nem hogy kimerítve lennének. Sokkal közelebb jut a tragédiához az „Emilia Galotti”, a nélkül, hogy itt is igazán eljutna oda. Mindenki ismeri és mindenki kiemelte már, hogy miért; de a mi számunkra, a kik a Galotti-család tragédiáját annyira a dráma által láttatott viszonyokból szükségszerűen következőnek érezzük, szinte érthetetlen, miért kellett Lessingnek egy ily <kézenfekvő módon természetes köve[tkezmény]> elkerülhetetlen cél elérése [érdekében] oly mesterkélt utat választania, a mely lehetlenné teszi a megérkezés spontán és természetes hatását. Mindenki az első pillanattól fogva ezt a véget várja és <nem lehet> nincs senki, a ki ezt a várt véget, ha itt van, acceptálná. Hogy lehet ez? A technika itt nem lehet /5/ magyarázat, hiszen <épen> ez csak az út, a mi oda vezet és az a kérdés épen, miért választotta Lessing épen ezt az utat, épen a legkevésbé <a célhoz>, és legkevésbé egyenesen a célhoz vezetőt, miért kell matematika oda, a hol minden a karakterekből és a situatióból önként következik? Úgy látszik, mégsem következik olyan kétségtelen erővel, úgy látszik, mintha csak mi látnánk azt, hogy az adott előzményekből tragédiának kell következnie és Lessing is tudta, hogy sokszor, hogy talán a legtöbbször így van és művészi belátását — mely a tragédiát követelte meg — hozzákapcsolta ehhez a belátáshoz; de az érzésében nem volt meg a tragédia postulatum a soha. Maeterlinck leírja egyszer a végzetet, jelölni akarván annak nem elkerülhetetlen voltát, azt, hogy mennyi-

re ingadozó, mennyire nem kérlelhetetlen erővel lecsapó <és>, mennyire mindig a vele szembekerülő emberek akarata- és bátorságától függő <minden>, mennyire képes lenne egy elhatározás az utolsó percben még megváltoztatni mindent. Ilyen a végzet az „Emilia Galotti”-ban. Minden ember érzése (és minden ember végzet, vagy legalább annak egy része a másik számára) olyan, hogy egy szó más irányba terelhetne mindent — és más irányba terel is sokszor; ezek az érzések nem követelik meg a tragédiát, ezek nem mennek el soha végső pontig sehohol, <xxx> túlságosan finomak vagy gyengék, belátók vagy gyávák ehhez. Nehezen volna definiálható, hogy mi hiányzik minden emberben a tragikussághoz, és semmiestre <soha> se valami általános és állandó; éppen csak mindegyik lényének egész atmoszféraja olyan, hogy kényszerű erővel divergál a tragikus pontoktól. <() Minna von Barnhelm fölényes <nevetése> mosolygása és a Nathan mély, mindent átértő bölcsessége ugyanebből az érzésből nőttek; csak éppen ott nagy művészi érték lett belőlük, míg itt dissonantia. <)> A „Minna” megoldása <is> egészen kívülről jön és tulajdonképpen — ha ridegen technikai szempontból nézzük a kérdést — sokkal erőszakosabb, mint az „Emília”-é; de <ott> mivel itt is, ott is az atmoszféra kizárja a tragikusságot, az ebben élő néző szükségszerűséget kölcsönöz a <go [görög]> tragédiától elvezető deus ex machinának, míg dissonansnak érzi a tragédia felé vivő bonyolult lélektani utakat. Mi az alapja ennek az érzésnek? Valószínűleg, a mit jeleztünk, hogy Lessing tisztán látta a Galotti-tragédia <intellect[uális]> ideiglenes voltát, csupán megváltoztatható, socialis viszonyokban gyökerezőségét és az ő domináló intellectualitása mellett ez az érzés keresztül üt, nem is annyira az egyes embereken, mint az emberek egymáshoz való viszonyain, nem engedve így meg, hogy ők legalább egészen benne legyenek a tragédiában; a Schiller kétségbeesésének pathosza megadhatta a tragikusságot az éppen ilyen temporaer, és így egy nagyon magas szempontból ép oly kevésbé igazán tragi-

kus „Kabale und Liebe” világának, a Lessing pathosa épen az átértés, a keresztüllátás volt és az itt nem vezethetett a tragédiához. [::Így érzett Diderot is, <azt írva> mikor azt írta:|:] Ezért kellett neki — azt hisszük — a technikai és psycho- /6/ logiai kapcsolatok bonyolódott sokasága, hogy artistikus úton teyen tragikussá valamit, a mit spontán érzése nem tehetett volna igazán azzá.

És mégis Lessinggel kezdődik az új dráma. Mégis ő az első, a kinek drámáiban polgári érzések, polgári emberek és polgári sorsok elhagyják a közönséges élet aprólékos esetszerűségét (mint az egész tizenharmadik század <drámájában> polgári drámájában) és nagy, az életet átfogó symbolikusságok felé közelednek. Az ő drámái az elsők, a melyekben <ezeknek> az akkori emberek, az új emberek pathosa új hangokat talál; ha Voltaire drámái pl. a humanitást, Alfieriéi a szabadságvágyat fejezik ki, a hang, a melyekben az érzés megszólal, majdnem mindig a francia tragédie classique abstracttá vált nyelve csak.

Új emberek új sorsai a tárgyai ezeknek a daraboknak. Az új sors: az ember tehetetlensége a viszonyok erejével szemben, még szinte a Lessing akarata ellenére kerül be a drámákba, de végtelenül nagy erővel ott van a Tellheim sorsát meghatározó véletlen conjuncturákban, a Galotti-család passiv tehetetlenségében, <a herczeg> a Gonzaga herczeg <és az Ors[jina]> helyzete dictálta jellemében (<csak> és csak melleleg említjük meg, hogy Lessing is sokat foglalkozott a sorstragédiákhoz igen hasonló drámák terveivel). De ha a situatio uralma itt nem is vált még egészen tudatossá, következményei igen: az <embereknek> emberek és cselekedeteiknek determinált voltát való látás és ennek múlhatatlan következményei, a liberalitás, az absolut rossz kiküszöbölése (az udvar rajza „Emilia Galotti”-ban). Fontosabb, mert tudatosabb és nagyobb hatású az új típus. Nem beszélek a Marwood—Orsina típusról, mely különben is <Lillótól> Lillóból <jön> ered és a melynek a „Götz” Adelheidjén |:és a Schiller Milfordján:| túl

alig van fontos folytatása; még <a Galotti> az öreg Galotti típusa sem olyan nevezetes, bár <félszázadon át> legalább félszázadon át őt <folytatják> folytatja a polgári drámák egy egész sora, talán — bár, mint látni fogjuk, más és fontosabb, de szintén innen eredt elemekkel keverve — egészen a Hebbel Antalmesteréig és a Ludwig Erbförsteréig. Az igazi új típus a theoretikus ember típusa, a tizennyolczadik század doctrinair ideológiának drámaivá tétele; Tellheim és Philotas, és főleg az, a mi közös kettőjükben, főleg <az a gestus> az étellel, a többi emberekkel, a sorsokkal szemben való gestusuk („Nathan” |:is:| tele van ezekkel az alakokkal, de ott a vélemények platoi <dialogusok> dialogusa lesz érintkezésükből — „anti Goece [Anti-Goeze] no. 12” mint Friedrich Schlegel mondotta). Az abstract moral és az élet: ez a problema itt; mert a típusnak <újságot és jelentőséget> újsága és jelentősége csak mozgásban van, csak problémák elé állítva, csak az ő problémája elé állítva. Ez a problema a közös <Philotasba[n]> Philotas és Tellheim sorsában; és sorsuk és sorsukkal /7/ szemben való viselkedésük teszi oly mélyen hasonlókká az éretlenül heroikus görög ifjút és a hétéves háború bátor és humánus őrnagyát. „Die Helden” írja Dilthey Lessing drámáiról „sind . . . bewegt . . . von dem moralischen Affect. Indem dieser, als die lebendige Sprungfeder ihres Wesens in Konflikt gerät mit Kräften anderer Art, entstehen die grossen Emotionen die [welche] diese Dramen erfüllen”. Mik ezek a másfajta erők, a mikkel ellentétbe kerül a moralis affectus? Dilthey ezt is érinti Lessing-értekezése egy más helyén, mikor ennek az affectusnak az őt körülvevő világgal szemben való teljes heterogeneitását hangsúlyozza és az Odoardo <analysisében> analyse alkalmával rá is mutat erre a conflictusban. Odoardoban ugyanis szerinte <keveredi[k]> egyesül a felvilágosodás kedvelte moralis érzés igen nagy <tömege> ereje a lehető legnagyobb tehetetlenséggel a tényekkel szemben. Ezért olyan mélyen idegen feleségétől és leányától és <tehetetlen> tehetetlenül áll <minden eseménnyel szemben> szemben minden

eseménnyel |:a mi velük és körülöttük történik:|; a valóság egészen eltorzultan tükröződik így ennek az embernek lelkében és ez a lelki állapot — Dilthey szerint — a katastropha magyarázata az ő részéről. De Odoardo, már az alattvaló és uralkodó viszonyánál fogva is, nem uralkodhatnék a situáción soha; <az> ez a lelki konstrukció tehát nem dominálhat ott annyira, hogy <belőle> tisztán belőle nőhessen a konfliktus és katastropha. Philotas- és Tellheimnél ez a situáció. Vakság és egoizmus, ezek az actióban megnyilvánuló oldalai a moralis affectusnak, az abstract ember <cselekvésének formái me[nyilatkozásai]> lelkének megnyilatkozási formái, mihelyt cselekednie kell, mihelyt a benne készen levő és megingathatatlanul erősnek érzett moralitás rendszere, a rendszerbe nem foglalhatóval, concretumokkal, a tényekkel kerül érintkezésbe. A mit talán legtisztábban a Browning „Pippa Passes”-ében fejez ki az anya, mikor abstract forradalmi ideológiáiért halálba induló fiához így beszél:

„Well, you shall go. Yet seems this patriotism
The easiest virtue for a selfish man
To acquire: he loves himself — and next, the world —
If he must love beyond, — but nought between:
As a short-sighted man sees nought midway
His body and the sun above.”

Éz <a Marquis Posa világa> a Schiller-hősök érzésmódja és cselekvési formája, a Marquis Posa világa, a kinek <érzései> lelki életében és sorsában talán <legtisztább> legerősebb kifejezését nyeri <ennek az> ez az embertípus és tipikus tragédiája. Mert mi más a Posa-tragédia tartalma, a mi egységet ad ennek a <nem[csak]> különben /8/ nemcsak két, de még sokkal több darabra széteső, komplikált történés-halmaznak, ha nem az ideolog széttörése <a soh[a]> kiszámíthatókon, az ideolog vakságának örök kudarcza a tényekkel szemben > a tények kiszámíthatatlanságán és örök irrationali-

tasán, és vak egoismusának („despotische Willkür”-ről beszél maga Schiller) csődje, mely minden embert és minden emberi viszonyt <csak> eszköznek tekintett csak nagy célja számára, <csődje és> a mely meg se enged látnia belőlük <semmit>, külön életükből, ember voltukból semmit, vagy meglátván nem <veszi> engedi tekintetbe venni <őket> eleven <és> voltukat. Az abstract idealismus ezen fanatismusa készíti arra, hogy |:támogassa a Carlos szerelmét,:| barátját és a királynőt a legnagyobb veszedelmeknek téve ki, mert a boldogtalan <Carlostól> szerelmeitől nem várhatnak semmit az ő <tervei> vele volt tervei, míg a boldogtól igen, arra használván fel ugyanis ezt, hogy újra felkeltse barátjában <az ent[husiasmust]> a lelkesedést; ha ez megtörtént, nincs többé szükség a királynőre. („Also selbst dieses Hindernis, das sich seiner grossen Angelegenheit entgegenwarf, selbst diese unglückliche Liebe, wird jetzt in ein Werkzeug zu jenem wichtigeren Zwecke umgeschaffen” írja Schiller.) Mikor aztán — csak <egy> a pár <fontos> legfontosabb mozzanatot vázolhatom itt — alkalom kínálkozik direct a királyra hatni, <elejti Carlost> mikor Carlos már nem az egyetlen lehetőség céljai elérésére, nagyon <szerepe[l]> erős benne a gondolat, így elérni terveit; Carlos ekkor is ütőkártya marad a kezében és a királyné megint a legjobb médium Carlosra hatni. A komplikált intrikáknak meg kell hiúsulniok; csak egy Posa hiheti, hogy Fülöp király alkalmas lehet az ő céljaira és kevéssel azután maga is belátja és resignáltan mond le erről az idealistikusan frivol tervről („Doch geb’ [i]ch den König auf. In diesem starren Boden blühen keine Rosen mehr. Das waren nur Gaukelspiele kindischer Vernunft”) <És a végső eszköz a maga>, de akkor már <késő Carlos> elkésett a Carlos-tervvel is, és az utolsó vakmerő <kísérlet> kísérletben <az ő> saját életét áldozza fel, megint céltalanul, megint semmire jutva. A nagy cél vakká és kegyetlenné tette mindennel és mindenkivel szemben; annyira nem látott miatta igazán senkit, hogy mindenki csakugyan csak eszköz

lehetett, csak út effelé a cél felé, de épen mert nem látta, nem számolhatott vele és a döntő pillanatban ki kellett siklania a kezei közül mindennek. Ennek az abstract ideálnak forró vágya adja meg a darab magával ragadó pathosát, kritikája, a mi <nagyrészt még> itt nagyrészt még szinte csak önkénytelen, csak a heterogeneitás egyes pontokon való kiderülése, a tragédiát. Schiller még nem látta meg (bár a darabról írt leveleiben sokszor pedzi) a <le[gmélyén]> dráma legmélyén rejlő konfliktust: az abstract idealismus erkölcsi relativismusát; azt, hogy <ezzel> ez a <legmagas[abb]> legmélyebb erkölcsösség /9/ egy másik, épen olyan mély és jogosult szempontból a legmélyebb erkölcstelenség. A mihez valami igen hasonlót sejt a királyné Posához intézett végső szavaiban:

Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet — Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O jetzt — jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt.

De ez a gondolat nincs és nem is lehet még következetesen keresztülvéve, hiszen még végiggondolva sincs helyesen. Nem azért, mert csak utólagosan jött, ahogy az egész tragédiának Posa-tragédiává átalakulása csak utólagos, de a tizennyolcadik században, a francia forradalom előtt lehetetlen volt ezt még végiggondolni. Akkor olyan erős volt ennek az abstract idealismusnak <az> ereje, hogy egyes tényeken való megtörése nem jelenthette még belső problematikusságát. Akkor a végső cél még annyira tiszta, annyira vitán kívüli volt, hogy a tett látásának morális duplicitása egy pillanatra sem jöhetett komolyan számba. („Posa, der Weltbürger durfte so handeln <írja Schiller>, und ihm allein kann es vergeben werden”, írja

Schiller, mikor a marquisnak a királylyal szemben való viselkedéséről beszél, <a mit> a miről <maga> ugyanott ezt mondja: „eine offenbare Untreue, deren er sich gegen seinen Freund Karl schuldig machte”).

Lessingben <ez> a situatio <természetesen> ilyennek látása természetesen még kevésbé válhatott tudatossá; ha az ő éles szeme meglátja is az abstract idealismus önteltségét, mikor Philotas elmereng azon, hogy milyen magasztos látvány lesz, ő az ifjú, holtan, karddal a szívében, és vak kegyetlenségére is rávilágít Aridäus felkiáltása, hogy milyen szerencsétlen lesz az az ország, a hol Philotas fog uralkodni, a ki népét babérral és nyomorúsággal fogja elárasztani, a kinek több diadala lesz, mint alattvalója. Hasonló hangulat van a Kleonnis-töredékben — aminek Philotashoz való rokonságára Erich Schmidt többször utal — mikor Euphaes Aristodemről beszél:

Eben diese Tapferkeit

Die ist's, vor der ich zittre. . . .Ihr

Ist Demarat nicht der geliebte Sohn

/10/ Des jammernden, verwaisten Vaters; ihr

Ist Demarat Soldat und weiter nichts!

Wie anders? Denn was weiss Aristodem

Von jenen zärtern, bessern, menschlichern

Empfindungen? . . .er? er?

Der kalte Mörder seiner Tochter.

És Minna nem egyszer megérzi <Tell[heimjében]> imádott Tellheimjében ugyanezt az ijesztő fanatizmust, a mi vakká teszi őt minden realitással és süketté minden emberivel szemben. A mi becstelen, elveszett embert láttat benne, mihelyt úgy látszik, mintha egy parányi árnyék esett volna rajta, a mi arra készteti, hogy inkább maga is elpusztuljon |:mintsem a legjobb emberétől bármit elfogadjon|, hogy inkább boldogtalanná tegye azt, a ki őt szereti, a kit ő is szeret, mintsem, hogy valami történjék, a miről — a nélkül, hogy

magában véve a legkevésbé is nem becsületes lenne — azt hihetné esetleg valaki, hogy esetleg talán számításból is történhetett. De a mi ugyancsak arra kényszeríti, hogy nyomorúságát megossa az övével, mikor őt is szegénynek hiszi és védelmet <ígér> ígérjen neki nagybátyja képzelt támadása ellen akkor is, mikor meg van győződve, hogy hűtelen hozzá, hogy nem érdemli meg az ő szeretetét. <A becsület> Ebben a komédiában a becsület játssza azt a szerepet, a mit „Philotas”-ban a hazaszeretet, Posánál a népbol-dogítás, Karl Moornál és Verrinánál a szabadságvágy, Fies-kónál a nagyravágyás stb. Csak a tartalma változik meg a küzdelemnek, csak a konkrét tárgya, tulajdonképpen mindig ugyanarról van szó mindegyikben („O über diese wilden, unbiegsamen Männer” mondja <egy helyen> egyszer Minna, „die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre haften! für alles andre Gefühl sich verhärten!”), és Tellheim maga beismeri, mikor arról van szó, hogy ő milyen hidegen és közönyösen beszél a maga bátorságáról és bajairól, hogy ebben sok a dicsekvés is).

A fejlődés az ideálok <gyengülésében> gyengülése, a <relativismusként> relativizmus, a nem idealis, a csak tényleg létező nagy erejének felismerése. „Minná”-t egyrészt az teszi még vígjátékká, hogy ezek az erények még egészen hedonistikusan vannak látva, olyanoknak, a melyeknek eredményeit <ki [várni]> sokáig kell kivárni, talán meg is kell szenvedni értük, de a miknek jutalma nem maradhat el, másrészt az, hogy a velük járó <vakságot> vak és kegyetlen doctrinarizmust Lessing még annyira csak mellékes kísérő jelenségnek érezte, hogy komoly konfliktus nem származhatott belőle, nem zavarhatta meg a vígjáték könnyű és finom atmoszféraját. <Seine [?]> <Az> |:Annyira nem, hogy az utolsó két felvonás gyűrű-félreértéseinek komikumában <xxxxx> <kapja> nyeri el egyik legpregnansabb kifejezés[é]t az ilyen emberek helye-ze a külvilághoz: Tellheim a zsebében hordja <a Minna> saját gyűrűjét, a mit zálogba tett, a mit Minna kiváltott és <oda>

vissza adott neki a szakításkor, mintha sajátja lenne, és minden komikus félreértés megszűnne, ha Tellheim csak egyszer is megnézné a gyűrűt, a mit így váltig akar Minnának visszaadni, félreértvén mindig annak vonakodását. Ez a vakság minden <realiá[val]> valósággal szemben, ez az: | ő <katonai becsülete ugyan> katonai-becsület /11/ doctrinarismus, a mit <az asszony> Minna nem képes megérteni, árnyékot vet ugyan az asszony útjára, <mondja Erich Schmidt> mint Erich Schmidt mondja, — de mégis, csak árnyékot vet és nem okoz mély dissonantiát és az árnyék is eloszlik, ha jóra fordulnak a külső körülmények. Schillernél már mindenütt tragédiához vezet az idealismus, de ez a tragédia is még csak kívülről jön. A kor nem érett meg a Posa idealjai számára és a világ rosszasága az a min a fiatalabbik Moor tönkre megy. A mi számunkra persze mindenütt kiviláglik a belső problematikusság és talán ha Schiller a forradalom után <írja meg> concipialja meg Posáját, talán megírta volna benne a német idealismus, az idealismus, a tizennyolczadik század tragédiáját, a mit nem írt meg senki, mert a míg égető volt, nem látta senki elég mélyen és elég objectiv távolból, és mikor <ele[gendő]> ez lehető lett volna, más problémák állottak az előtérben. Schiller számára is. És az artistikus problémák annyira <előtérben> elfoglalták, <hogy> annyira más nézőpontokat kényszerítettek rá, hogy később még kevésbé kritizálta ezt az ő szívéhez legközelebb álló típusát (talán nem szorul bővebb analysisre, hogy Max Piccolomini halálában pl. mennyi van ennek a típusnak <egész> életrythmusából és -stílusából).

Kleistben válik igazán élménnyé a fordulat. A legtudatosabbban persze ott, a hol themában is az abstract idealismusról van szó, a Kolhaasban; nemcsak abban, hogy nagyon komolyan fevetődik a kérdés, szabad-e azért, mert valakinek igaza van, egy államot felforgatni, megéri-e ez az igazság, hogy miatta annyian szenvedjenek, de abban főleg, hogy Kohlhaas már nem az idealis ember, mint a Lessing és a

Schiller tipikusa, a kinek idealjai számára <csak> legfeljebb nem érett még a világ, hanem pathológiához közelálló lelkiállapotban cselekszik, monomanikus. És valami ehhez hasonló van a Kleist <minden> valamennyi alakjának vakon egy cél felé törő pathosában; ez a pathos kezdi elveszteni az őt támogató <töretlen> ideológia töretlenségét, magára marad minden megalapozás nélkül mint pusztán dynamikailag mozgató erő, mint pusztán lelki tény. És akkor egész tisztán, mert minden mentegető morál nélkül revelálódik, a mit Minor olyan finoman állapít meg Posárol, hogy benne a legmagasztosabb önfeláldozás és a legleplezetlenebb egoizmus olvadnak <itt> össze elválaszthatatlan egységgé.

És a fejlődés mindig erősebben és hevesebben a moralis affectus moralis alapjainak megingatása felé vezetett; a lelki állapot lényege, a világ felfogásának és a vele szemben való viselkedésnek lényege megmaradt, csak <eltűnően> megszűnően az ilyen élet jogosságának illúziója, más megjelenési formákat vesz fel /12/ a konfliktus. Immermann Alexis érdekes pendantja ebből a szempontból a „Don Carlos”-nak. <Ott is> Apa és fiú, király és trónörökös állnak egymással szemben itt is és ott is, és az idők különbözősége, az új cél felé sietésnek és a megállni akarásnak, <a világot> az abstract eszmékkel a világot megváltani törekvésnek és a régiek <megőrzésének> megőrzése vágyának összeütközése a tulajdonképeni küzdelem mindakettőben, aminek az apa és a fiú <ellentéte> tragikus ellentéte mindakettőben csak symboluma. De a <Schiller tragédiájában> két tragédiában ki van cserélve a generációk szerepe: Péter császár képviseli itt a Carlos—Posa típust és Alexis a Fülöp király álláspontját az újítóval szemben. Ennek mindenekelőtt a symptomatikus jelentősége nagy; jelenti, hogy ez a típus mindig erősebben elavuló kezd lenni, olyan, a mely már nem illik bele a viszonyokba; az „Erbförster” és Antal mester a végső stádiumai ennek a fejlődésnek. Immermannnál valószínűleg csak a XIX. század elejének eseményei hatása alatt keletkezik

az a problemalátás, a mely a historia[i] érzésmódot (a mit itt Alexis képvisel) érzi az elevenebbnek, az actualisabbnak, a fiatalabbnak; |:a régít, a historiailag fennállót a nagyobb hatalmúnak:|. Hebbelnél és Ludwignál már — Ludwignál talán 48 eseményei is hatnak — van valami Don Quixote-szerű ebben a típusban, harczában valami bizarr, grotesk, a tragikomikum hatásáig elmenő, <czéltalan és vak> vak és czéltalan makacsság; |:doctrinair voltában nyilvánvaló korlátoltság:|. (Brand <és Gregers>, Stockmann és Gregers viszik aztán a legvégső tragikomikumig ezt a typust.) Immermannnál még csak az a lényeges, hogy a tulajdonképeni legyőzött mégis Péter czár; az a világ a mit ő a semmiből, az ideák abstractióiból a földre akar hozni, az az abstract haladás, a mit ő Ázsia pusztáira rá akar erőszakolni, mégis gyengébb, mint a vele lomhán és gyáván szembenálló tehetetlenségi ereje a réginek. Schillernél ideiglenes volt csak a győzelme a réginek az új felett, itt végleges; ott csak a durva külső erőszak vitte győzelemre, itt <győzelméhez> <külső> nagy külső véres győzelmek után önmagában omlik össze az életképtelen világboldogítás. És <hia [hiába]> az erős, a hatalmas, a genialis Péter czárral szemben győztes marad gyenge, gyáva, nála ezerszer hitványabb fia, a kit hiába végeztetett ki, a kinek minden hívét hiába pusztította ki véres erőszakkal. Carlos és Posa elbukásuk után is <győzedelmeskedett> győzedelmeskedtek, sőt épen ezáltal, Péter czár mindent elérve kétségbeesetten hal meg belső veresége mély érzetében:

Es sei der Chaos anerkannt

In seiner allerhöchsten Machtvollkommenheit!

Beschliessen, heisst ein Knabe sein in grauem Haar.

Absicht ist Blödsinn.

[Götz von Berlichingen anticipálta sok tekintetben ezt a hős-és sors-conceptiót — a Hebbelét és Ludwigét főleg; azt, /13/

a hogyan összecsapnak egy elmúlt idő vak imádójának feje fölött egy más célok felé siető idő hullámai.]

Ez a Grillparzer Rudolf császáranak élménye is. Csak ott nem volt szükség egy élet összeomlására ahhoz, hogy ez megszülessék, ott, mint Grillparzer legtöbb embereinél és szinte minden munkájában, valami ilyen összeomlás előzhette meg az egész életet; a belülről kivetítésnek ez a széttörése, gondolat és tény, ideológia és cselekvési lehetőség ezen örök össze nem vágása a priorija a Grillparzer világának. „Der Traum ein Leben” ebből a szempontból az igazi <symbolikus> tipikus munkája, mert benne fejeződik ki a legegyszerűbben, csupán symbolikusan ez az élmény. Rustán olyanra indul, mint a Lessing—Schillerből kiinduló hőstípus, a XIX. században mindig alakul (gondoljunk még pl. a Jaromir — Karl Moor rokonságára), de megáll, még mielőtt elindult volna, életemmé válik benne elindulása irányának tragikus volta, mielőtt valamit igazán átélt volna, beléfojtódik minden cselekvési energia, mielőtt valamit megtett volna. Az az élmény, a mi ennek az álomnak legmélyén van, ha lefosztjuk róla a <kissé> talán kicsinyes kispolgári moralizálást, <az> ugyanennek az incongruentiának az érzése, <az álmok> az életről előre alkotott képzetek, az álmok mint az életet mozgató erők az életbe való beilleszkedni nem tudásának <képzete> érzése. De Grillparzernél ez <a> kiterjed az egész élet minden megnyilvánulására; költészete a desillusió költészete lesz, mint Richard Meyer mondja, az „Education Sentimentale”-hoz mélyen rokon. Ez a lelki állapot Grillparzernél |és minden hősnél:| már tisztán és kizárólag lelki állapot; nem támogatja, nem alapozza meg semmi moralitás, nincsen semmi, a mi jogosságot adna neki. <(> Csak össze kell hasonlítani ebből a szempontból azt, hogy Schiller hogyan látja a nagy önző ambíciókat (Fiesko, Wallenstein, Demetrius stb.) és hogyan Grillparzer (Ottokar, Rustán, Mátyás stb.). De az <élethez> élettal való <visel[kedés]> szembenállás lényege megmaradt, sőt megerősödött; mert a XVIII. század

az incongruentiát még ideiglenesnek érezhette, <a Grillparzer és vele egy> az ideál korai vagy elkésett, <vagy> nehezen vagy alig megvalósulható voltának; Grillparzer és vele az összes elkésett romantikusok tudták, hogy ezeknek az álmoknak nem felel meg realitás soha és sehohol és ezért ilyenek organizált-voltukat mélységes defectusnak, csapásnak, lelki nyomorékságnak kellett érezniök. „Die Dinge des wirklichen Lebens... hatten... für mich <etwas> ein Zufälliges, ein Unzusammenhängendes, ein Schattenhaftes”, írja naplójában, és egy más alkalommal még fájdalmasabb tisztsággal: „Ich glaube bemerkt zu haben, dass ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so dass mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich... bei der kleinsten Abweichung... um so heftiger zurückstößt”. <A költő tragédiája ez> <A> Ez a Grillparzer tragédiája, de a költő [tragédiája, de] /14/ minden költőé és költői érzés- és látásmód tragédiája |:is:| egyszersmint és egy nagyon általános értelemben <a> minden romantika tragédiája |:is:|. Nem a „Sappho”-ra gondolok itt kizárólag, sőt nem is elsősorban, mert Libussa, Alfons király, Jason és Medea <tragédiájában> sorsában erősebb tragikus kifejezést nyer ez az érzés, <sőt> és talán még a Gregor püspök resignált fejszóválásában és vállatvonásában is (mellesleg: ez az egyetlen Grillparzer-dráma, a hol <ennek> ezeknek az előre alkotott képzeteknek még morális alapjuk van) <, ha olyan>. Inkább arra, hogy a hős-conceptió mindig erősebben a költő típus felé <megy> halad (Hebbelben és Ibsenben éri el csúcspontjait ez a fejlődés), és a költő és az élet <sorsviszonyában> viszonyában symbolizálódik most már a legtisztábban az ember és a sors egész viszonya.

Grillparzerben, úgy pszichológiailag, mint tisztán művészi-
leg összefutnak a Goethe és a Schiller problémái. Mert azt a stadiumot, a mit itt vázoltunk, nagyon erősen megközelítette Goethe, és a hőstípusa éppen olyan mélyen rokon[a] a Grillparzerének, a hogy „Tassó”-ja és „Iphigeniá”-ja pl. rokonai az ő

drámáinak. Goethe nemcsak Götz von Berlichingennel anticipálta az egész beleilleszkedni-nem-tudás problémáját, a problema történelmi oldalát, de a Lessing—Schiller hőstípus mellé ugyanennek az érzésmódnak egy más (típusát) és jelentőségében talán még nagyobb típusát állította mellé, a Wertherét, ha egy szóval akarom jelölni azt, a mi közös benne és Weislingenben, Clavigóban, Fernandóban, Egmontban, [Orestesben:], Tassóban, Eduardban és még annyi más Goethe-alakban. Mi a közös ezekben és mi közös velük — az egy gyökérből eredettség miatt — (a másik típusossal) az első pillanatban oly polaris ellentétnek látszó másik típusossal? Mindenekelőtt: ez az ellentét is kisebb, mint látszik [; ; Fr. H. Jacobi alakjaiban pl. egészen tisztán van meg az átmenet a kettő között:]. Az egész Sturm und Drang poesisén végigmegy a talán Rousseauból eredt, nagy duplicitás, a tettvágy és az idyllikus utáni sóvárgás kettősége. Schiller legkeményebbnek rajzolt hőseiben a lehető legmélyebben van ez meg és nem egy pillanatukban puhábban sentimentalisak Werthernél. A Goethe alkotta típusban viszont (csak) a doctrinarismusnak tulajdonképpen csak a tárgya és a ridegen abstract és gondolati formája hiányzik. A tényekkel való viselkedésüknek lényege ugyanaz, mint azoké volt, csak épen hiányozván az ideologikus megalapozás (a legtöbbször), csak subjective, csak pszichológiailag lehetett jogosult, a mit tettek, nem idealiter is. (A lényeges) De a mi ebből a lelkiállapotból megnyilvánulásában igazán lényeges volt, a vakság és a mindennel való játszás, a semmit meglátás és semmi külön létének nem respectálása, teljes mértékben megvan bennük. Talán nem is kell (Weislingenről) Weislingen, Clavigo és Fernando lelkiismeretlenségéről, emberekkel szemben, beszélni — Goethe itt a maga költő-tragédiáját írta meg; Tasso számára csak hangulatlehetőség minden ember és minden dolog, (és) senkiben nincsen az ő /15/ számára semmi állandó, semmi ő tőle független; az emberek drámákat játszanak le, a miket az ő gondolatai dirigálnak, összeszöve abból a pár szálból, a miket

az ő nem is túlságosan figyelmes érzékei kiragadtak a tényleg létezőből. És Egmont és Eduard tragédiái mi mások (és milyen véletlenek mentik meg ettől Wilhelm Meistert), mint játékok a sorssal, mint semmibevétele azoknak a nagy dolgoknak, a mi[k] kívülről feljük közelednek, mint beleillesztésük <a hangulat> a saját hangulataik finom színjátékai-ba és kikapcsolása belőlük minden zavarónak, míg végre az teljes és eltipró erővel nyilvánul meg velük szemben, elsöpörvén a vele játszani akarót. De ezzel a mindent csak belülről látással és a hangulataiknak a realitással való összeolvasztásával ugyanolyan nagy vakságnak kell együtt járnia, mint a fanatikus ideológiával. Hiszen itt épen úgy egy absolutumnak <ráerőszakolásáról> vele <incongruen[tiában]> semmi összefüggésben nem álló realiákra való ráerőszakolásáról van szó, mint ott, és Bielschowsky is rámutat arra, hogy pl. a Werther tragédiáját korántsem a vele tényleg történők okozzák, de az beállott volna, ha minden úgy történik, a hogy itt kívánja, mert vele sohasem történhetik <úgy> az, a mit ő kíván, az ő vágyai és az azokkal érintkezésbe lépő realitás nem lehetnek soha semmiféle nem tragikus viszonyban egymással. A különbség csak az, hogy míg a másik típus-complexumnál az ember van <az> — egész általános értelemben véve itt — az eszmére vonatkoztatva, itt az eszme van az emberre való vonatkozásában adva, az t.i., hogy egy ilyen egy dologtól domináltság, egy ilyen lelki a priori, hogyan nyilvánul meg tettekben, mik a pszichológiai következményei.

Tehát, mindent összefoglalva, az individualizmus, az egoizmus tragédiái lennének ezek a drámák, abban az értelemben, hogy egy ember joga és ereje belenyúlni a mások életébe <van vita[tva]> teszi a tragédia dialektikus tartalmát, és az idealizmus <tragédiáról> tragédiái egy más szempontból, abból, hogy a tragikus konfliktus az idea és a tény örök incongruen-tiájából ered. Mindakét problema új a dráma számára. Hogy az első az, arról már — más összefüggésben — volt szó; a mikor a más emberek <egyé[nisége]> külön egyénisége nem

jött tekintetbe, a mi szempontunkból <nézett> nézve sokkal kíméletlenebbül egoista tettek, nem lehettek drámaiak, tragikusak, sőt talán, azoknak az embereknek mértékével mérve, sokkal kevésbé is voltak egoistikusak. A második <eset[ben]> ponton nehezebb az elválást egészen tisztán meglátni. <Mind-en> Majdnem minden tragédia hőse vakon rohan a veszté-be: mi a különbség mégis egy Oedipus és egy Egmont, egy Macbeth vagy egy Othello és egy Karl Moor vagy Posa vaksága között? A főkülömbösek lényege talán ez: — itt persze csak a lehető legrövidebb vázolásról lehet szó — a régi tragédiák hőseinek elvakultsága egy /16/ bizonyos helyzet fel nem ismerése volt csak; <sőt a legtöbbször> igen sokszor csak egy emberen való átlátni nem tudás; <vagy> sőt <Oedipus> <igen sokszor> nem is olyan ritkán (Oedipus) egyszerűen egy bizonyos ténynek nem ismerése, a mit nem ismernie egészen normális, egészen természetes volt. Az új drámákban ebben is van valami abstract, valami <a prioristikus> abszolút a prioristikus (még az Egmont démonikussága is ilyen); véletlen, hogy éppen azokban a tényekben nyilvánul meg emberek- és dolgokhoz való idegenségük; ez lehet esetleg időhöz kötött (Götz és a középkor vége), egy Schiller-hős, egy Tasso, egy Kohlhaas, egy Erbförster minden körülmények között ebből a szempontból lényegében ugyanazt a tragédiát élné le. |:A Shakespeare-hősök (Brutus, Othello stb.) vaksága az előkelőség vaksága volt, ezeké a doctrinarismusé vagy egy <legalább is azzal> azzal legalább is egyenlő erejű fanatizmusé (Egmont démonikussága, a mi aztán egészen pathologikussá válik a Kleist ilyen irányú hőseiben), az egyiké tehát — egész általánosan — az aristokrataé, a másiké az ideologé (vagy a beteg emberé), az egyik tehát csak praktikus relációk meg nem látásában, a másik a <tények iránti> tényekkel szemben való vakságban nyilvánul; az egyiknek <ne[m]> a céljai nem praktikusak és ezért nem eszközei sem, a másikinál a legpraktikusabbaknak gondolt célok legpraktikusabb eszközei mondanak csődöt; az egyik-

nél így a nagylelkűséget kijátszó számításra vagy gonoszságra van szükség, hogy tragédia jöhessen létre, a másikonál bármely tény elég ezt felidézni. [Posát <inkább> nem ellenségei buktatják meg, mint Brutust Antonius vagy Othellot Jago számítása, és Antonio nem intrigáns a Shakespeare értelmében, nem akar és nem képes Tasso vakságával számolni, a mi a hercegnővel szemben ép oly tehetetlenül vak, mint ő vele.] Jago épen úgy számol <a Desdemona és Othello> az Othello nemes vakságával, mint Antonius a Brutuséval és mint minden Shakespeare-intrigáns minden Shakespeare-hőisével. Egmont maga szalad bele egy csapdába, a mit Alba nem is állított neki; <An[tonio]> Tasso vakságával Antonio nem számolt, mert nem is számolhatott és az összeütközésekben a hercegnő jóságának és szeretetének legalább annyi a része, mint az ő rosszakaratának — mert mindakettő egyformán tény, egyformán ismeretlen és kiszámíthatatlan a Tasso belső világa számára; és a Posa összeomlását sem ellenségei, de saját kártyavárainak kártyavár volta okozza. Shakespearenél ez a vakság lényeges része volt a hősök előkelőségének, itt nincs semmi összefüggés a kettő között; azért volt ott alacsony intriga, a mi szembe került vele, míg itt talán épen olyan, sőt néha nálánál még nemesebb érzések is. A vakság ott socialis a priori volt, itt ideologikus.:]

És a sors lényegét is elmondottuk már: a kivetítés megtörése azon, a mi tőle <örök[re]> annyira és oly mélyen idegen; a nagy szükségszerűség győzelme a kis emberi akaraton, a történelmi erőké, még ha látszólag <nem> történelemlről nincs is szó benne, az egyes ember vágyai és ideái felett. Goethe és Schiller <darabjai> első darabjai symbolikus kezdetei itt az új drámának. Az elsőben az idő hullámai csapnak össze egy <ben[ne]> nem velük úszó feje fölött, a másodikban egy kicsinyes, csúnya és rossz közösség triumfál oly vehemens erővel a vele szembe került nagy és nemes akarat ellen, hogy <tulajdonképeni> diadala tulajdonképen ott van, a mikor ez megrémül attól, hogy netalán győzedelmeskedhetett volna.

Pedig tudjuk, ez a győzelem eleve ki volt zárva és a fejlődés csak a vereség okainak <hangsúlyozásában fejlődhetett> hangsúlyozása lehetett, csak mindig erősebb öntudatra ébredése a más embereknek és jogaik megkövetelése a velük souverainül játszóval szemben, és másfelől a viszonyok, a miken megtörik az egyes ember, jogosult voltának mindig erősebb belátása.

Tehát az emberek közötti viszonyok komplikálódása, a pusztán dekoratív viszonyok megszűnése, bonyolódott, irrationalis, soha előre nem látható kölcsönhatásokra való <felbomlásuk> felbomlása. |:Az embereknek a dolgok feletti uralmának megszűnése a lényeg itt.:| Egy ember számára, az általunk vázolt <em[berek]> típusok számára különösen, a másik mindig csak eszköz valami felé; a problema ott van, a hogy ez megszűnik eszköz lenni és önálló életet nyer. Már az első két drámában — mint más helyen mondtuk — szerepel ez a motívum <a Franz Moor és Hermann> a Weislingen és Franz, a Franz Moor és Herrmann [viszonyában]. Ennek következetes és folyton erősebb kiépítése az egyik oldala <a fejlődésnek> a Hebbelig vezető fejlődésnek, a hol egyik csúcspontját éri el. A Sturm und Drang az embereket elnyomó külvilágot oly erősen hangsúlyozta, hogy Lenznél egészen eltűnt már a hős és komplikált kölcsönhatások összessége lett a dráma, a minek egységet csak egy társadalmi helyzet, egy problema szempontja adhatott többé-kevésbé. De még ott is, a hol kevesebb emberre volt redukálva a cselekvés, ott is ugyanez mutatkozik, sőt talán még erősebben. Mindenütt kisiklanak az egyes emberek sorsai a mások kezeiből és még a dolgoknak is külön, attól, a ki mozgatni vélte őket független életük lesz. /17/ A fiatal Schiller minden drámájában a komplikált intrikák tartalma ez (Fiesko, Kabale und Liebe, <Wallenstein> Don Carlos): hogy a döntő pillanatban egy csak engedelmes eszköznek hitt ember külön életet nyer, egészen ellenkezőt, mint mozgatója róla hitte, felforgatván ezáltal annak kitűnően megalapozott terveit. Ezt

érzi Wallenstein is, mikor a válaszüton áll, a mi éppen ezért már nem is válaszút számára:

Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt!

Ez a tartalma a Stuart Máriát alkotó intrikáknak, ez volt igazi mély tartalma a Warbeck-tervnek is, és igen sok ment át ebből a Demetrius-töredékbe. De Goethenél is ezt kell éreznie Carlosnak Clavigóval nem egyszer, ez[t] kell tapasztalnia az okos, mindent vezetni vélő Pyladesnek, a kinek kívánságai teljesülnek ugyan, de egészen ellenkező módon, egészen ellenkező utakon, mint ő hitte, úgy hogy teljesülésük tulajdonképpen csak tervei megsemmisülése által válik lehetségessé. És a „Tasso”-t mozgató cselekvés mi más, mint az Antonio és a Leonore Sanvitale <aknáinak ilyen visszafelé sülése> tudatosabb terveinek és a Tasso impressionistikus cselekvéseinek ilyen ellenkező irányba fordulásainak szövevénye. Az az érzés, a mit oly tisztán érez a „Natürliche Tochter” királya:

Ein Vorsatz, mitgeteilt, ist nicht mehr dein;
Der Zufall spielt mit deinem Willen schon;
... mit dem besten Willen leisten wir
So wenig, weil uns tausend andre Willen kreuzen.

És mi más, hogy csak a legnagyobb példát mondjam, a Mephisto nagy kudarca Fausttal szemben, mint ennek a helyzetnek legerősebb kiélézése?

Azután még jobban megerősödött ez a motívum. Egyes emberek között: a Thusnelda—Ventidius episodban már majdnem a Hebbeli tudatosságot éri el; és még a nagy választófejedelem bölcs és mérsékelt és teljesen jogos uralkodása is határokba ütközik az élők élő és más voltában, nem is szólván a Homburg fantastikus képzelődéseiről. Grillparzer

legtöbb hősét szinte megbénítja ennek érzése, és a kit nem, azt széttörök a vele szembe kerülők, és ha pedig — csak egy pár példát hozhatunk fel itt — Grabbe <még> nagy embereket állított bele a komplikált viszonyokba, talán hogy <rajt[uk]> velük való tehetetlenségük, hogy az eszközök önállóvá tétele még jobban kiderüljön, ha az Immermann nagynak kontemplált Péter csárja Tolstoi- /18/ jal való jelenetében érezni kénytelen, hogy saját alkotásai uralkodnak rajta, Büchner már csak a chaost adja, csak a tehetetlen vergődést, csak a kísérletek alig meginduló kezdeteit és nyomban utánuk teljes csődjüket.

De <nem csak> mégsem csak egyszerű elpusztulásról van itt szó. Az abstract forrásokból eredt affectusok és a külvilág heterogeneitasa oly nagy, hogy találkozásuk a legritkább esetben eredményezhet <egy> közönséges <küzdelmet> <ha[rcot]> tusát, egyforma, legfeljebb különböző erejű küzdőfelek között. A küzdelemnek igazi jellegét épen az abstract idea és concret tények <heteroge[neitása]> incongruentiája teszi, az, hogy annak le kell szállnia tiszta magaslatából, magányos fenségéből és a tények durva közönségességén nemcsak el kell pusztulnia, ha rájuk akarja kényszeríteni belső tartalmait, de tényekkel szemben csak tényekben revelálódhatván, elveszti tisztaságát <, szeplőtelenségét> és érintetlen szeplőtelenségét. A fiatal Goethe, a kinek egész ōuvrejében igen nagy szerepet játszik ez a konfliktus, <egészen> egész theoretikus tisztaságában látja meg Mahomet-tervében (legalább a „Dichtung und Wahrheit” látja ilyennek ezt a témáját). <Az a tragikus tartalma ennek a drámának> Ennek a drámának tragikus tartalma az lett volna ugyanis, hogy hogyan kell egy nagy ember tetteinek, a ki a benne lakó isteni erőket terjesztetni akarja a <világban> durva világban, cselekvéseiben ahhoz alkalmazkodnia addig, míg egészen elveszti a miért harciba indult; az isteni, az örökké való <belekeveredik> az emberi tényekbe és közönséges emberi sorsokba keveredik bele. Ez vonul végig a Schiller idealistáinak a

világgal való küzdelmén is, csak — ugyanazért mint tragikus dialectikájuk — a legritkább <helyeken> esetekben válik egészen tudatossá. De Octavio egészen tisztán látja ezt a helyzetet, a mikor fiával beszél jövődő tennivalóikról:

... Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten

és a Demetrius <terve>-terv egyik legfontosabb része ez lett volna bizonyára: hogyan válik a tiszta és nemes Demetriusból, a valóság erejének kényszerítő hatalma alatt, tudatos csaló, gazember. De legtisztább symbolumát ez a része ennek a tipikus élménynek — megint csak egy pár példáról lehet csak szó persze — ismét Grillparzernél találta, a „Libussá”-ban. Libussa meg merte és meg akarta tenni azt, a mitől nővérei oly bölcs előrelátással visszaborzadtak: leszállni az ideák tisztaságának fennséges magaslataiból, tenni, cselekedni, élni, belevegyülni a mások életébe, az életbe. És a nélkül, hogy nagy katastróphák történének, a nélkül, hogy nagy gonoszságok állanának vele szemben, el kell /19/ pusztulnia, mert a tények csak tények maradhatnak és az emberek csak emberek. És az ő tiszta fennsége nem bírja őket soha magához emelni és <leereszkedni> igazán leereszkedni hozzájuk, közéjük vegyülni, olyanná lenni mint ők, még kevésbé lehet neki. És <el> meghal Libussa és eltűnnek a földről testvérei, mikor az emberek magukra eszmélnek és maguknak akarják meghódítani a földet <; és>. De közöttük marad és uralkodni fog Primislaus, a ki legjobb köztük, a kit Libussa szeretett is, de a ki mégsem <lesz> képes őt ott tartani, sőt talán épen ő távolítja el legjobban, mert minden emberi [:, minden idealis ellentéte:] a leggyönyörűbb harmoniában <van meg> és erőben van meg benne, csak épen az hiányzik benne [belőle], a mi Libussát életképtelenné tette, az egyetlen athmosphaera, a miben, ha az létezhetnék, ő <élni> neki élnie lehetne. Ugyanaz

az érzés ez, vagy legalább is nagyon hasonló ahhoz, a mit Alfons király érez mindennek átélése, mindennek átlátása után:

Allein, was ist die Welt, mein armes Land,
Wenn niemand rein und übrall nur Verbrecher?

2.

A másik oldalról, <az> kívülről, az objectív történés szempontjából mindez a külső körülmények uralmát jelenti az ember felett, minden megtörténőnek az embertől független szükségszerűségek, sorsszerűségek uralta voltát — egy nagyon általános értelemben véve — a, sorstragédiát. A német classikus dráma és a sorstragédia viszonya <nagyon benső és nagyon komplikált> nagyon közeli, nagyon benső és nagyon komplikált és éppen ezért nehéz, szinte lehetetlen róla ezen a helyen, ilyen körülmények között beszélni. Bizonyos, hogy mindahhoz, a mi a sorstragédia neve alatt bejárta [a] színházakat és évtizedeken át hirhedt volt az egész világon, semmi igazi közük nem volt a nagy német íróknak. De éppen olyan bizonyos az is, hogy azok a gondolatok, azok az alaphangulatok, a miknek ezek grotesk <és>, külsőleges és egyoldalú kifejezései voltak, mélyen megvoltak ő bennük is, hogy mindegyikük nagyon sokat és nagyon behatóan foglalkozott a sorstragédia elméleti problémáival és mindegyikük tervei között nem egy ahhoz rendkívül közel állót találunk. Véletlen konstellációk is okozhatták persze, hogy <Goethe előadatta> maga Goethe adatta elő Weimarban az első igazi sorstragédiát, a Werner „24 Februar”-ját, <és> de tudjuk, hogy Schiller Crabb Robinsonnál nagyon érdeklődött a Lillo „Fatal curiosity”-ja <íránt és érdeklődött>, a sorstragédiák irodalmi őse iránt. Minor rámutat azonban arra is, hogy Lessing, jóval mielőtt világnézete a determinismus felé hajlott volna,

erősen foglalkozott a sorstragédiához közel álló tervekkel, és a Schiller tervei között is nem egy ilyen van. A <romantika> romantikus iskola drámája (<Tieck> a fiatal Tieck, „Alarkos” stb.) nagyon közel áll ezekhez a tendenciákhoz és <a> — a Brahm analyse ellenére — nehéz a „Familie Schroffenstein”-től minden rokonságot megtagadni a sorstragédiákkal; hiszen annak külső attribútumai, hogy „Käthchen”-ről ne is beszéljünk, a Guiscard-tervben is nagy szerepet játszottak. És a Grillparzer kez- /20/deteivel épen így áll a dolog, csakúgy mint a Ludwigéival, <és> a hol egyes motívumok még az „Erbförster”-be is belejátszanak, és Grabbe — még a Shakespeare-értekezés idejében is — nagy sympathiával volt a sorsgondolat iránt, sőt még annak Müllner által való feldolgozásait sem rosszallotta. [Már ezek a külső összefüggések is sok esetben csak megnyilvánulásai a belsőnek. Hettner <egész radikálisan Schiller antikizáló irány- (és a romantikusénak) tulajdonítja az egész sorstragédiát> nagyon erősnek látja Schiller antikizáló irány- (és a romantikusénak) [a] sorstragédiával való összefüggését. Ez talán nem <igaz ebben> olyan erős az egész határozott formában.] Tegyük még hozzá, hogy a sorstragédia összes külső requisitumai (jóslatok, álmok, rejtélyes beavatkozások, titkos hatalmak stb.) ennek a kornak minden nagy írója csaknem minden művében nagy szerepet játszanak; elég talán a „Wilhelm Meister”-re hivatkozni itt.

<Már ezek> Ezek a külső összefüggések magukban véve is igen fontosak lehetnének, de még nagyobb súlyt nyernek azáltal, hogy tulajdonképpen csak megnyilvánulásai a belsőnek; és a sorsgondolat oly mélyen van benn minden ebben a korban élő nagy drámaíróban, hogy a tulajdonképeni sorstragédiát szinte lehetne valami belőlük származónak, az ő külsőségeik utánczójának, az ő <travestiájuknak> tendenciáik önkénytelen travestiájának tekinteni. <Ha> |:Ezért persze nem kell olyan messzire menni mint Hettner, a ki a „Braut von Messiná”-ból vezeti le az egész sorstragédiát. | A sorstragédia a

nagy szükségszerűséget keresi; tagadja a véletleneket, írja Minor, a mikben egy magasabb hatalom megnyilvánulásait látja <és>, a miket csak az emberek hisznek véletleneknek és a történések legjelentéktelenebb körülményei is mély összefüggésben vannak ezzel a mindent mozgató erővel. A nagy szükségszerűséget, a történések kérlelhetetlen logikával való összefüggését keresték mindenütt és találták meg a görög tragédiában, illetőleg az <annak> ő számukra azt szinte kizárólag jellemző tragédiában, az „Oedipus király”-ban. Goethe és Schiller érintkezésének idejét dramaturgiailag — <tud[juk]> mindenki tudja — teljesen ez a kérdés dominálta: az, hogy hogyan érhető el a modern dráma kifejezési lehetőségei mellett a görög tragédia hatalmas, fatalistikus sorsszerűsége. Hogy Kleistnél mennyire előtérben állott ez a kérdés, bizonyítja egyebek közt az is, hogy a „Zerbrochene Krug” <menyire> technikája milyen erősen ezen fejlett és ennek segítségével lett mesterivé és, hogy a „Guiscard” is erre a sémára volt komponálva, azt talán szintén nem kell részletezni. És Grillparzer <is> is <— jóval az „Ahnfrau” periódus után — is a költészet> — jóval az „Ahnfrau” periódus után is — azt mondja, hogy az antik sorgondolat a költészet számára sokkal kedvezőbb, mint a gondviselés képzelete és hogy csak a költőietlen modern német irodalom <tartj[a]> protestálhat ellene. Sőt még később (1845—46-ban) világnézeti igazolását is keresi a determinizmusban, a mihez igen hasonló hangot üt meg Goethe, mikor Schillernek az astrologia használatának jogosságát fejti ki, azt mondván, hogy a csillagok hatása igen sok természeti jelenségre egészen kétségkívüli és nagyon nehéz megmondani, hogy ez a hatás tulajdonképpen hol végződik.

/21/ De mindennél talán még fontosabb, hogy milyen nagy erővel kényszerítődik rá úgyszólván az emberekre minden cselekvés sorsszerűségének érzése. Wallensteinnél, Stuart Máriánál, a „Braut von Messina” tragediájában még <nagy-részt> lehetne tisztán technikai, tisztán artistikus problémá-

nak tekinteni a sorsproblemát; Johannára, Tell Vilmosra, Demetriusra azonban már oly erős külső erők, annyira ellenállhatatlan logikája tőlük független események összefűződésének kényszerítik rá tetteiket, hogy ez már itt messze túlmegy a <pusztán> puszta artistikumon. És Goethe embe-
reiben ez már tudatossá is kezd válni [(a „Wahlverwand-
schaften”-ban symbolumokat is <ny[er]> kap: nem csoda, hogy Hebbel innen datálja a modern drámát)]; a mikor pl. Egmont <úgy> megérzi, hogy az ember csak azt hiszi, hogy maga irányítja tetteit, a valóságban valami ellenállhatatlan erővel [erő] <xxx> viszi sorsa felé, és talán a legerősebben így érez Orestes tettével szemben (éles ellentétben pl. az Aischylo-
séval):

Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und eine Schandthat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zugrund gerichtet.

És a „Wahlverwandschaften”-ban nagy és megkapó symbolumban kap kifejezést minden emberi cselekedet <sors[szerű-
sége]> végzetes szükségyszerűsége: nem csoda, hogy Hebbel innen számítja az egész modern drámát. Később ez a szükségyszerűség hit <meg[nő]> mindig erősebb lesz és még a legkeményebb zsarnokok, a legactívabb energiájú hősök is végzetszerűnek érzik, a sors kényszerének, az ő ilyen voltukat és sorsukat (Péter cár; Werner Attilája). Ilyennek látja Grabbe a Welfek és <Ghi[bellinek]> Hohenstaufok küzdel-
mét, ilyennek ő és Büchner és sok tekintetben Grillparzer („Bruderzwist in Habsburg” vége!) az egész történetet.

A sorsszerűség érzése így sokkal szélesebb és általánosabb, mint a legtágabb értelemben vett sorstragédia számára is lehetett. Minden, az embertől teljesen idegen szükségyszerűség csak sors lehet az ő számára és annak plastikus, drámaian symbolikus kifejezést adni igen sokszor alig lehet másképen,

mint a sorssymbolumokba foglalás, a sorstragédiához való közelítés által. Így közelíti meg rendkívüli mértékben Ludwig Robert a sorstragédiát „Die Macht der Verhältnisse”-ben, a mihez írott egyik levelében tiltakozik a romantikusok fatumfelfogása ellen, csak historiatlanul jogosultnak ismervén el, csak mint görög dolgot, mint a görög viszonyokból organikusán nőttet; de a másikon megállapítja a viszonyok, az előítéletek, az emberek felett — tekintet nélkül helyes voltokra — uralkodó erejét, a mi ellen /22/ hiába veszi fel az egyes ember a küzdelmet. A sorstragédia a külső viszonyok erejének, a mindennek mindennel való szükségszerű összefüggésének kifejezése, az emberi akaratnak velük szemben való tehetetlenségének érzése. Ezért van, hogy miután a — szoros értelemben vett — sorstragédiák csak sporadikus, csupán irodalmi jelenségek voltak évtizedeken át, elterjednek és népszerűkké lesznek, mihelyt a nagy, az életet mozgató erővel szemben való fatalistikus, tehetetlenségi érzés egészen általánossá lesz.

De azért, nagyjából, a sorsproblema aesthetikai problema csak ebben a korban, mély dissonantiáit idézve ezáltal elő a tragikum koncepciójának. Ennek a dissonantiának lényege a tragikai vétség problémája, az a problema, hogy az ember és sorsának ilyen ábrázolása mellett az <em[ber]> mennyiben felelős azért, a mit tett, mennyiben lehet és szabad bűnhődésnek tekinteni azt, a mi vele a tragédiában történik. A romantikus és a romantika után következő filosofusok tisztábban látták ennek a kérdésnek egész jelentőségét, mint a költők (Hebbelt kivéve persze mindig), és a mennyiben egyáltalában megtárgyolták a vétség fogalmát, oly mély szükségszerűséget adtak neki, hogy teljesen megszűnt a közönséges értelemben vett vétség vagy hiba lenni, hanem minden emberi létezés szükségszerű korrelátuma lett. A legradikálisabban <ilyennek látta> látta ilyennek Schopenhauer, de a Schelling tragédia-meghatározása is erősen erre felé hajlik, mikor ezt mondja: „Dies ist das höchste denkbare Unglück,

ohne wahre Schuld durch Verhängnis schuldig zu werden. Es ist also notwendig, dass die Schuld selbst wieder Notwendigkeit — durch den Willen des Schicksals und ein unvermeidliches Verhängnis . . . zugezogen sei". És nagyon rokon ezzel a Hegel tragikum-conceptiója is, a kinél az individuumok egyszerre vétkesek és ártatlanok, és mindkét <oldal> egymással szembenálló fél jogossága, az igazi tragédiában, egyformán nagy, illetve egyformán relatív. „<Aber b[ei]> Bei allen diesen tragischen Konflikten", írja, „nun aber müssen wir <uns> vornehmlich die falsche Vorstellung von Schuld und Unschuld bei Seite lassen."

Lessingnél ez a dissonantia tulajdonképpen csak a theoria és praxis össze nem vágása. Ő, a ki Corneillel polemizálván oly éles kifejezést ad annak, hogy nincs rettentőbb gondolat, mint látni embereket hibájukon kívül <bajba kerülni> szerencsétlenné lenni, teljesen ártatlan <embereket> emberek (Emilia Galotti) tragédiáját írja meg egyetlen igazi tragédiájában. Mély és a darabok lényegébe vágó kettősséget hoz ezeknek össze nem egyeztethető volta Schillernél. <xxxxx> Ennek a konfliktusnak lényege az ő számára talán ott van, hogy a sorsconceptio elsősorban esztétikai postulat, a drámai forma <dictat[uma]> következménye volt és csak kis részben a világ eseményeinek így való látása és semmiesetre a világképnek erre építése, az emberlátás ellenben morális, tizennyolczadik századi volt, a teljes szabad akaratot, az individuum cselek- /23/vési autonomiáját feltételező <volt>; így olyan, a mely tűrhetetlennek kellett hogy érezze, ha valaki minden bűn nélkül jut tragikus helyzetbe, míg az első látás egyenesen megkövetelte a <tragikum> tragédiák így felépítését. (Ez egyik legpregnansabb esete <az előbb vázolt mély stílusdissonantiájának> a modern dráma előbb vázolt mély stílusdissonantiájának, annak, hogy itt ethikum és esztétikai érzés nem egyesülnek már spontán erővel, egységük nem a priorija már a drámának.) Ez azt jelenti első sorban, hogy a drámai ember olyan situációba van beállítva, a melyből

nincsen kivezető út semerre, a mely tragédiához kell hogy vezessen, bármi történjék, de <eg[y]> karakterére — <ráragasztva> egy bizonyos <fokig> mértékben rá van ragasztva <a tr[agikus]> egy vétség, a „tragikus vétség”; a miért azt lehetne mondani, hogy bűnhődik, pedig elpusztulása nincsen azzal semmi organikus összefüggésben. Az alak így elgondolásban, a spontán emberlátásban bűnös, a conceptióban már kevésbé az, és a megcsinálásban egyenesen martir lesz, a minek az a dissonantiát fokozó legsúlyosabb következménye, hogy <csökkenteni> költője csökkenteni <kénytelen>, leszállítani kénytelen mindazokat az embereket és körülményeket, a mik őt ide hozták, sokat elvenni subjectiv egyenlő jogosultságukból, megszüntetni a történés mély szükségszerűségét. „Stuart Mária”-ban talán legfeltűnőbbek, és így a legáltalánosabb analysis segítségével is megérezkeltethetők ezek a dissonantiák. Schillert a már technikájánál fogva is sorsszerű, az Oedipus-themához hasonló volta vonzotta ehhez a themához, az, hogy az előzményekben minden adva van már és a cselekmény csak <lebonyolítja> lebonyolít és napfényre hoz mindent. Ennek teljesen megfelel a históriai conceptio: Erzsébet kénytelen kivégeztetni Máriát és a küzdelem tulajdonképpen közte és e között a szükségszerűség között játszódni le, és az ő legyőzete ebben a harcban lenne az a végzet, a mi eltipró erővel közeledik Máriához — úgy mint az „Oedipus király”-ban. De Schiller mindenekelőtt megkonstruálja Mária vétkességét, fiatalkori bűneit hozván fel, a miknek azonban a drámán belül történőkre semmi befolyásuk nincs és nem is lehet, csak arra valók, hogy túlságos hangsúlyozásuk által (a kezdet megalázó jelenetei épen a Darnley halála napjával esnek össze és Mária bűnhődésnek érzi a történetet) megzavarja [megzavarják] a tulajdonképeni tragédia tisztaságát. És épen ezért még jobban kell emelnie Erzsébettel való találkozásában és halálában Máriát, hogy azt a nagy, elegikusan megrázó pathost elérje, a mit keresett és ennek egyetlen lehetősége: Erzsébetet leszállítani arról a magaslat-

ról, a hová, helyzetének tragikus szükségszerűsége által, a téma tette. A vétség arra való volt itt, hogy ne legyen martir Stuart Mária, de épen általa, azaz az általa teremtett situatio miatt lesz még erősebben az, még kizárólagosabban az. És elvész ezáltal a téma nagy ereje: a nagy szükségszerűség. A situatiónak Oedipus-szerű ereje van, ha az ítélet végrehajtása elkerülhetetlen, és minél jobban fáj ennek szükséges volta Erzsébetnek, annál igazabb és mélyebb a szükségszerűség; annál több a kilátás megközelíteni az „Oedipus” fenségét. De ennek a szük- /24/ségszerűségnek megjelenési formája ebben az esetben csak a politikai, csak a történelmi lehet, csak annak érzése, hogy ennek meg kellett történnie, akár vétkes Mária, akár nem, akár ezt akarja Erzsébet, akár nem, akármit akar és visz keresztül Burleigh és Lester és Mortimer. Schillernél csak a tragikus, csak a formai visióban élt ez a szükségszerűség, történelemlátása még nem jutott el ide és emberlátása egyenesen tiltakozott ellene. Ezért kellett, hogy az egyik útjában legyen <a másiknak> a másik hatásának: az ethika (a Kanton megerősödött XVIII-ik század) <és az aesthetikán> <a pusztán aesthetikai sorsgondolatnak> a pusztán aesthetikai sorsgondolatának, <és a hatalmas erővel egymással szembenálló erők intenzitását egymás xxxxx> és az épen pusztán aesthetikai voltánál fogva nem képes igazi egyensúlyt teremteni az egymással szembenálló világok <között>, ethikai erők között; a tragikus összeütközés veszít intenzitásából, mert csökkenteni kell annak erejét és jelentőségét, a mi a tragikus emberrel szembenáll, <csökkentvén> csökkentve ezáltal az ő igazi <pathosát> tragikus pathosát is egyszersmint. Ebben tipikus ez a tragédia Schillerre nézve, és ez a két oldalról való problematikusság magyarázza meg, miért küzdött oly hevesen a tragikus vétség utolsó nagy apostola, Ludwig, ő ellene, nem találván meg benne a keresett vétséget, a vétség alkotta kapcsolatot ember és sorsa között. De ez magyarázza meg azt is, hogy miért érezte legnagyobb antipodusa is, a drámai szükségszerűség legmélyebb átlátója, Hebbel <problemati-

kusnak > problematikusaknak a Schiller drámáit és nem útnak az új dráma felé azt, a min ő járt; <mert> megérezte — a „Braut von Messina” analyse bizonyítja — hogy a sorsfogalom csak formai még Schillerben, csak kívülről bevitt és egy nem ilyen világba való emberekre rákényszerített; hogy ember és sorsa között nincsen meg az igazi és mély kapcsolat. „Warum geschieht dies Alles?” írja róla. „Was wird mit diesem Blute abgewaschen? Wo sind die Gräuel, die so ungeheurer Sühne bedürfen? Man fragt sich umsonst! Das Schicksal spielt im Stück Blindenkuh mit den Menschen.”

Goethenél másképp, de épen ilyen tipikusan <nyilván[ul]> jelenik meg ez a stílusdiszonantia. Mivel ő <majdnem> szinte sohasem tette fel olyan theoretikusan kérdéseit, mint Schiller, ember és sors viszonya nála sohasem lehetett két abstractió össze nem egyezése, a háttér, a mi Schillernél csak symboluma volt a sors[nak], vagy csak eszköze működésének, nála teljes realitás volt; vagy pontosabban: |:Goethe a tragédiát:| ember és háttér, ember és környezet <vi[szonyának]> egészen konkrét, soha vissza nem térő viszonyának formájában érzékelt. A stílusproblema, az egyensúlyproblema azért lényegében ugyanaz volt, azzal a különbséggel, hogy Goethe a tulajdonképeni vétségproblemát fel se veti, csak az annak mélyén rejlő érzésdualitas nyilvánul meg nála is ember és környezete viszonyában, az, hogy mennyiben van minden <eseménynek> esemény okának centruma a cselekvő emberben és mennyiben a körülményekben, a hol cselekednie kell. Egmontban talán legfeltűnőbb ez a helyzet. Goetzöt kivéve — és talán <ott> annál sem — egy drámájának sem olyan szép és gazdag a háttere, mint /25/ ennek, és mégis, a mi Egmonttal történik, nincs ezzel igazi szoros kapcsolatba hozva; igaz, sok és érdekes <szál> összefüggés fűzi az egyiket a másikhoz, de ezeknek ereje és mélysége mégsem elegendő ahhoz, hogy igazi, egészen organikus egységet teremtsen köztük. A háttér, a história nem okvetlenül szükséges az Egmont tragédiájához; azaz: vannak pillanatok, a mikor belőlük nőttek látszik

minden és vannak olyanok, mikor tőlük egészen függetlennek. Ma talán mindenki barbarismusnak érzi a Schiller feldolgozását, mely egyszerűen kihagyta Pármiai Margitot és Machiavellit a drámából, de azért mégis elképzelhető a dráma nélkülük; szegényebb, az kétségtelen, de nem életbevágó, nem a centrumot megtépő ez a kiszakítás. Pedig ennek a jelenetnek perspectivája adja meg — az Oraniai Vilmoséval együtt — <x> Egmontnak igazán tragikus jellegét; ezek emelik ki <egy> a közönséges szomorú esetek régiójából és teszik igazi tragédiává, a mi vele történik. Mert az a démonikusság, a mi Egmontot vesztébe kergeti, csak akkor igazán az, ha világhistóriai pillanatban, világhistóriai ponton álló <embert ér;> ember démonikus elvakultsága; az örvények szélén való könnyelmű játéknak és táncznak ez adhat csak tragikus erőt, a Klärchen-jelenetek szép lyrájának csak ez drámai jelentőséget. De ez a kapcsolat nincs végig keresztül vive; epizod marad, annyira epizod, hogy — a hasonló következmények mutatják az okok hasonló voltát — Goethe éppen úgy leszállítja az Egmont „Gegenspieler”-ét, Alba herceget, mint Schiller Erzsébet királynőt |:mert kizárólag az Egmont ellenességét látja és láttatja benne:|, és ezt az így egészen egyéni sorsot csak lyrai extasisok <emelik> kapcsolják hozzá az utolsó jelenetben a holland szabadság ügyéhez. Még lazábbak a kapcsolatok a „Götz”-ben, melynek pedig igazi egységet csak a háttér egysége adhatott volna. Igaz: az első <ki[dolgozásban]> feldolgozásban meg van alapozva <egy> a parasztlázadás, nem örült hordák céltalan vérengzése csupán, de a Götz sorsával való összefüggést <egyáltalán nem> csak véletlenek hozzák létre; és dekoratív a jelentősége csupán a Luther Márton szerepének is, ő is csak megjelenik, csak perspectivát ad a történőknek, de csak a háttér szépségét növeli és gazdagítja, drámaivá nem lesz soha, nem függ össze organikusan semmivel. És épen ily kevésbé sikerült Goethenek a „Natürliche Tochter” meséjében a francia forradalmat megelőző állapotokat, ha symbolikusan is, de organikusan

beleolvasztani; ott is külön van az egyes emberekkel történő tragédia és külön van a háttér, a historiai szükségszerűség, a mi pedig <tulajdonképeni> igazi, legmélyebb oka kellene, hogy legyen a tragédiának.

Ennek legszembetűnőbb formai következménye az, hogy — mint Immermann oly találó önkritikával mondta „II. Frigyes”-éről — a politikai, a historiai sors az emberrel nem olvad össze, nincs eléggé szoros kapcsolatba hozva. A fentt <említett> analysált példákon kívül talán elég most már a legszembetűnőbbre, a Max—Thekla epizodra hivatkoznom [:vagy a Tell <összefüg[ésére]> sorsának összefüggésére a svájcziai sorsával:], vagy pl. azokra a komplikált módokra, a mivel [amelyekkel] Grillparzer az Ottokar király családi tragédiáit <hozzá igyekszik> bele igyekszik forrasztani politikai tragédiájába.

/26/ Kleistnél <még mélyebb ez a dissonantia>, mert mindegyik oldalt sokkal erősebben mélyíti el, még mélyebb ez a dissonantia. „Guiscard”-ban talán meg lett volna ez a kapcsolat, talán ez volt az, a mit ő annyira keresett és a minek nem sikerültén való kétségbeesésében megsemmisítette az egészet. [:Valószínű, hogy az ő számára is, mint az egész kornak, az antik a sorsszerűséget és Shakespeare a féktelenül individualisat jelentette (így látja pl. a fiatal Fr. Schlegel, mikor a modern költészet csúcspontjának teszi meg, <a miről így beszél> a minek fő vonásaiként az általánosság hiányát, a modorosság, charakteristikusság, egyéniség, érdekesség stb. uralmát látja) és stílusproblémája éppen a kettő egyesítése. :] <Az a mit> És akkor Wieland csodálatos intuitióval látta volna meg a „Guiscard” jelentőségét, hogy <ezt a [?]> ez el fogja foglalni a német drámában azt a helyet, a mit Goethenek és Schillernek sem sikerült. De a „Penthesiléá”-t a főalak pathologikus szenvedélye annyira dominálja, hogy <az ő> küzdelmét igazán elmélyítő konfliktusa az amazonok törvényével, hogy nem szabad a csatában egy embert keresnie, alig jut érvényre, és éppen ezért egészen balladaszerű benyomást kell tennie

(sokban hasonlót — bár végtelenül nagyobb[at] — a Hofmannsthal Electrájához). „Kätchen von Heilbronn”-t más kapcsolatok nem sikerülte rontja el, de milyen komplikált és nehezen elfogadható gépezet kapcsolja az emberi élményt az istenihez a[z] „Amphytrion”-ban és mennyire kiesik a Homburg histerikusan pathológikus volta a darab keményen poroszos levegőjéből. Itt <vannak> van legerősebben élére állítva a két tendentia, <és> <de épen itt> de mégis épen itt van legjobban megközelítve az egység. Egészen elérve még itt sincsen, még <a> Kleistnek oly fanatikus rajongója, mint Hebbel is azt hitte, hogy azzal mentheti leginkább ezt az általa is érzett dissonantiát, ha a dráma számára tulajdonképpen feleslegesnek, csak szép ornamentumnak mondja a hős pathológikus állapotait; <ezzel> a mivel persze épen a Hebbeli, de minden igazi drámai értelemben, halálos ítéletet mondana ki a drámáról, ha így csakugyan nem lenne a dráma két legdöntőbb része között semmi igazi összefüggés. Ez az összefüggés azonban nemcsak megvan, de nagyon erős is — ha nem is egészen megoldott. Nemcsak abban, hogy Homburg pathológikus állapotaival játszván, Frigyes Vilmos bizonyos mértékben oka lesz mindannak, a mi megtörténik, illetve Hohenzollern, a ki tanácsolta neki, még erősebben, a mi által egy minden vétkes—nemvétkes felfogást értelmetlenné tevő komplikált motívumhálózat fogja át az egészet, de épen a végletek oly erős <kiélezése által> <kiélezésében> kiélezése által. A probléma teljes kimerítése, drámai dialectikájának tökéletessége talán csak így volt elérhető, ha — akárhogy fogalmazzuk theoretikusan a konfliktust — mindakét oldalra a legszélső végletek vannak állítva: a porosz katonai fegyelem az egyikre, a pathológikusan érzékeny, csak pillanatnyi benyomásokra reagáló <érzékenység> lelki érzékenység a másikra; ha <kettő> a <dráma> kettő összecsapásának symboluma egy épen ilyen hangulatok hatása alatt minden katonai belátás ellenére elért győzelem. Minél <patho[logikusabb]> erősebben hangsúlyozott így a Homburg ilyen lelki állapota, annál pregnán-

sabb a konfliktus és annál meg- /27/ ragadóbb erejű a fejlődés, csakhogy ez az összeforrasztás itt sem sikerül teljesen. <Talán mert> Nem sikerülhetett azért, mert a kettő csak egymás mellé van állítva, csak külsőleg kerül érintkezésbe egymással és — a Homburg szempontjából — szinte véletlen, hogy egyáltalában belekerül ebbe a konfliktusba. <A> Csak az összeütközés által jön létre valami érintkezés a két véglet között, <és nem> találkozásukban nincsen semmi szükségszerű. <Ha> Posánál — vagy Schiller bármely más hősnél — a lelki dispositio természetéből következett már szükségszerűen a konfliktus, Hebbelnél erős kapcsolatok fűzik a legbelső mozgató erőket a legkülsőbb akadályozó körülményekhez, Kleistnél a lelki <dispositio> állapotok végső tények, végokok, nem magyarázza már őket semmi. És épen ezért a drámaiság követelte maximalitásuk egészen kiveszi őket a darab levegőjéből, egészen különös[sé], minden tipikusságot nélkülözővé teszi összeütközésüket — vagy legalább csak azon az áron lehetne a tipikusságot megkonstruálni, mint Hebbel tette — és maga a konfliktus ezáltal egy egyáltalában nem intentionált <raff[inált]> módon, raffinált és kiokoskodott benyomást kell hogy tegyen.

— Otto Ludwig, a ki ezt Kleistnél oly éles keménységgel állapítja meg, a hogy az ember azt csak magában is érzett hibákkal, saját veszedelmeivel szemben képes, egészen más-képen próbálta meg a megoldásokat, nagyon hasonló, csak talán még metszőbb dissonantiákhoz <jut> érkezik el. Nála még egyoldalúbb a problema felállítása: <kizárván> kizár a konfliktusból minden abstractiót, csak emberekre, emberek lelki állapotaira és egymásra való hatásaikra épít mindent; <a hogy> minden drámájának első visiója egy ember a megszólalásig elevenen, egy bizonyos lelki állapot határozott szavaival és gestusaival és minden drámája <ezeknek> ezek felé a pontok felé siet, ezeknek az embereknek akarja az élet minél nagyobb teljességét megadni. („Ich weiss wohl”, írja az „Erbförster” hibáiról Julian Schmidtnek „ich hätte derglei-

chen Anstellungen vorbeugen können, wenn ich das Verhältnis abstrakt hätte markieren wollen.”) Ez, Ludwig legjellemzőbb tragédiáját véve, az „Erbförster”-re nézve ezt jelenti: a tragédiát mélyen szükségszerűvé csak Ulrichnak (Antal meszterhez hasonló) <elavuló d[octrinarismusa]> vak és elavuló doctrinarismusa és ebben való megátalkodott makacssága tehetné, a minek Steinnel való összetűzése csak <symptomatikus jelensége> symptomája lenne, csak jellemző és pregnáns megnyilatkozása <lehetne>. A helyett, a csak concretumokat látó és minden mást tudatosan elkerülő Ludwig, Stein és Ulrich karaktereire építette konfliktusát. Eltekintve attól, hogy ezáltal a legdöntőbb motívum, az, hogy Ulrichnak nincs joga arra az ellentállásra gazdája ellen, a minek jogosságát <előtt[e]> rendületlenül hívén kezdett el minden küzdelmet, episodikus marad csak, nem kapja meg azt a nagy jelentőséget, a mi belsőleg—külsőleg megilleti, mint minden csak karakterre komponált dráma, <xxx> ez is <úgy megalapozásában, mint> megalapozásában önkényes és, ennek következtében, továbbvitelében véletlennel teli lesz. Önkényes a megalapozás, mert a Stein és Ulrich összekerülése, barátsága, együttmaradása nincs megalapozva, de önkényes főleg a cselekmény továbbvitele. Mivel mindennaposak közöttük azok az összetűzések, <a miktől> a miknek egyikéből a tragédia származik, a véletlenek /28/ egy egész sorának kell közbejönnie, hogy ne simuljon el ez is, hogy tragikus véghez vezessen. Sőt még azután is, hogy a dráma elindult a tragédia felé, minden pillanatban van kivezető út, minden pillanatban szerencsétlen véletleneknek kell közbejönniök, hogy létrejöhessen a tragédia; hogy Ulrich eljusson az „ich habe Unrecht” gestusához, a mihez eljutni a dráma célja. Stein karakteréből tulajdonképpen a kibékülésnek <is> kell következnie és ez be is következne <rögtön>, ha közbe nem jönne az a hír, hogy Andres, az Ulrich fia, lelőtte Robertet, az ő fiát. Ennek előkészítésére a <szintén> konfliktushoz szintén nem tartozó „Buchjäger” alakjára van szüksége és egy <az ellen

irányuló bosszúra) ellene bosszút forraló vadorzóra — hozzákomponálva, hogy Andresnak szintén legyen oka bosszút állni a Buchjägeren. De még ez sem elég: a vadorzónak el kell lopnia Andres puskáját és mindannyioknak úgy kell összetalálkoznok az erdőben, hogy Stein emberei Andresben lássák a Buchjäger gyilkosát, és <Ulrich> Robert bosszúját az igazi gyilkoson Ulrich úgy tudja meg, hogy Andrest terítette le a Robert golyója. Ezek a nagy véletlenjei a drámának, nem az, hogy végül saját lányát <teríti [le]> öli meg, fiáért akarván bosszút állni Roberten. <Itt> Ha itt igaza is van az ő [Ludwig] védekezésének — a mivel persze csak kevéssel enyhíti a végsituatio nem tragikus bizarrságát — hogy a lány szándékosan futott <golyója> a golyó elé, mit nyert ezzel? A megírt tragédia lényege: mert azt hitte, hogy Andrest megölték, meg akarta ölni Robertet, de kisül, hogy Andres életben maradt — és ha <nem> csakugyan meghalt volna Andres? Kevésbé lenne tragikus ez a situatio, az igazi, a tragikus anyag magvát képező situatio? <Így>

Ludwign bosszulta meg magát talán a legerősebben, hogy abstract konfliktusokat nem abstractul látott, hogy anyagának természetével ellenkező látást akart arra rákényszeríteni. Mert az Ulrich darabot kezdő és darabot végző gestusa között csakugyan megvan a szükségszerűen tragikus kapcsolatot — de nem a darabban; megvan a darabnak megfelelő életben és meg volna konstruálható a darabon belül <a hősn[ek]> az alakoknak a háttérhez való szigorúbb komponálása által. Mivel Ludwig ezt tudatosan elkerülte, komplikált intrikák és ellenintrikák szövevényén keresztül juthatott csak el a tragikus véghez, oda, a hová az — abstract témában — biztos és egyenes utak vezettek. És az „Erbförster” még legerősebb kompozíciója ennek a szerencsétlen nagy írónak. A „Makkabeusok” tragédiája már annyi darabra esik szét, a hány főszereplője van és minden későbbi drámaterve belevész az elgondolhatatlanul sokféle <leh[etőség]> pszichológiai lehetőség útvesztőjébe. Kettő jellemzi ezeket a terveket főleg:

először a centrumnak megtalálni nem tudása (hány különböző megoldása van csak a „Bernauerin” téma számára) és a kétségbeesett és reménytelen törekvés egyszerűsíteni a tervezett darabok cselekvényeit, kiküszöböl- /29/ ni belőlük az intrigát. Egyik sem sikerülhetett, mert a pszichológiai megoldás már természeténél fogva sem lehet szükségszerű (minden cselekedetnek ezer és ezer lelki motívuma képzelhető el) és nem szükségszerűsége komponált cselekményt nem <vezethet> alkothat más soha, mint véletlenekkel játszó, véletleneket előidéző intrikák összetevődése.

Grillparzer épen úgy mint Ludwig, csak nem olyan radikálisan, személyekre komponálta drámáit és épen úgy mint Kleist, csak nem olyan fanatikus vadsággal, a lelki élet legrejtettebb zugaiba szállt le lelki motívumokat keresve drámáihoz. Az ő stílusproblemája így kevésbé van élére állítva mint <ő náluk> az övék, az ő concilliansabb természete <(Goethe és Schiller, a spanyol és görög drámák hatásai is szerepelnek itt)> kevésbé <állítja élére> hegyezi ki a konfliktust, és Goethe és Schiller, spanyol és görög drámák hatása alatt, talán mindig erősebb benne a synthetikus tendencia. Megoldást — bár talán ő jött hozzá legközelebb — az ő okos kompromissuma sem hozhatott. A német classikus dráma nem számolt le végleg a háttérproblemával; hős és sorsának viszonyát sohasem igyekezett végleges élességgel tisztázni, nem látta vagy nem akarta meglátni az aesthetikai és az életproblema egygyéolvadását ezen a ponton és problematikusan, megoldatlanul hagyta így a dráma legmélyebb, legigazibb megalapozását.

3.

De megoldatlan maradt a háttér-problema egy másik szempontból is, az egész darabhoz való distantia szempontjából. Itt talán két nevezetes datum van és a két datum — hogy

⟨az irodalomtörténet⟩ egészen az irodalomtörténet nyelvén szóljunk — a két nagy ⟨ha[tó]⟩, az új drámára ható erőt jelöli meg. A datumok: „Goetz von Berlichingen” és „Wallenstein” és a befolyások: Shakespeare és a ⟨görögök⟩ görög tragédia. Mit jelent az új dráma számára Shakespeare és mit a görögök? Mindakét esetben |:, mint mondtuk már,:| nem az ő igazi felismerésükről van szó; mindakétszer [— bár éppen ezáltal indult meg ⟨a tudományos kutatás⟩ az a tudományos kutatás, mely lassan igaz mivoltuknak felismerésére vezetett — ⟨teljes félreértésükről van szó, arról, hogy⟩ teljesen félreértették őket, egy a levegőben lévő tendenciát ⟨beleláttak a⟩ beleláttnak Shakespearebe, illetve a görögökbe,] az új dráma, ⟨a messze jövőben⟩ lelki szemeik előtt a messze jövőben ⟨csalogató⟩ lebegő ideálját, valami hozzá hasonlót találva a régi nagy írókban, belevetít[et]ték, belelátták, beleolvasták azokba és azt hitték, hogy őket követik, mikor a megszületendő újat keresték. Mindakettő persze a ⟨tendenciák⟩ czélok nagy és egészen sohasem állandó complexumát foglalja magába (csak egyre hivatkozom itt: milyen különbözőt|:, sok szempontból homlokegyenest ellenkezőt| látott a Sturm und Drang és a romantika Shakespeareben) és ezért nagyon nehéz ⟨meghatározni⟩ röviden meghatározni, hogy mindegyiknek „követése”, „utánzása” tulajdonképpen mely stílusproblema előtérbe nyomulását jelentette. Bizonyos csak annyi, hogy a kettő mindig a két polust jelentette és eleinte az iránytű hol az egyik, hol a másik felé hajlott, míg végre a romantikában theoretikusan és Kleistben praktikusán a synthesis problémája került az előtérbe és — még Grabbit sem véve ki — csak Ludwig követett egy tendenciát, a persze /30/ megint egészen másképp értelmezett Shakespearet. Mégis, egész általánosan: Shakespeare a totalitást jelentette és az antik dráma az egységet (egyoldalúan, ⟨az⟩ egyiket, ha kell, a másik feláldozása által érve el), Shakespeare az élet gazdaságát ⟨rendezetlen⟩ és sok színben csillogását (a romantikában a Tieck féle „Klima der Begebenheiten” is csak ezt jelenti), a

görögök annak egy pár nagy symbolumba foglalását; az egyik <a> charakteristikusságát az egyes embereknek, a másik azoknak nagy tragikus sorsokra való stilizálását; az egyik az autonom egyén szabad akaratát (<hogy> mennyire elveszi <még> pl. kevés sorsszerűségét is Schiller a „Macbeth” boszorkányjeleneteinek), a másik a kérlelhetetlen <sorsszerűséget> szükségszerűséget, <a fatumot> a sorsot, a fatumot; az egyik <hatá[r]ozott> a históriaiság határozott helyét, idejét és körülményeit, a másik az örök lelki konfliktusok téren és időn kivüliségét. De distantia szempontjából mindakettő mindakét tendenciát hozza; Shakespeare a freskoszerű monumentalitást és a naturalistikus részletezettséget egyszerre, és a görög dráma épen így mindakettőt, csak a monumentalitás itt inkább a görög építészeté és a közlelől látás, a részletezettség a lelki eltolódások finom egymásutánja. „Goetz” és „Wallenstein” a legerősebb és következményeikben legfontosabb kiéleződése a két tendenciának („Wallenstein” mellé legfeljebb az „Iphigenia”-t és a „Tasso”-t lehetne a másképen, a Racinehez <jobban> rokonabb módon felfogott antikizálás kezdeteként állítani). Stílusproblémáik egy részét láttuk már; mit jelentenek a most felvett szempontból? A distantia-problema a totalitás és az egység kiegyenlítődének problémája; annak a pontnak megtalálása, a honnan nézve együtt van és egymást fokozza és csak annyiban van, a mennyiben egymást fokozza minden, de a honnan egyszersmint minden egyes dolog is a maga különvaló, magában is érdekes életének teljes <fényét[?]> intenzitását képes adni. „Götz” <a kísérlet> az első nagy kísérlet, ezt a pontot („den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat”, írja Shakespeare-beszédében [Goethe]) az események közelében fixirozni [fixálni] és a sok apró, az élet intenzív erejétől duzzadó kis jelenet egymás mellé rakásából egy egész, nagy és teljes világot felépíteni. „Wallenstein” itt a diametralis ellentét; itt az egység a primaer élmény, akár olyan általánosan vesszük, mint Heinrich von Stein, a ki <egy emberileg xxx> úgy látja, hogy az

egész „die Darstellung eines menschlich bedeutsamen Zustandes, des Kriegeres”, akár concrétbben, bizonyos, hogy előbb van az egység és minden részletnek csak rávonatkoztatva van jelentősége. A problema itt épen ez: ezt a nagy sémát élő tartalmakkal megtölteni, a mennyire annak felrobbantása nélkül egyáltalában lehetséges [:; a mi azonban csak az első részben sikerült teljesen — és az tulajdonképen nem drámai:]. Lehet-e egyáltalában megoldani ezeket a problémákat? Lehet-e igazán egységes egy, a „Goetz” stílusában komponált dráma, vagy, más szóval, lehet-e Shakespearet követnie az új drámának? És benne lehet-e egy, a görögök nyomán menő, szigorúan stilizáló és distancirozó drámában csak valami is az élet melegéből és sokszínűségéből? (Schiller <fe[ületes]> érintkezései egyes motívumaiban Shakes- /31/ pearerrel nem szabad, hogy megtévesszenek; ő egy a görögökhöz — a hogy ő látta őket — hasonló drámát keresett és Shakespeareben már csak az hatott igazán rá, a mit így lehetett látni, pl. a „III. Richárd” mint sorstragédia, mint az összes megelőzők szükségzerű lebonyolódása, vagy a „Julius Caesar” tömegjeleneiteinek nem individualisált, nagyszerűen tipikus stílusa.)

Az első kérdésfeltevésre tisztábban negatív a felelet. Goethe maga is egészen <tisztán> világosan látta, hogy [a] „Götz” útja nem út sehová és az ő nyomán megindult dráma teljes drámai sterilitása is elég bizonyíték lenne erre. És csak sok évtizeddel utánna, Grabbeben és Büchnerben van megint kísérlet téve, ezen az úton eljutni az új nagy drámához: egy időnek — és esetleg egy belé állított nagy embernek <xxx> — részletezett apró <képeinek összerakásából> képei összerakása segítségével kifejezni az egész időt <xx> és <az egyén időben megnyilván[uló]> azt a nagy <symbolikusan> és <mély> mélyen emberi situatiót, azt a nagy sorsviszonyt, a minek az egész historiai történés csak symboluma, csak szinte véletlen megjelenési formája. A kérdés tehát itt kettő: elérhető-e így az egység és elérhető-e a symbolikusság. <Az első kérdés> <A kérdés első része azt jelenti:> A két kérdés lényegileg egyet

jelent: lehet-e ilyen látásmód dictálta technikával embert és sorsát szoros kapcsolatba hozni; olyanoknak és úgy ábrázolni az eseményeket, hogy azok csak ennek a sorsnak symbolumaivá <lehess[enek]> legyenek; olyan képet adni tehát az egész korról, hogy a maga összességében erre az egy centrumra legyen vonatkoztatva? Mert bizonyos, hogy minden más egységtörökvés nem adhat drámai egységet és még a legrészletesebb és legnagyobbyszerűen sokoldalú drámai korábrázolás sem <adhat> alkothat olyan realis, empirikus életegységet, mint egy epikai <adhat> (Háború és béke). Miért nem érhető ez el? <Mert> Minden kísérlet ide eljutni meddő maradt: mi a közös ezekben a kísérletekben és hol van az a vonal mindegyikükben, a melyen <túl egyik sem volt képes> egyik sem volt bír [sem bírt] soha túlemelkedni? [A problema a distantia paradoxája természetesen.] „Götz”-ről beszélve érintettük már ezt a kérdést; mindenki érzi, hogy Götz tragédiája a legszorosabban összefügg a korával, sőt, hogy talán nem is lenne igazságtalan az a formula, hogy Götz tragédiája [az] ebbe a korba való születése. Az abstract témában tehát, mondhatjuk, a dráma megírása előtti stadiumában, vagy olyan messze <egy> a közvetlen impressiótól, hogy minden egyes tény és részlet szinte a felismerhetetlenségig elhalványodott már, mélyen és szorosan össze is függ, egygyé is válik a kettő. A darabban magában nem, és nem <a> Lenz, <a> Büchner és <a> Grabbe ilyen módon konstruált históriai drámáiban. Az a pont t.i., a honnan <egységek> egység jönne létre, oly távol van, a milyen távolságot egyáltalában nem bír el a dráma, <ez az> mert ez csak az egészen abstractul fogalmazott sorsviszony perspectivája ember és kora között, az, a melyben a kor egész complexuma, hatóerőinek végtelen szárna és összefonódottsága hozza létre a katasztrófát; a hol érezzük, hogy csak véletlen ugyan minden, a mi történik, mert véletlen, hogy az ember milyen <véletlen ténnyel> tényekkel kerül érintkezésbe, de érezzük azt is, hogy semmi sem véletlen, mert a más, épen olyan véletlen tényekkel való találkozás épen azt a

tragédiát idézte volna fel. A technika azonban, a mi ezt a /32/ madártávlatból való látottságot ki akarja fejezni, a lehető legközelebből néző és mert az egyes dolgokat részletezetten, realistikusan fejezi ki, csak a véletlennek adhat kifejezést és nem a mögötte levő nagy szükségyszerűségnek. „Götz”-ben ennek csak az egész tisztán epikai <hatása> hatás a következménye, mert ott még fel sincs vetve a tulajdonképeni problema, |:nincs is törekvés <a> teljes totalitásra és maguk:| a <disso[náns]> széthúzó elemek egészen nyersen vannak egymás mellé állítva és az egészek <nem> — drámailag — nem egységes volta nem vet így még árnyékot a részletek szépségeire. Grabbe kísérletet tesz <a dissonantiák feloldására és ezért> a problema kimerítésére és egyben az összes dissonantiák <me[goldására]> feloldására. Ezáltal roppantul ingadozók lesznek a perspektívák; a jelenetek folyton realitás és symbolikusság között mozognak és a kettő kiegyenlítetlen dissonantiái néha egészen grotesk hatást keltenek („Napoleon” csatajelenetei). A nagy kapcsolatot azonban neki sem sikerül megte-remtenie; <mert> a sok apró történés szinte kinematografikus egymásutánja nem <ho[zhat]> állhat össze nagy symbolikus drámai cselekménnyé, és ha egy hőst állít be ezek <nagy> hosszú sorába, teljesen <isolálja> izolálnia kell őt mindentől, a mi körülötte történik, mert nincsen egyetlen konkrét dolog sem, a miben annak egyénisége revelálódna, <a miben> a mivel tehát igazi érintkezésbe juthatna. A hol ennek elérésére tesz kísérletet (Kaiser Friedrich Barbarossa), ott <az egyetlen szem[pont]> sem érheti el <organikusan> az organikus egység hatását, mert egy véletlen, csak realis esemény (drámai nyelven: episodikus történés) nem válhatik még azáltal symbolikussá, hogy a benne szereplő emberek egy mystikus történeti szükségyszerűséget éreznek bele; ellenkezőleg, ezáltal még élesebb lesz a dissonantia, mert egészen ridegül van elválasztva egymás mellett realia és symbolum és az csak életerejétől foszthatja meg ezt, csak gyökereit kitépheti a földből, symbolikussá még így sem teheti.

A másik kérdésfeltevés kevésbé egyoldalú és azért sokkal komplikáltabb. A tipikus, végső analysisében, csak soha el nem ért cél lehet; a realistól való eltávolodás mindig csak fokozati, úgy hogy minden, még a legtisztábban stilizáló drámai irány is, bizonyos mértékben a valóság és az <abstractio> elvontság <sy[nthesise]>, Shakespeare és a görögök synthesise. A problema: a görög drámák monumentalitását elérni az emberi értékek lehető megtartásával, tehát egy olyan távolságpont megtalálása, a honnan nézve egy nagy esemény egy egész életcomplexumot foglal magában. Arról van tehát szó, hogyan lehet egy ilyen eseményt találni; „der ganze Cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden” írja Schiller |:Goethenek a „Wallenstein” <írása> megírása közben:|. „Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt.” Egy esemény mint az egész élet symboluma, ez nemcsak a görög dráma — ideáljának — helyes meglátása, de egyszersmint minden igazi drámai /33/ stilizálás egyetlen lehetséges útjának felismerése. De — milyen lehet ez az esemény és hogy jelentheti az egész életet? (Milyen t.i. az az élet, a mit jelentenie kell és hogyan jelentheti azt egy esemény?) Itt tehát a distantia-problema az ellenkező |: elérhető-e az egység, volt a főkérdés ott, milyen áron érhető el, az itt a problema:|. A nagy távolságból <látásnak> nézésnek minden egyes <részletre nézve> részletben kell meglennie, hogy ne vesszen el <a nagy symbolikus tartalom a kicsinyesbe és mellékesbe> kicsinyességek és mellékességek közé a nagy symbolikus tartalom, és viszont az egészet összetartó eseménynek valahogyan meg kell tartania mégis csak realis <xx> voltát, oly közletről látottnak kell lennie <mégis> mindennek ellenére, hogy ez megmaradhasson. De ez a duplicitás tulajdonképen minden részletre és az egészre

nézve fennáll és épen ezért ha komplikáltabbak is <ezáltal> így a problémák, <va[lahogy]> mégis elképzelhetőek utak a <g>megoldás felé, épen mert minden <pontra nézve> ponttal szemben <ugyanazok> a perspectivikus nehézségek ugyanazok. A <concrét problema> görögös stilizálás concrét problémája talán ez: mi által distancirozható egy esemény és mi által egy dialogus? <és miáltal foglalhatja mindegyik magában az élet folyton változó gazdagságait?> |: (és csak szinte akaratum ellen tolódik bele a másik kérdés: hogy <x> foglalhatja ez mégis magába az élet folyton változó gazdagságait?):|. A karakteristikus megszüntetése itt is, ott is az egyetlen lehetőség erre, a mit Schiller egészen tisztán meglátott, mikor ugyanebben az időben a vers értékéről úgy írt Goethenek, hogy az minden charaktert és minden situatiót egy törvény alapján kezel és <így> minden belső <éltér[ésük]> különbözőségük daczára <egy [formában]> ugyanabban a formában dolgozza ki őket és ezáltal kényszeríti az író is, olvasóját is, hogy minden még oly karakteristikusan különbözőtől valami általánosat, valami <csupa> tisztán emberit követeljen. Tehát: a dialogusban a vers, az egész kompozíciójában pedig a „poetische Fabel”, egy olyan esemény, a mi egészében úgy, mint részleteiben, egyaránt távol van minden kicsinyességtől, minden csupán valóságától, mindentől, a minek közelről nézett sokasága az életet olyan áttekinthetetlen módon trivialissá és zavarossá teszi. A görög dráma ideálja tehát; Schiller szintén ugyanebben az időben sokat <ír arról> foglalkozik azzal, hogy nem volnának-e a görög dráma „idealische Masken”-jai alkalmasabb anyagai a tragédiának, mint a Shakespeare karakterei. A görög dráma, a hogy ők látták, tehát valami, a mi a francia klasszikus drámához igen-igen közel áll. (Nem szabad elfelejteni, hogy Goethe lefordította a Voltaire „Tancred”-jét és „Mahomet”-jét, hogy Schiller <készült a Racine „Phaedrá”-jának lefordítására> a Racine „Phaedrá”-ját, hogy milyen élenken érdeklődtek mindketten a Sophie Mereau Cid-fordítása iránt, hogy

milyen okokból exponálta magát Goethe a Fr. Schlegel „Alarkos”-áért stb.) Egészen röviden összefoglalva: a dialógusnak versekbe foglalása által <annak> megfosztása minden csak individualistól és karakteristikustól; muzikális egységben felolvasztása <által> az egyes emberek egymástól való végtelen <különbözősége> különbözőségének és <lelki megnyilvánulásai> lelki megnyilvánulásai pillanatoktól <domináltságát> domináltságának megszüntetése, a szigorúan stilizált nyelv élesen formulázott gondolatisága, vagy a képek poetikusan általánosító és nem kizárólag vagy alig az ő világból származó volta által. Az egészet illetőleg pedig: egy pár nagy esemény <, nagy érzések> szoros kapcsolata, az őket mozgató és általuk felidézett kevés, nagy és csakis nagyszabású megnyilvánulásában ábrázolt érzés tükrében.

/34/ Schiller érezte — részletesen elmondja a „Braut von Messina” előszavában —, hogy mit vesztett az új élet, komplikálódása és apró összefüggésekre való szétbomlása által. Az ő stíluskeresésének, mely a „Wallenstein”-nel indult meg, a célja: <ezt> az életnek ezt a zavaró sokszínűségét a művészet által eltüntetni és helyébe a régiek nagy <és> nemes és monumentális egyszerűségét tenni. Elérhető-e ez az egyszerűség? Teljesen Schillernek csak a „Wallenstein” bevezetésében <és — talán—>, a „Demetrius”-t megnyitó jelenetben sikerült, <xxx> és — talán — a „Tell” kezdetén sikerült és [kezdetén és] egy pár, a drámákat bezáró elegikusan symbolikusan [symbolikus] végakkordban. Miért csak itt és miért nem másutt? Miért sehol sem ott, a hol <maga> az igazi drámaiságról van szó? Talán azért, mert az emberek <és események>, a hogy ő (és mások még inkább) látták őket, akár akarta ezt, akár nem, mégis annyira tele voltak az élet sokszínűségével, hogy nem lehetett a legnagyobb erőszakosságok nélkül beszédjüket a szigorúan retorikus stichamatiák [stichomythiák] egymásra csapásába, vagy nagy, biztos architektúrákban felépített kitörésekbe belefoglalni és <az eredetileg> a látott és a kifejezett folytonos, éles és merev ellentétben kell, hogy

legyenek egymással < ; az események pedig ezáltal >. A tisztán retorikus és poetikus kifejezés el kell, hogy vegye a dialogus atmosphaerikusságát, sőt épen az a tendenciája, hogy elvegye. Azok az emberek pedig, a kiket — még Schiller is — látott, csak így lettek volna <kifejezhető> drámailag kifejezhető. Az az út, amin Schiller <(és itt az „Iphigenia” és „Tasso” Goetheje őse neki)> elindult (és itt az „Iphigenia” és „Tasso” Goetheje őse neki), csak a nyugvó embert bírja kifejezni; egy <lelkiállapotot> változatlan lelkiállapotot tökéletesen lehet egy gyönyörűen épített mondat definitiójával kifejezni, és egy — bárhogyan létrejött és előkészített — <kitörését> <eruptióját> eruptiója egy érzelemnek egy nagy <lyraian eruptiv> lyrai, lényegileg monologikus kitörésben <[alálhatja]> megtalálhatja tökéletes kifejezését. De el van ezáltal zárva a lehetősége annak, hogy az emberek érintkezzenek egymással, hassanak egymásra, lelkileg közlekedjenek egymással, hogy egyszóval drámai mozgásban legyenek. Mert érintkezésük tulajdonképpen a dialoguson — mondhatnánk, a drámán — kívül megy végbe; vagy <monologusokból> lyrai monologusokból értesülünk arról, hogy egy lyrai monologusnak mi a hatása egy más emberre, vagy <abstract> előre kész abstract álláspontok <éles> metszően éles retorikai mérközései játszódnak le szemeink előtt, a hol a lelki egymásrahatás már a formánál fogva ki van zárva, azaz ha létrejön, megint valahol a <xxx> dialoguson kívül történik, a tényleges kifejezésben mechanikus lesz, a költő előzetes intenciójának nem organikus eszközökkel való érvényesülésének hatását kelti. Ludwig, a ki épen ezt az emberit és az emberek dialogikus érintkezésének lehető legnagyobb intenzitását keresi, ezt gyűlölte talán a legjobban Schillerben és ezt Hebbelben, a ki ilyen irányú stilizálásában <teljesen> — minden más nagy eltérés mellett — teljesen az ő [Schiller] útjain halad. „So lange die Charaktere sich episch rüsten, d.i. einen Charakterzug nach dem anderen anlegen /35/ in einem Gespräche, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen indem sie thun als

sprächen sie miteinander, ist alles herrlich; sowie es zur eigentlichen Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd.” |:Már a Diderot dramaturgiai írásai tele vannak egy új dialogus keresésével, egy olyan dialoguséval, a melyben igazán érintkeznek egymással az emberek, a mely tehát igazán alkalmas lenne igazi <xx> belső történések kifejezésére. De nemcsak ő, de még Lessing sem, a ki pedig szintén vitatja, hogy pusztán lelki események egymásutánja elég arra, hogy cselekvés legyen, éri el ezt soha, bár az ő formaideáljuk még ettől a stilizálástól igen távol állott. De ők is rationalistikusan (vagyis formulákban, éles definiókban) <fejezték ki> tárták fel embereik belsejét és így hiába kerestek kifejezést annak, a minnek lényege épen az, hogy nem definiálható sehogysem. A dialogus ezen atmosphaerátlansága |:, úgy írott volta, hogy csak a nyíltan kimondottat bírja kifejezni:| a főoka, hogy az Emilia Galotti [hogy Emilia Galottinak] a herczeggel szemben való helyzete nem tisztázódhatik, csak a tragikus pillanatban, és akkor már csak hirtelen és kellemetlenül meglepően. Lenz drámáiban megvan ez az <érintkezése> egymással való intim érintkezése az emberek[nek], de minden szerkezet, minden igaz drámaiság feláldozása árán, és ebben a Goethe és Schiller által kezdeményezett ünnepélyes, representáló stílusban megint el kellett vesznie mindennek. El kellett vesznie minden egészen naiv kifejezésének: Clärchen és Gretchen még a megelőző periódusból származnak, és már a „Tasso” nagyon representatív herczegnőjének finom, belső életének teljes kifejezését legalább annyira meggátolják a kifejezés gyönyörű versei, a mennyire előkelőségét, magától mindent távortartó voltát <kiemelni> kidomborítani segítik. És hogy Schiller naiv nőinek — Thekla, Johanna stb. — tulságosan tudatos voltában mennyi a része ennek a nagyon is intellectualisan distancirozó versnek, az talán nem szorul részletes analysisre.

A vers és az emberi, a <rythmus> szigorú rythmus és a drámai, a folytonos mozgásban levő lélek: talán ez itt a

problema. Talán ez: distancirozni az életet, de az életet distancirozni; abstrahálni az életet, de az életet magát abstrahálni. <Ezt> Ennek a kérdésnek az egészen általános problémán kívül van egy specialis oldala: ez a vers az abstract XVIII-ik század gyermeke volt még; képei, rhithmusai, hasonlatai még nem szakadtak ki teljesen annak intellectualis és sematizáló világából. Hogy ez a problema mint olyan egészen tisztán lehessen felvetve, egy az életből nőtt, de annak egész komplikált lelki tartalmát, minden vibrációját magába foglaló versre lett volna szükség. Ez akkor nem volt és nem lehetett még. A Schiller lyrája abstract volt és a Goethe-é <a leg> (az öreg Goethe kivéve) egyszerűsítő, népdalhoz hajló, olyan, a mely nem hozhatott egy verses, drámai dialogusnak stíluselemeket. <Grillparzer és> Kleist, Immermann és Grillparzer megkísérlették magából a drámából megteremteni ezt a dialogust (míg Hebbel erősen visszaesés itt hozzájuk képest), de teljesen nekik sem sikerült. Kleist sokszor egészen széttépte, egészen a bizarrságig és groteskségig vitte dialogusát, hogy a pillanat erejéből fakadt <és> lehessen, és minden drámája tele is van a legtökéletesebben megoldott <pont[okkal]> részletekkel, csakúgy mint a Grillparzeré is. Teljesen nekik sem sikerülhetett, mert az ő képlátásukban is megvan még mindig valami a régi abszoltságból és abstractióból. De ebben a tisztán aestheta problémában, a versproblemában <kapott> jutott mégis legközelebb céljához a classikusok aestheta drámája, és itt is tulajdonképen csak a <következetesség> teljesen következetes keresztülvitel választja el a teljes megoldástól, az, a mi megint a csak aestheta voltukban gyökerezik; nekik nem volt céljuk új érzéseket kifejezni, sőt azok Grillparzernek talán antipatikusak voltak és csak formai okokból keresett hajlékonyabb verseket, a miket — nem küszöbölven ki lelkéből <annak> <azt> az azt megakadályozó elemeket — csak egyes pontokon érhetette el. A kevésbé aestheta Kleist, a ki ezért mint formakereső is fanatikusabb volt, a formát keresve, nem <a> valami régi szép

művészet formáját, itt is sokkal közelebb van a legmaibb eredményekhez őnála.):|

Az események distancirozása, a „poetische Fabel” gondolatának következetes keresztülvitele pedig a belső <színpadiatlanságot> színpadiatlanság veszedelmét jelenti. A cél, a problema ugyan <épen az> <ezáltal a stilizálás által> épen ezáltal a stilizálás által megadni az esetnek magasrendű <és mégis>, sokat magába foglaló és mégis erősen érzéki symbolikusságát, vagyis dramaturgiaiilag a színpadiasságot, de <amel[y]> ez épen csak a — nagyon nehezen elérhető — cél; a methodus maga erősen eltávolít tőle. A francia classikus dráma és követői, a kik <egyrészt> ha kis mérték[ben] is csak, de mégis segítségére voltak a Weimari színháznak abban, hogy kora trivialitásaival szembenállva, <műsort bírjon> a maga ideáljainak megfelelő műsort bírjon <xx> összeállítani, intő példák voltak számára az események túlságos distancirozásának <következményeivel szemben> következményeit illetőleg. Nemcsak a retorikának — az említett pszichológiai <hatásán> következményein kívül — az események igazán érzéki voltát elmosó hatására gondolok, de főleg arra, hogy az alapséma nagyon is distancirozott látása, <az anyag, az abstract th[éma]> az anyagban adott lehetőségek szempontjából <vagy> való túlságos abstrahálása egyrészt <elveszi> kiveszi belőle <azok> a benne összefutó szálak változatosságát, |:teljesen gyöker- és összefüggésnélkülivé teszi a témát:| és így <távolítja el az élet igazi> eltávolítja az igazán életsymbolummá válásnak lehetőségétől, másrészt túlságosan izolálja a katastróphákat, <itt ezt nemcsak az idealizált retorikai hang> meztelenné, kopárrá, átmenetnélkülivé téve a történeket < ;itt>. Ebben a darabok retorikai levegőjének hatása is közrejátszik, mert magát a katastróphát nehéz distancirozni, hacsak nem olyan áron, mint Racine és Corneille tették, hogy <annak is retorikus reflexeit adták> azt sem magát adták, csak retorikus reflexeit — és ez így a maga erős érzéki voltában kiesik a darab tónusából.

Schillernél ez dissonantia <bár lényegil[eg]> végtelenül erős színpadi <temp[eramentumánál]> tehetségénél fogva, bár tisztán művészileg a lehető legszélesebb, <practice> tisztán practice a legkevésbé jön tekintetbe. Az ő drámáinak színpadi ereje oly nagy, hogy a legritkább esetekben merül fel az a kérdés, vajon csakugyan a téma legbensőbb lényegéből ered[-e] ez a színpadiasság vagy pedig kívülről van belevíve egy attól talán idegen levegőbe. Már fiatalkori drámaiban érezhető ez a dissonantia, részben a <darabot> katastrophát létrehozó okok és magának a katastrophának <okta[lanságában]> <vég[zetszerűségében]> nagy aránytalanságában és össze nem vágásában (<Hara[miák]> pl. Räuber), részben az eredeti terveken messze túlmenő, az[oka]t megzavaró és felforgató, de magukban véve roppant erejű jelenetek formájában (Don Carlos). De a későbbiek közül is, hogy csak egy pár példát mondjak, ilyen az egész Max és Thekla epizod, ilyenek a csodák és hatásaik a „Jungfrau von Orleans”-ban, ilyen a királynők találkozása és a komplikált machinéria, a mi létrehozta a „Stuart Mária”-ban stb. Schillerben olyan erős volt ez a dualitás, hogy őt, a ki oly végtelen gondolat[tal] készíti el motivatio hálózatait pl. <„Wa[llenstein”-ben]> „Piccolomini”-ben és „Braut von Messiná”-ban, Goethenek csak nagynehezen sikerült /36/ rábírnia arra, hogy „Tell”-ben az alma lelövésének jelenetét egyáltalában összefüggésbe hozza a <történőkke [I]> többi történőkkel és vágya, <azt> létrehozni a theatralikusságot, melynek szükséges voltát oly mélyen érezte, annyira erős, hogy <Goeth[e]> Egmont-feldolgozásában a legdurvább melodramatikus <hat[ásoktól]> eszközöktől sem riadt vissza.

Goethenél persze ez nagyon is szükséges volt, hogy egyáltalában létrejöjjön valami színpadiasság. <A> Schiller számára ez az antikizálás <va[lójában]> bizonyos mértékben csak cél maradt mindig, a mit nem ért el soha teljesen, Goethenél annyira találkozott az ő concilians és a ridegen tragikustól [visszariadó] természetével, hogy <egész> nála egészen finom pszichologiai retorikává alakulhatott át minden <drámai-

ság) színpadszerűség. Már a „Clavigo” erősen ható vége is kívülről van behozva <és>, <hogy> komplikált véletlenek segítenek létrehozni a „Stella” gyöngé színpadszerűségét és az <opera felé> operaszerű felé visz ennek a törekvésnek erőltetése „Egmont”-ban. A későbbi drámák radikalisan szakítanak mindezzel, <a mit ő maga is egészen tisztán felismer — miután tapaszt[alja]> annyira, hogy ő <aki mély> a kinek mély praktikussága még egy Kotzebue <és>, egy Iffland, |:sőt sokkal kisebbek:| jelentőségét is igazságosan képes méltatni, mondja magáról: „ich habe gegen das Theater geschrieben.”

De ő volt az egyetlen, a ki itt ennyire radikális volt. <Már Schillernél> Schiller is még [a] „Braut von Messiná”-nál is az antikot <m[indig]> <t[őle]> valami tőle idegennek érezte, a mit neki, a „legmodernebb” írónak, végtelenül nehéz elérnie, <a későbbiek számára a kettő még tudatos[abb]> úgy hogy nála is az a tendentia tulajdonképpen, a mit gúnyosan mond a Schlegel „Alarkos”-áról, hogy az antik[ot] a legeslegmodernebbel akarja összekapcsolni. A későbbiek számára mindig erősebben a kettő synthesise a cél, és a spontán, érzéki, színpadi hatás — talán arányban azzal, hogy <minél> mindig nehezebben válik elérhetővé — mindig erősebben az előtérbe kerül, mint formai problema, mint a dráma formájának essenciális eleme. Grillparzer és Ludwig, a kiknek ebből a szempontból való szoros összefüggésére talán még nem figyeltek eléggé, egyformán hangsúlyozzák ezt úgy elméletileg, mint saját praxisukra vonatkozólag. (Sőt itt majdnem ugyanazokkal a szavakkal, ha Grillparzer „das Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue”-ról beszél, és Ludwig célul tűzi ki darabja elé: „in Iffland wurzeln [zu] scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeare [zu] rühren”.) De már ebben a <h[?]> programban bennfoglaltatik <az ő elleni p[olémia]> ennek a kérdésfeltevésben [kérdésfeltevésnek] éppen annyira problematikus volta, mint a Schillerének [Schillerében]. Mert Kotzebue és Iffland az ő számukra is az örök idegent jelentették, az ellenségeset, a rosszat, a megvetendőt és

művészielent. A programm az ő számukra sem jelenthetett egyebet, mint valami, a témák legbelső lényegétől mégis idegennek, vagy legalább abból nem organikusan kinőttnek arra ráerőszakolását <ezekre>. És hogy ez így van, bizonyítja, hogy ők sem az alapproblematikusságban, de annak egy symptomájában, az abstract problemalátás- /37/ban keresik a bajok gyökerét. Hogy ez az inventiójuk hová vezetett, arról más helyen volt már szó, hogy <a végleges> ennek megoldását nem hozhatta meg, azt <a tényeken kívül, az is> bizonyítja <hogy> pl., hogy <Ludwig> minél erősebben kerülték az abstractiót, annál külsőlegesebb theatralikusságok felé hajlott Ludwig, és minél finomabb és mélyebb művész lett Grillparzer, annál távolabb vitték életsymbolumai a színpadtól, annál közelebb a Goethe útjaihoz (Bruderzwist, Libussa). A korábbi darabokban persze sok az erősen theatralis, de ott is <sok> annak igen nagy része külsőleg, az igazi drámai szépségekkel nem szorosán összefüggő, és talán sok darabjának széttörését vagy hanyatló hatását (Sappho, Hero, Otto-kar) az okozta, hogy nem volt már meg benne a Schiller skrupulusokat nem ismerő töretlen energiája, a problematikusság ellenére végigvinni a dolgokat, sőt épen annak legerősebb élére állítása segítségével. Kleistben meg lett volna, — ha meg lett volna az energia és az akarat az élethez. De <meddő> épen nála lenne a legmeddőbb gondolkodni a lehetett volnák millió lehetőségén. <Miután> A Guiscard-terv romjaiból sejtjük, hogy ott talán megoldódhatott volna minden stílus-problema — de Kleist megsemmisítette. A „Homburg”-nál az az érzésünk, hogy ott ismét útban volt Kleist a mindennek megoldása felé — és az öngyilkosság megsemmisített minden reménységet. Ki tudna arról <mondani> valamit mondani: véletlen katastróphák ezek — a fejlődés szempontjából — vagy a megoldhat[at]lanságuk is mélyen belejátszik az élet katastróphájába? Bizonyos: a mi megvan, talán a legmélyebben, a legheroikusabban problematikus valamennyi alkotás között, és ha — mi, utólag — azt érezzük, hogy <mégis> ez

mégis út lehetett volna, annak az irányát csak Kleist mutathatta volna meg, ha ő <biztos és járható> biztosnak és járhatónak érezte volna.

A belső problematikusságnak tükre a külső. Ennek a nagy és gazdag drámának alig van hatása. Hat Lessing és a fiatal Schiller és Goethe és azokkal <és úgy> a darabokkal és úgy, a miknek nem lehet stilaris következményük, vagy ha van, az a lehető legrosszabb, legveszélyesebb, olyan, a mitől ők maguk <rémül[nek meg]> borzadnak el a legjobban. És attól kezdve megszűnik minden igazi nagy hatás, minden kapocs bármilyen színpaddal. Schiller <nagyszerű> <xxx> csodálatos, <stílusért> a stílusért vívott küzdelméből — ha talán kissé paradox módon hat is — a hibák tetszetek főleg; a meg nem oldott részek, a szabadság és kötöttség viszonyának tisztázatlansága; a „szép” helyek, a retorika, a sentimentalitás, a sententiák. „Dichter der Freiheit”-nek mondták őt, a ki [a] legridegebb szükségszerűséget kereste, azért mert mindenütt voltak emberek a darabokban, a kik szép szavakban beszéltek a szabadságról; problémái nem hatottak, követői a hibáit utánozták csupán. (Nem lehet eléggé hangsúlyozni: itt a nagy, általános és eleven hatásról van szó; arról, hogy a széles közönségre, a színházak közönségére, hogyan hatott — a mennyiben egyáltalában hatott — Schiller, nem ar- /38/ ról, hogy egyes kiváló szellemek mennyiben <értékelték őt érdeme szerint> látták őt helyesen és értékelték érdeme szerint.) De Schillernél volt valami külső kapcsolat a közhangulattal, ha talán lényének félreértése és legfőbb artistikumainak elveszése árán. A többieknél nyoma se volt semmi ilyen kapcsolatnak. <Hogy> Kleist sohasem volt képes a színpadon hatni, Grabbe és Büchner még színpadra is alig kerültek, Immermann is alig, és a romantikusok experimentumai a lehető legtávolabb állottak minden hatásnak lehetőségétől. De Ludwig drámáit is alig lehetett a közönségre ráerőszakolni, és hogy a Grillparzer fiatalkori sikerei mennyire véletlenek voltak — nem is szólva épenséggel nem általános voltak

ról —, bizonyítja <, hogy> a „Weh dem, der lügt” ostoba, indokolatlan és durva bukása, és Grillparzer mély bizonytalansági érzését, utánna, a színpadtól való visszavonulása. Schiller óta egy német drámaírónak sem volt igazi mély hatása széles publicumban.

<Ez a dráma> Nem is lehetett. Ez a dráma aestheta dráma volt kezdettől fogva és ezért lehetett csak véletlen külső diadala. Volt azonban egy idő, a mikor úgy látszott, mintha ebben a formában lett volna elképzelhető megoldás: mikor Goethe és Schiller Weimarban együtt voltak, és Paul Ernst, <elgondolkozván azon> kiindulva abból, hogy milyen rengeteg erőket szabadítottak fel egymásban ők ketten, elgondolkozik azon, <hová> milyen magaslatok felé vitt volna a német költészet útja, ha Goethe és Schiller után Kleist, Hölderlin és Grillparzer és utánnuk Hebbel, Ludwig és Keller kerültek volna Weimarba, és három egymást támogató — és az egymás munkáját folytató:| generációja a költőknek és a közönségnek fejezte volna be azt, a mit Goethe és Schiller elkezdettek. Mert ők <is csak kezdettek> csakugyan kezdetnek érezték munkájukat, nem befejezésnek, nem „classikus”-nak. De <eltekintve> ennek a kérdésnek, eltekintve practice meddő voltától, van egy <mély> nagy és mély fontosságú értelme. Az, hogy elképzelhető az egyáltalában, hogy ez megtörténhetett volna? Más szóval: hogyan jött létre a Goethe Weimarja? Véletlen volt-e, egy pár egymásnak véletlenül megfelelő és sympathikus ember szerencsésen véletlen összetalálkozása? Vagy mély és az egyes emberek tulajdonságain túlmenő szükségszerűség, olyanféle, a mi az Erzsébet Londonába vonzotta az összes nagy angolokat, vagy akár csak olyan erős is, a mi a 90-es években Berlinbe koncentrált mindent? (Hogy a lehető legellentétebb példákat mondjuk.) Azt hiszem, már a kérdésben benne van a felelet, és a ki közelebbről ismeri Goethe helyzetét és — a mi itt a legfontosabb — a színház helyzetét Weimarban, tudja, mennyire nem egy ki nem fejezett, de organikus szükséglet kielégítéséről, de egy genialis

ember genialisan izolált, erőszakos kísérletezéseiről van szó. Goethe determinálta artistikusan Weimart, nem megfordítva, és Goethevel (és Karl Augusttal) vége kellett hogy legyen a Goethe-periodusnak, és a mit magába szívott, azt nagyrészt személyes viszonyok döntötték el. Weimar a Goethe és Karl August, a Goethe /39/ és Schiller személyes viszonyain épült, és azért csak az ő egészen személyes életproblémáik számára lehetett megoldás, általánosokra nem. És nem is lehetett és nem is volt ezért folytatása, és nem lehetett és nem volt analogonja seholsem.

Aestheta álom volt Weimar, a legnagyobb és a legnagyszerűbb mind között, és, mint ilyen, tiszta és gyönyörű symboluma annak a helyzetnek, a mit itt <rajzolt[unk]> vázolni iparkodtunk. Az a mélységes deracineáltság, <a miben> a mitől ez a nagyszerű dráma szenvedett, nem kaphatott volna erősebben kifejezést, mint abban, hogy a tények alkalmat adtak neki gyökeret eresztetni; de csak a külső tények adták ezt neki, nem belső lényege és „otthon” épen olyan hontalan volt, mint hazát keresve, és a tényleges resonantia épen olyan kevésbé volt igazi, hangot fokozó visszhangja a szavának, mint a rendes sors, a pusztába kiáltás.

Aestheta dráma volt ez a dráma, a miről beszéltünk, az első és a legnagyobb aestheta dráma. A későbbi idők minden problémája felmerül benne, mint formai problema; de a drámai forma paradoxiója miatt <épen ezért> nem lehet felelet az ő leggeniálisabb feleletük, nem lehet, mert nem igazi kérdés az ő legmélyebb kérdésük. És ha <részben> minden későbbi <is> problematikus is, talán részben <ha> az [a] problematikus alapokon következetes visszamenés <miatt>, részben egyoldalúan feltett kérdések miatt, ez a problematikuság mégis hiányzik a későbbiek, a sokkal kisebbek drámáiból. Ezért merjük őket, az igazán nagyokat, <a> csak előkészítőinek tekinteni az új drámának, nem megkoronázóinak, a kiknek művei perspektívájából nézve hanyatlás lenne minden utánuk következő.

[b.] [A 41. lap után: „Hebbel”-hez.]*

/9/ azt szülő gondolat, a valóság és az a priori, az eszköz és az azt használó között marad meg lényegileg ugyanaz a viszony. De Holofernes már egészen poeta, a kinek egy nagy álma van, hogy meghaltak már a régi istenek és hogy az emberiségnek nincsen is más célja már, mint hogy <magából> magamagából <létrehozza> megteremtse az új istenséget, és a kinek ezt az álmát tiporja szét Nebukadnezar, mikor |:ő is:| elgondolja ezt a gondolatot, a mihez nem méltó, magát proklamálván istennek és isten voltának csak a proklamálásban szerevén érvényt. És megint <Herodes fejezi ki a leg[erősebben]> <tragédia> a Herodes-tragédia fejezi ki a legerősebben ezt a sorsviszonyt; a Herodes-tragédia, a min örök melodiaként vonul végig — a szerelmi motívumban — az ideal és valóság örök incongruentiája; az álom megtörése a valóságban — még akkor is, ha valóság és álom ugyanazt <szeretnék> vágnak megvalósítani:

...Zwei Menschen, die sich lieben, wie sie sollen,
Können einander gar nicht überleben,
Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfeld fiele:
Man brauchte Dir's durch Boten nicht zu melden,
Du fühltest es sogleich, wie es geschehn,
Und stürbest ohne Wunde mit an meiner!
... So ist's! So ist's!
Allein die Menschen lieben sich nicht so!

!:, „És Mariamne” — Kassnert idézem itt — „szaván fogja a költőt és némán hal meg, mint a költő nagy, egyetlen titka. Ő megteszi azt, a mit a költő csak álmodott, de most, hogy

* [Az 1–8. lapok elvesztek. A szövegben volt egy, a gépirat 37. lapjához ◊ jellel kapcsolódó szövegrész, s erre a gépiratban az ugyanazon lap ◊ jelétől a 39. lap ◊ jeléig terjedő szövegrész következik.]

megtörtént a tett, mégis egészen más, mint a milyennek a költő gondolta. Így menekül az élet a költő elől, és a hol végre hozzá érhet, <ott> akkor már ott a tragédia". Judith a másik, talán épen olyan erős példája annak, hogy <hogyan> milyen tragikusan más a tett, mint az azt szülő álom, még akkor [is], sőt akkor a legerősebben talán, ha a valóság nyers lényege egészen ugyanaz, mint az álomé volt, ha az álom — mint mondani szokták — „megvalósul”. :| És Golo és Kandaules király már szinte játszanak a tulajdon tragédiáikkal, már szinte úgy élvezik őket, mint szép <színjátékokat> látványosságokat, nézők és hősök egyszerre életük színjátékában. <Az álom, a belülről való kivetítés Goloban> Golo lelkében elválik a doctrinair a poetától; az egyik elemezi azt, a mit a másik tesz, és abban tettekké válnak ennek reflexiói. És a valóság mindkettőtől messzi távolságban, a kettő között el-suhanva létezik, úgy hogy mindegyiknek feltűnik egy percze-re, <hogyan> de csak hogy aztán még mélyebbek és fájóbbak legyenek a dissonantiák. Kandaulesnél pedig poesis, álom lesz <az ő doctrinarismusából> a doctrinarismusból; az ő újítani akarása játéka egy fáradt embernek, a ki megunt már a régi — a valóságtól ép oly távol eső — életsymbolumokat és újakkal kezd el finom játékokat. És a messze távolban [távolba] tisztán, szinte profetikusan tisztán látó szeme semmit sem lát meg abból, a mi valóság körülötte, csak akkor, mikor <a könnyelműen felidézett> az, a mit könnyelműen felidézett, tragédiát teremtő erővel áll szemben vele. De akkor szembenéz vele, és élvezettel nézi nagy erejét és saját helyzetének tragikus voltát — és így megy a halálba. /10/ Folytatás [a gépiratban] a 39. lapon —o— jeltől 42. lapon —o— jelig.

2.

Mindig az ellenfelek látnak a legtisztábban. Pontosabban talán <még senkisé is jelölte meg> mégsem [még nem] jelölte meg senki <a> Hebbel stílusproblemáit, mint nagy antipodu-

sa, Otto Ludwig, mikor „Júlia”-járól írott kritikájában ezt írja: „Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge in seinem Drama vereinigen wollen: modernsten Stoff, Shakespeareische Charakteristik und antike Form”. Egészen concrete kifejezve és Hebbel minden drámájára alkalmazva: <a maximalis és kérlelhetetlen szükségszerűség> a modern élet ember- és világlátásában és értékelésében megnyilvánuló relativizmus, és az egyéninek <és>, a csak egyéninek egészen a <pathologikus> tisztán pathologikus különösségeig elmenő kultusza <belekomponálva a leg[szigorúbban]> a lehető legszigorúbban belekomponálva a maximalis és kérlelhetetlen szükségszerűség gyűrűjébe. Mindakét első a szükségszerűséget teszi problematikussá és az őket nyomja el, ha egész kegyetlen következetességében van keresztülvive. A <kett[ő]> három tendentia kereszteződése így két nagy problema-complexum elé állította Hebbel drámai stíluskeresését (a mihez még harmadikként egy, tragikus visiójának természetéből következő is járult) <ezek>. Az egyik a <sors-problema> sorsviszony problémája, azaz individuum és szükségszerűség kapcsolása, tehát a characterábrázolás problémája egyfelől és a szükségszerűség problémája másfelől, és a kettőnek egymáshoz való viszonya; a másik a sors tartalmának problémája, az a kérdés, hogy <mennyit> <mit> mennyiben teremt és mennyiben old fel tragikus lehetőségeket a relativizmus <általában és>, hogy milyen kifejezési eszközöket <teremt> ad és miket tesz tönkre <xxxx> a drámában <xxxxxxx> és mennyire hatja át egyáltalában a Hebbel világát.

<Az a> Individualitás és szükségszerűség. Mindakettő egyaránt spontán visiója Hebbelnek. Mondottuk: az ő élet-átélésének formája, az ő élménysémája ez volt: egy ember egy tragikus pillanatban, abban a pillanatban, a mikor sorsával találkozik, a mikor ez a találkozás élete minden lehetőségét kiváltja belőle. Igen, de az individualitás csak épen ebben a pillanatban árad bele teljesen és osztatlanul tettebe, szenvedésébe, <a> annak nagy szükségszerűségébe; ember és sorsa

ezen a ponton találkoznak, <de elo[előbb]> hogy összeforrjanak, egygyéválnak örökre, de <előbb külön utakon jártak> hogy ide eljussanak, előbb külön utakon kellett járniuk, és a dráma stílusproblemája épen az, ezeket az utakat <úgy> élénk tární és azt, hogy találkozniok kell okvetlenül. <Hebbel visioja is> Tudjuk, minden tragédiának ez az eldöntő problémája és minden <mai> ma írott tragédiának különösen, a mikor — láttuk — mind a két út annyira <szét> más-más irányok felé vezet és olyan kevés bennük a convergáló hajlandóság. Hebbelnél mindakét tendentia a lehető legelésebben volt meg. Úgy látta Judith és Holofernes találkozását, mint a két nem közötti örök küzdelem egy nagy csatáját <és mindakettő egyszersmint>, de mindegyik egyszersmint a maga világának, az önmagában összeomló <mo[notheismusnak]> pogány polytheismusnak és a zsidó monotheismusnak volt képviselője; mindakettő /11/ így csak abstract, bár bonyolult és nehezen definiálható szükségyszerűségek hordozójának volt szánva, csak annak a pontnak, a hol ezek találkoznak egymással, összeütköznek és <összeütközésük által> összeütközésükben elvesztik különállásukat, egygyéválnak. De egyiknek lényegét sem meríti ki ez, nem merítheti ki már csak azért sem, mert hogy egy emberben ennyi és ilyen sokféle szál összefuthasson, hogy ilyen bonyolódott szükségyszerűségek representánsa lehessen, egész lényét fel kell fokozni, rendkívülivé kell tenni, ki kell emelni minden közönségesből, minden őt körülvevőből, a minek azonban mégis úgy kell őt <xxx> körülvennie, hogy ő ebből emelkedjék ki; maximum legyen, de ennek a maximuma. Hebbel ezt első drámájában nem érte el; Holofernes magányos <kiemel[kedését]> kimagaslását minden őt környékezőből, csak annak teljes lealacsonyítása által érthette el, a minek következtében <az> annak kifejezése részben tisztán monologikus lett, részben túlcsigázott, a pathosból a bombasztba átcsapó; Judithot pathologikus sexualis <múltja> állapota emeli ki háttéréből (bár ott is szerepet játszik a környezet <nagy> nagyfokú lenyomása),

azáltal, hogy <leány és özvegy> leányság és özvegység közé helyezi őt, a <tudás> mindent tudás és semmit sem tapasztaltság keskeny ösvényére, egy <permanens> állandó és szünetnélküli nagy felcsigázottságába egész lényének. De ezek a kiemelések túlságosan izolálják őket, <xxxx> túlságosan kivételes emberekké teszik őket és ezáltal kívülről behozott-nak hatnak azok a szükségszerűségek, a miknek hordozóik <kell> kellene hogy legyenek, a miknek kedvéért lettek ők ilyen gigantikus magaslatokig felstilizálva. A találkozás <megragadó> magával ragadó ereje elfelejteti a megalapozás gyengeségét és az utolsó két <felvonásnak> felvonásban <meg> mélységes erővel hat a nagy sexualis párviadal szimbolikája, elfeledtetvén, hogy épen az nincsen elérve, a mi legfontosabb, <hogyan> összekerülésük szükségszerűsége. A világhistóriai momentumból nem hat semmi, a mit talán legjobban az <illus[ztrál]> világít meg, hogy a háttér legfontosabb része (a <néptömeg[nek]> <népnek> zsidó népnek szánt jelenet) szigorúan drámai szempontból felesleges, csak a dekoratív hatást fokozza <; az>. Az elgondolt tragédiában szükséges volt, mert ott Judith szinte csak kisugárzása volt a monotheismus egész energiájának: itt külön van az ő tragédiája ettől a mérkőzéstől, csak rá van ragasztva egy pár ponton egy pár, az összefüggést jelölő célzás. „Genovévá”-ban erősebb az alakok <hát[terükkel]> összekomponáltsága háttérükkel, vagyis azok az — az ember szempontjából mindig — abstract szükségszerűségek, a miken a darab felépül, csakugyan alapjai és mozgatói mindennek a darabban; azok az emberek csakugyan csak onnan jöhettek, a honnan jönnek és legegyénibb, leggroteskebb különlegességeik is mély gyökereket eresztett[ek] abba a talajba, a honnan a sors feljűk közeledik. <De> Ezért gazdagabb, bonyolódottabb, szélesebb a „Genoveva” kompozíciója az első drámáénál és <mégis drámaibb> lényegében mégis drámaibb. <Csak> De az az eszme, a mi ezt a drámát összetartja, <a megváltás és> még itt sem képes egészen áthatni az emberek mozgásának minden momentu-

mát; még itt is sok van, a mi részben innen, részben túl van azon a világon, a mibe be van helyezve; az emberek többek is és kevesebbek is egyszersmint annál, a mit a sorsuk belőlük re- /12/ velától. A mit külömben maga Hebbel is felismert és tisztán meglátott, mikor a darab írása közben ezt írja róla naplójában: <A dráma hi[bája]> „Das Drama hat den Fehler seiner Idee. . . und das ist freilich der ärgste Fehler den es haben kann. . . Das Menschliche hat sich in den Character gerettet”. A következő drámában, <Folytatás a 43. lapon [az első] ♀ jeltől> a „Mária Magdolná”-ban, láttuk <má[r]>, megvan az ember és a világ, az ember és a sors ezen kapcsolata (láttuk persze azt is, hogy milyen áldozatok árán volt ez csak elérhető). De ott meg van már oldva a „Genovévá”-ban felvetett stílusproblema, az, hogy a darab világát alkotó sok ember mindegyikének legegységesebb <volta>, legirrationalisabb — esetleg pathologikusabb — oldala <függ össze> <nő[het]> <egyrészt> függ össze a legszorosabban a háttérrel, a mely előtt a tragédia játszódik, és <nőhet> <válhatik> így elválaszthatatlan egységgé |: nőhet össze:| azzal a sorssal, a mi innen közeledik feléje; így kapcsolt itt össze minden embert és minden sorsot a becsületérzés, <és> annak <a> kispolgári eredetektől nőtt volta és avval való mély <kapcsolata> összefonódottsága. Herodes caractere maradékot nem hagyó következetességgel nő ki <a bö[lcsőből]> élete háttéréből: az a helyzet, a mibe ő beleszületett, csak olyan király fennmaradásának ad lehetőséget, a milyen ő, és a tragédia, tragikus szembenállása Mariamnevel, <csak> <ugyan> lényének azon oldalát éri, a mi ezzel a legszorosabb összefüggésben van; politika, erotikum, barátság, elhagyatottság és meddő vágyódás a lelkek találkozása után itt egy talajból nő |: : a Herodest körülvevő világból; :| és egy centrumban találkozik: a Herodes lelkében. És ugyanaz a dekadens, a régi elavult voltát átlátó, de helyébe újat teremteni nem bíró <experi[mentálás]> örökös és nyugtalan experimentálás kapcsolja Kandaules királyt az ind Rhodopehez és a görög Gygeshez, a mi

politikai <experimentumaira> experimentumai felé hajtja, és a részben ezt <előidéz[ő]> felidéző, részben ebből folyó <ör[ök]> szüntelen kétkedés, ingadozás, önmagában való bizalmatlanság az oka, hogy tudni akarja, csakugyan a legszebb asszonyt bírja-e, és ezért mutatja őt meg Gygesnek. Ilyenek — bár nem egészen ilyen erősek és következetesek — a kapcsolatok a politikai tragédiákban (Agnes Bernauerin, Demetrius) is. (*Folytatás* [a gépiratban] a 43. lapon [a második] 0 jeltől a 46. lapon 0 jelig)

A Hebbel individualitás-látása kétirányú: <drámai és> pszichológiai és tisztán drámai. Az első minden konfliktusnak [a] lélek legrejtettebb zúgaiban való elhelyezését, minden tragikumnak csakis mély lelki elváltozásokban gyökerező voltát eredményezi. Már Hebbel is úgy látja (a mit utánna Ibsen fog erősen kifejleszteni), hogy gondolat és tett között nincs különbség, hogy <— mint egy a „Genovévá”-ból kimaradt hely mondja —> Isten előtt nincs különbség <a> valóság és lehetőség között; <hogya a mi valaki lehetne,> „was einer werden kann, das ist er schon”, mondotta volna Golo egy a „Genovéva”-ból kimaradt részletben. |(Félben maradt társadalmi drámájában, „Die Schauspielerin”-ben az a kérdés is fel volt vetve, miért van és van-e egyáltalában különbség a nő testi és lelki érintetlensége között stb.):| És éppen ezért a legmélyebb tragédia mindenütt a nem-értés tragédiája, annak átérzése, hogy mégsem vezetnek utak az egyik embertől a másikig, hogy hiába minden, örökre ismeretlenek maradnak az /13/ egymást legjobban szerető, legjobban ismerő és legmélyebben értő emberek is egymás előtt. Mikor Golo hírül hozza Genovevának, hogy <Sie[gfried]> ura, Siegfried elhitte róla, hogy hűtelen volt hozzá, csak ennyit bír szólni:

„Er hat mich so gesehn, wie Gott mich sieht.

In dieser Stunde fängt mein Elend an”.

És sürgeti Golot, hogy tegye meg kötelességét, hajtsa végre rajta a halálos ítéletet, mielőtt megtörténnék, a mitől még most is fél, hogy a szíve elfordul tőle [Siegfriedtől] ezután. És Mariamne épen így érez, mikor <la[látja]> <meglátja> tisztán látja Herodes viszonyát hozzá:

Als er zum zweiten Mal, denn einmal hatte
Ich ihm verziehn, mich unters Schwert gestellt,
Als ich mir sagen musste: eher gleicht
Dein Schatten Dir, als das verzerrte Bild,
Das er im tiefsten Innern von Dir trägt!
Da hielt ich's nicht mehr aus, und konnt' ich's denn?

A nagy férfi és nő tragédiák mélyén mindenütt ez az örök egymáshoz eljutni akarás és annak örökös reménytelensége örvénylik; annak az érzése, hogy mélyen egymásnak vannak rendelve bizonyos emberek, de mégsem juthatnak el az életben soha egymáshoz <és>. Mély <örvények> szakadékok nyílnak meg minden pillanatban az egymást annyira szerető Herodes és Mariamne, Kandaules és Rhodope között; széttépi az élet a Siegfried és Brunhild egymásnak teremtetségét és még Judith és Holofernes halálos extasisok között váltott csókjaiban van a legnagyobb, a legigazabb közösség. És ez a különbözőség széttépi a másfajta, a legmélyebb <barátságokat> emberi viszonyokat is. Herodes Soemusnak <persze> csak olyan barátja lehet, mint Mariammenak szerelmese volt <— de Ka[ndaules]> (persze itt a barátság még <inkább> részben csak technikai szükséglet volt), de Kandaules és Gyges barátságában igazi mély közösséget tesz lehetetlenné — ugyanaz, a mi létrehozta azt; az, hogy Kandaules Kandaules és Gyges Gyges, hogy szeretik egymást és hogy emberek.

A <drámai oldalról már> tisztán drámai oldalról már volt szó, a maximalitásról. Ez persze a <drámai formának> drámának és különösen a tragédiának formai következménye, de Hebbelnél [Hebbel] itt is tragikusabban lát minden

tragikusnál. „Ich bin immer so”, írja magáról egyszer, „wie die meisten Menschen nur im Fieber sind”. És az ő embereiben így <is> szintén ez a vér folyik; mindegyik <a cs[úcspontja]> az abszolút csúcspontja valaminek, minden szép és nagy, rút és gonosz tulajdonsága abszolút hypertrophiában van meg benne. Miden embere „egyetlen”, mint Richard Meyer mondja, és <ép> ezáltal, tehát ismét <spontán> tragikus visiója természete folytán minden tragédiája az individualizmus tragédiája lesz; minden sorsviszonyának lényeges tartalma az igazi, a nem elsatnyult és nyomorékká vált embernek a többiek között való /14/ elhelyezkedni <nem tudásának symboluma> nem tudása.

Éz a hypertrophia <xxxx> oldja meg Hebbel számára a lelki subtilitasokat látó modernek stíluskérdéseit. Az ő <embereiben> embereinek leheletfinom érzésvilága oly gigantikus arányú kitörésekben nyilvánul meg és olyan hatalmas képekben van kivetítve, hogy egy pillanatra sem fenyegeti a finom lyrába <veszés vesz[edelme]> fulladás veszedelme. Genoveva <tömlöczében gyötrődik szalmazsákon> szalmazsákon gyötrődik tömlöczében, pár napos kis fiával karján, és Siegfried meztelen kardjával kezében áll előtte Golo, mikor a családstragédia összetöri szívét <és a>. És Mariamne, mikor megtudja, hogy Herodes másodszor sem bízott benne és halálraszánta, ha neki meg kell halnia, fényes bált rendez Herodes halálhírének tiszteletére, úgy állván bosszút rajta, hogy beteljesíti azt, a mitől félt; és a királyné barát, ellenség és közönyös szemlélők egyforma megdöbbenésére tánczol a halálünnepélyén, rémületet keltve önmaga előtt is, mikor egy pillanatra véletlenül a tükörbe néz. De ugyanemiatt — erről már volt szó — nem férnek bele ezek az emberek semmiféle világba, <pedig> <holott> nem lehet őket egy háttérrel szemben sem tónusban tartani és a tónus egységé talán egy drámában sem olyan végtelenül fontos, a főalakokkal legalább egyenrangú követelmény és <épen olyan> egyformán primaer költői visio, mint Hebbelnél. Ezért esnek szét Shakes-

pearei lazasággal és gazdagsággal megkomponált első drámái és ebből a szempontból első megoldása — a hol persze az alakok kisebb méretei segítettek — az „Oedipus” technikájához közeledő „Mária Magdolna”. „Herodes”-ében — mint Kühnehez írt levelében mondja — a forma egyszerűsítésére, a részletek háttérbe tolására törekszik, attól az érzéstől vezetve, hogy a görögök és a Shakespeare stílusa között egy közbensőt kell találnia. És későbbi drámáit <már> ez a stíluskeresés foglalja le — a mi különben a <fiatalkori> fiatalkorban elkezdett Moloch-<töredékkal kezdődik meg> töredékben is megvan már. De <Bernauerin> Agnes Bernauerin és Demetrius tragédiáinak anyaggazdagsága mégis tulságosan nagy ahhoz, hogy görögösen szigorú sémákba lenne szorítható és <mindegyikben meg is vannak a tónusból való kiesésnek> mindegyik nem egy helyen el is veszti emiatt egységes tónusát. „Gyges und sein Ring” <nemcsak külsőleg a Hebbel legtökéletesebb tragédiája talán> talán legtökéletesebb kompozíciója, nemcsak külsőleg hasonlít <a> Racinehez, mint Hebbel maga is látta, nagyon sok van benne annak a pusztasémára reducáltságából (ha sémája gazdagabb is a Racineénál), sok annak ünnepélyes retorikájából, <minden> nemcsak minden lármát, de minden igazi mozgást eltávolító és csak lelki analysisekre szorító cselekményviteléből. <A synthesist> Az igazi synthesist csak egyszer éri el Hebbel, a „Nibelungen” utolsó részében; itt is az Oedipus-séma az alapja a kompozíciónak, de itt a két előző dráma megadta az alakoknak a lehető legnagyobb szélességet és részletezettséget, a sorsnak, a mi felénk közeledik, ezer komplikált szállal hozzájuk fűződöttségét és <aztán> az anyag szerencsés voltánál fogva a nagy katastróphában csupa olyan óriás erő kerül szembe egymással és annyira nem jön tekintetbe semmi rajtuk kívül, hogy a hypertrophia itt <a legnagyobb> mindig /15/ a legnagyobb szépségeknek lesz forrásává (kivéve talán egypár hun-jelenet felesleges groteskségét).

De minden ilyen törekvés a közvetlen és tisztán drámaitól el
(és) kellett, hogy vezessen, és az epikai felé közelítette a
Hebbel tragédiáit. Ludwig ezt a veszedelmet is egészen tisztán
meglátja minden következményében: „Die Charactere expo-
nieren sich mehr durch Erzählung, als durch Handlung, meist
durch characteristische Anekdoten von sich selbst, die sie
sogar sich selbst erzählen. . . Auch die Motive zu ihren
Handlungen werden erzählt und zwar möglichst individuali-
siert”. Minél különösebbek, érdekesebbek, daczosabb erővel
egyenitettek a drámai emberek, és viszont minél szigorúbban
megkomponált az a keret, a mi összetartja őket — és
Hebbelnél, tudjuk, ez a két véglet a kiindulás — annál
epikusabban lehet csak mindent kifejezni. Az emberek a
lehető legindividualisabbak, de (szembenállásaik) egymással
való szembenállásaik a lehető legtípusosabbak, csak symboli-
kusak kell hogy legyenek; már ebből a tényből magából
következik a legfőbb drámai jeleneteknek — (m[eztelenül])
esetleg kissé meztelenül is — a dialectikusságra való kompo-
náltságuk. Két ember áll olyankor mindig (egymással szem-
ben) szemben egymással, és a lehető legkülönösebb (helyze-
tek és) helyzeteknek a lehető legkülönösebb karakterekre
való sajátos hatásai (az) okozzák, hogy (egymással így
állnak) így állnak egymással szemben; de a szembenállás már
csak a két nagy álláspont szembekerülése, már csak symbolu-
ma egy mélyen és általánosan emberi viszony dialectikussá
válásának. És minél egyénibb sorsok válnak így symbolikus-
sá, annál tisztább erővel, annál definiáltabban kell érzéseik-
nek megnyilvánulniok, hogy elhagyják sorsuknak csupán
egyéni voltát, a velük történők csupán relatív, csupán sze-
mélyhez kötött jelentőségét. És mindennek stílusát a cél
határozza meg; a döntő jelenetek dialectikára való kompo-
náltsága ((azaz), tehát a kifejezési eszközökben a dialógus
dominálása a gestus felett, ki kell hogy hasson az egész dráma
felépítésére. Mindenütt ez a tendentia uralkodik, már csak
azért is, mert Hebbel oly bonyolult sokféleségben lát minden

embert és emberi viszonyt, hogy <az egy> a drámai forma kényszerítene rá erre, még akkor is, ha a legszemélyesebb stílusa nem vinné <erre úgyis> erre felé úgyis.

Theoriái, tudatos tendenciái ellenére lett nagy író Hebbel, azaz, hogy egészen igazságosak legyünk, így kell kifejeznünk: <tehetségének> tehetsége paradoxáinak ki nem egyenlíthetősége teszi igazán nagygyá őt <. Ez az adott esetben azt jelenti>; az, hogy <a mit> azok a visiója természetéből következő, a dráma és tragédia lényegével összeeső és ezért általa |:általános érvényű:| elméletté fokozott principiumainak egymással a legélesebb ellentétben állanak és csak küzdelem árán lehet köztük egyensúlyt teremteni. Hebbel theoriája azt hangsúlyozta, a mi <theoriájában> benne a legújabb és talán <neki magának mégis> <mégis neki magának> neki magának is legközvetlenebb költői élménye volt: a nagy, az abstract, a metyphysikai <és érvényű> szükségszerűséget; és ennek minden írásában oly erővel adott kifejezést, hogy minden ellentétes álláspontú embernek félre kellett értenie őt és azt gondolnia, <elv[ont]> hogy történelmi és társadalmi szükségszerűségek, eszmék vértelen abstractiói az, <a miket> a mit ő a drámát[ól] követel |: a miknek kedvéért drámái létrejöttek:| (Heiberg professor Kopenhágában, Grillparzer, Ludwig stb.). De ők itt épen annyira félreismerték Hebbelt, a milyen helyesen meglátták tendenciáját; igen, Hebbelnek ez a nagy, metaphysikai szükségszerűség volt az álma drámáinál, de /16/ ez csak kiindulás volt és cél is egyszersmint, és kiindulás és cél között <egy él[et]> ott volt az élet a maga ezer apró véletlenségeivel, csak egyéni, csak pillanatnyi sajátágaival. És Hebbel ezt az életet végtelen energiával érezte, embereinek belsejét a legapróbb kis megtörténésekkel együtt, (<mon[dja]> eldicsekszik pl. azzal, hogy Gyges gyerekkori csínyjeit <ismeri> is tudja stb.), és ezt a forró, lázas, eleven világot akarta belekényszeríteni az ő nagy szükségszerűségébe. Azaz: ő ott látta <mindig meg> meg mindig embereit, a hol ez a kettő találkozott és drámai

stilizálásának lényege ezen a határon tartani embereit és eseményeit. A szükségszerűség tehát rá van kényszerítve az ellentálló individualisra, az abszolút törvény a millió relativizmusra, a dialectikusság a hullámzó életre, a formula a nem formulázható lelki megtörténésekre. Persze: sikerült rákényszerítenie; és ebből, ha nem nőttek össze teljesen, grotesk stiltelenségek lettek (Judith), de végtelen mélységek és szépségek épen ott, a hol egészen görögös—franciásan uralkodik az objectiv kifejezés a subjectiv mondani[való] felett (Gyges und sein Ring). A küzdelmet érezni mindenütt, és ez a küzdelem az, a mi lüktető étellel tölti meg a legabstractabb megformulázásokat is.

Ez a küzdelem <pers[ze]> itt azonban csak része <a> Hebbel egész <életében> életén át vívott nagy küzdelmének: a küzdelemnek az abszolútért, a melyről tudja és érzi, hogy azt nem találhatja meg seholsem; a <romantikusként> romantikus undorodó <félelmét> <félelmének> félelme ez a pusztán relativtől, a nem symbolikustól és |: <egszersmin[d]> ugyanakkor:| a nagy művész rettegésének, hogy beteljesül mégis a benne élő metaphysikus vágyódása és elveszti <életváltat> élő váltát az, a mit alkotott. Ez az ingadozás, ez a dualitás hozza létre a Hebbel legszemélyesebb stílusproblemaikat, azokat, a hol az anyagszükségességek és saját lelki és kifejezési lehetőségeinek egyensúlyáért küzd. Ez a dualitás megvan már <alap[ozva]> tragédiái megalapozásában; <abban az ideában> annak az ideának <a mi körül mindent> tartalmában, a mi körül mindent csoportosít, azoknak a szükségességeknek egymáshoz való viszonyában, a miknek dialectikus voltán drámái felépülnek, és az egyes embereknek ehhez való hogyan vonatkoztatásában. Mondottuk: Hebbel nem formulázza az ideát, a mindennek centrumát. Ez persze részben tudatosan történik, a csupán intellectualis, a tisztán megformulázott művészetlen voltának belátása miatt („Jegliche Frage gestatt' ihm, doch keine einzige Antwort”, mondja az <ész> intellectus szerepéről a művészetben), rész-

ben azonban azért, mert ez a stílusproblema életproblema is volt ránézve. <Mert> A gondolkodó <Hebbel>, a társadalomkritikus abszoltságokat keresett és problematikusságokat, relativismusokat talált mindenütt; <és viszont a művészen ezek> Hebbelben tragikussá válik a <mindennek> minden fennállónak relativ volta; abszolút erővel állnak egymással szemben <a do[lgok]> az egyes jelenségek, de már csak erejükben van már meg az abszoltság, nem jelentőségükben; csak subjectiv megérzettségükben, nem objectiv hatásaikban. Hebbel relativismusa csak a mindennek centrumát teszi a dialectikus processus tárgyává, az egyes erők működését még nem bénítja meg a csupán relativ voltukat átlátó skepsis. Ennek <a> művészileg sokféle következménye van. A legfontosabb, a mire itt utaltunk: itt még tiszta /17/ tragédiák forrása lesz a relativismus, sőt csak fokozza a tragikus helyzetek kiélezettségét (Gyges). De ennek fejében <xxxxxxx> csak a fundamentum <maradt> vált problematikussá, minden más töretlen erővel áll meg, <és> töretlen pathosban <xx xxx xx> kap kifejezést és szigorú sémákba van beleszorítva. Így a Hebbel drámáiból hiányzik még — <a> legtöbbször — a relativismus poesise, a vibrálás, a folytonos ide-oda <leg [lengése]> ingadozása az emberek közötti relatióknak és az embereken belül történőknek: az atmosphaera. Hebbel <sok p[onton]> mindenütt egyszerre innen is, túl is van a naturalismuson. Túl rajta, mert az ő sémáinak alapja mégis ugyanaz a világérzés, a minek az, hogy kifejezést bírjon adni, <mi[nden]> szét kellett robbantania minden kompositiót; innen, mert annak igazi poesisét ő csak leírni képes, csak extractumát bírja adni, csak azt <az emberi> a lélekmegnyilvánulást, a minek az kifejezése lett. Hebbelben <talán> csúcspontját érte el a relativismus tragikus volta, de — talán éppen ezért — hiányzik belőle annak poesise.

<A> Dialogus-dissonantiák <ett[ől]> ennek legfőbb következményei. A drámák nyelve nagyon közel áll — bármennyire <protestál> hitte is ennek ellenkezőjét Hebbel — Schiller és a

Schiller-epigonok hol rhetorikus, hol epigrammatikus, de sohasem igazán egyénített, sohasem a pillanatból nőttnek ható jambusaihoz; csak épen annak legfőbb értékét, töretlen vehementiáját <ves[ztette]> pusztította ki a mindenütt problémákat látó kételkedés. És egyrészt az idea tökéletes kifejezésére való törekvés sokszor nagyon is tudatosná, <xx> nagyon is epigrammatikussá tette azt, másrészt pedig <a vele> az evvel egyformán erős egyénítő törekvés |:hol a prózai laposság, hol:| a szertelen romantikusság felé viszi. De még a megoldott pontokon sem alkalmas ez a dialógus épen <annak tökéletes kifejezésére> arra, a mire <való> valónak kellene lennie. A drámai stílusról írott mély tanulmányában Hebbel megállapítja, hogy a nyelv egyszerre szilárd és folyékony, és magáról a drámáról szólván finoman különbözteti meg az ábrázolást a relatiók feltüntetésétől, ott látván az elválasztó különbséget, hogy az első magát az életet, a folytonos növekvés formájában adja, úgy hogy az egyik pillanatban született szülője lesz már a következőnek, míg a másik csak <kés[zet]> a már készet fejezi ki, még ha az <a folyton változónak stadiuma is> csak állomás is a folyton változóban. Hebbel dialógusa legtöbbször csak a relatiókat adja és épen mert <emberlátása> léleklátása [a] lehető legfinomabb és legsubtilisebb, folytonos dissonantia van embereinek érzései és kifejezésük között. Halkak, finomak, magukba zárkóztak, szemérmesek ezek az emberek és folyton beszélnek mégis, folyton magyarázzák mégis lelkiállapotaikat; folyton definiálják azt, a minek természete épen az, hogy semmiféle definitióba sem férhet bele. Így beszél — nincs hely itt a példák halmozására — <Rho[dope]> például Rhodope Kandauleshez:

Ist Dir Dein Weib so theu[e]r? Nun, da bitt ich
 Dir ein [Dir] stilles Unrecht ab. Ich sorgte immer,
 Es sei mehr Stolz auf den Besitz, als Liebe
 In der Empfindung, die Dich an mich fesselt,
 /18/ Und Deine Neigung brauche schon den Neid
 Der Andern, um nicht völlig zu erlöschen.

Athmosphaerátlan így a Hebbel dialogusa és a legmélyebb lelki eltolódások, a legfinomabb, halk vibrációk valahogyan <a dialoguson kívül kell, hogy maradjanak> kívül kell, hogy maradjanak <ezen a dialoguson> rajta; ki vannak mondva, de hatásukat nem a túlságosan és túl élesen kitűnő szavak hozzák létre, inkább azoknak ellenére, mint azok segítségével jutnak el hozzánk. Persze nem mindenütt hátrány az athmosphaerátlanság. Az athmosphaerikusság mindenütt közel hoz, mindenütt egységbe foglal széthúzó ellentéteket, mindenütt egy tonusba foglal éles dissonantiákat. És az igazi drámaiság — talán nem kell ezt külön hangsúlyozni — a dissonantián épül fel, bizonyos dissonantiák feloldhatatlan voltán; és az athmosphaera nagy nyereségei a dráma számára nagy veszedelmeket is hoznak egyszersmint <mert azzal mélyíti csak el a dissonantiákat>. Értékük, hogy a lehető legközelebb hozván őket egymáshoz, a lehető legjobban igyekezvén őket kiegyenlíteni, még mélyebbé <teszi> teszik <az örök> dissonáns voltukat; „mégsem”-mé változtatja [változtatják] az örök „nem”-et. A veszedelem, hogy <a xx> egészen <feloldja> feloldják őket és idyllikus, satirikus vagy elegikus lyrává foszlik minden drámaiság. Hebbelt nem fenyegette soha ez a veszedelem; az ő emberlátásában magában is sok volt a nem atmosphaerikus, a <kizárólag drámaian> <kizárólagossággal és ridegen> rideg kizárólagossággal drámaian tragikus, és ha az oda vezető utakon, az emberek egymás közötti érintkezéseiben <dissonáns lett is> dissonánsan hat is sokszor a körvonalak <túlságosan> nagyon is élesen meghúzott volta, a csúcspontoknak ez mások számára elérhetetlen monumentalitást ad. A Judith és Holofernes nagy jeleneteire hivatkozom itt, az apa és fiú szembenállására az „Agnes Bernauerin” <végén>, az Antal mesterére és a secretariuséra a „Mária Magdolna” végén, és a „Nibelungen” <tragédia> tragédiára, főleg a harmadik rész[r]e, és a Herodes és Mariamne, a Kandaules, Gyges és Rhodope tragikus szembenállásai tele vannak ilyen felejthetetlen monumentalitású jelenetekkel.

Csak <mert> rövidsége miatt és talán mert épen rövidségében a legparadigmatikusabb, idézem ezt az ismert és sokat idézett dialogusrészt a Herodes-tragédiából:

Mariamne: Leb wohl! Ich weiss du kehrt zurück!
Dich tödtet [tötet] (sie zeigt gegen den Himmel)
Der [der] allein!
Herodes: So klein die Angst?
Mariamne: So gross die Zuversicht!
Herodes: Die Liebe zittert!
Sie zittert selbst in einer Heldenbrust!
Mariamne: Die meine zittert nicht!

De azért mégsem <Herodes> kerülhette el — még kifejezésben sem — a relativizmus <fe[loldó]> mindent feloldó hatását <Hebbel>, csak épen formát nem kaphatott még nála. Tisztán látta és felismerte a modern élet <tragédia elle[nes]> tragédiát el- /19/ tüntető hatását. A „Trauerspiel in Sicilien”-hez mellékelte, Röscherhez intézett nyílt levelében úgy beszél a tragikomédiáról, mint arról a műfajról, a melyre akkor van szükség, ha egy tragikus sors nem tragikus formában lép fel, <a mi> a mely [a] rettenetes- és a barokknak keveréke, <a mi> nevetséges és borzalmas egyszerre (és így természetesen nem tiszta művészi forma). És ugyanott kifejezést is ad annak az aggodalmának, hogy a mai élet <leg[több]> sok processusa, bármilyen nagy jelentőségű lenne is, csak ilyen feldolgozásra <alkalmas> volna alkalmas. <Itt> Ezzel azonban csak egyik oldala van <meg benn[e]> megjelölve a minden meglazulásának: az, hogy <az a közösség, a mi ellen> az egymással szembenálló erők, elveszítvén még subjectiv jogosságukat is, túlságosan alacsonyrendűek lesznek a tragédia számára, hogy az az örvény, a mi elnyeli az embereket, nem érdemelt meg semmi emberáldozatot. Azt a veszedelmet, a mivel ez járt — részben — elkerülte Hebbel, témáinak distancirozása által, bár itt-ott megvan még bennük is a nyoma ennek a helyzet-

nek. <Fontosabb> Következményeiben sokkal fontosabb ennél az, hogy ez a látás, <nem> <ha> mert csak subjective jogosultnak ismer <is> el mindent és mindent elismer subjective jogosultnak, nem enged semmi megállást, semmi fix pontot a motivációban, különösen a pszichologiaiban nem. Nem ismer már töretlen <és>, minden vitán túl lévő és így minden analysáltságot kizáró alapérzéseket <és ezért>; a lelki megokolásoknál [megokolásoknak] így a pathologikusan csak egyéniig elmenő <kihegyezésére és a maguk primitív, nem analysáltságukban> kihegyezését eredményezi és ezáltal megszünteti az emberi viszonyok primitív és nem analysált voltak létrehozta monumentalitását; arra kényszeríti az író, hogy <ho[zzon]> sok finom okkal hozzon <összefüggésbe> egymással összefüggésbe embereket és dolgokat ott, a hol egy egyszerű nagy kapcsolat elég lenne <; megszünt[eti]>. Egyszerű: a pszichologia megszünteti, vagy legalább is gyengíti az emberi viszonyok dekoratív nagyszerűségét. Hebbelnél itt <ez> a <k[ét]> veszedelem két oldala fokozza az egymás veszedelmességét: a distancírozás rendkívüli viszonyok felkeresésére kényszeríti; <és> de az ezek megokolása csak fokozza az ő mindenütt problémát látó nézésének élességét és mindent részeire bontó hatását. „Gyges”-ben |:más tekintetben legmegoldottabb tragédiájában:| látszik legjobban, milyen mesterkélt alapok és összefüggések kellene ahhoz, hogy létrejöjjen a neki szükséges tragikus atmosphaera és még ott is, a hol legjobban kötötte témájának fenséges egyszerűsége, a hol nem is akart tulajdonképpen mást csinálni, mint az epikailag nagyszabásút hasonló hatású drámaiságba transponálni (Nibelungen), még ott is <el> sok helyen elfinomította és elgyengítette pszichologiai megokolásaival az eposz primitív monumentalitását; a mit Paul Ernst finom analyse különösen Hagenre nézve mutatott ki. És Hebbel maga is érezte sokszor ezt a veszedelmet és talán ezért beszélt oly sokszor olyan élesen elítélő szavakban Schillerről, mert érezte, hogy hátrányban van mögötte olyan tulajdonságai miatt, a mik

tulajdonképpen <nagyobb erényei> fölényei kellene hogy legyenek: mélyebb problemalátása és <emberlát[ása]> emberalkotó képessége miatt. Így <akart> gondolt a „Jungfrau von Orleans” elolvasása után egy másikra, emberibbre, mélyebbre a Schillerénél, így helyezte szemben annak dekoratív „Demetriusá”-val a maga pszichologiailag és történelmileg mélyebben és többoldalúan motivált „Demetrius”-át; de <élete végén felmerül benne> az elsőt nem írta meg soha és a félig-meddig annak megfelelő /20/ „Judith”, mint egész nem éri el annak monumentalitását, és élete vége felé átment a fején, hogy nem volt-e mégis Schillernek igaza Demetrius-felfogásával, az övével szemben.

De a Hebbel legmélyebb stílusproblemája mégis <legmélyebb> lényé centrumából, legnagyobb művészi erősségéből eredt; tragikus ez a dissonantia, <és Hebbel a ki> |különösen a Hebbel tragikum-felfogása értelmében és ő:| maga is [— amennyiben egészen tudatos lett előtte —] <legmélyebb hibájának érezte> legnagyobb hibaként vette ezt mindig észre <drámáinál> drámáiban. <Ő persze> <Legtöbbször> <Ő maga> Persze csak a következményeket látta meg: „meine Stücke haben zu viel Eingeweide, die der andern zu viel Haut” írja egyszer, és egy más alkalommal felveti magával szemben a kérdést, hogy nem túlságosan erős-e a kapcsolat idea és <emberek> egyes emberek között, kell-e minden embert és minden situációt közvetlenül az ideából levezetni. Wilhelm von Scholz <élesen meglátja> látta meg legelőször egész élesen a problémát; <a> Hebbel világnézetében — írja — előbb van meg a tragédia, mint a dráma, és így minél mélyebben látja a tragikus problémát, annál kevésbé drámailag szükségszerűnek <látja azt> és minden lehető eszközzel <, nemcsak drámaiakkal megakarván> akarván megérzékíteni, nemcsak drámaiakkal, nem egyszer felrobbantja azt a drámát, a mi a tragédiából kinőtt volna. A tragédia a dráma <ma[ximuma]> csúcspontja és a tökéletes dráma csak tragédia lehet, <de> és tragikus érzéseknek nincs igazabb formájuk a drámáinál, —

igen, de felléphetnek mégis nem drámaian is, vagy talán pontosabban: <dia[lektikája]> a tragikus dialectikának anyaga olyan lehet, a mi semmiféle drámába nem fér bele. A tragikus érzés tulajdonképpen mégis csak immanensen hatja át a drámát, mégis csak a „magánvaló”, annak jelenség voltaival szemben, és elképzelhető egy olyan conceptiója a tragikusságnak, a melynek <legmélyebb> a drámaian tragikus csak egyik megnyilvánulása <és nem is legnagyobb> és tartalomban, súlyban és jelentőségben nem is legnagyobb, ha formailag a legzártabb is. A romantikus filosofusok tragikumlátása ilyen volt és sok tekintetben ilyen volt a Hebbelé is; nem egészen, mert <ő lényegileg mégis> nála lényegileg mégis összeestek dráma és tragédia, <mégis> a nagy, mindennek dialectikussága mégis az <emberi akaratok> egymással szembenálló emberi akaratok dialectikájának formájában jelentkezett, de <mégis> mégsem a <xxx> csak a drámán belüli volt a primaer, ez csak egyedüli kifejezési módja volt a másiknak, a minden dráma, az egész világ a priorijának. Végtelenül elmélyült ezáltal mindennek tragikussága; hiszen épen ez a látás adta meg Hebbelnek a lehetőséget, még csak <meg sem> problémának sem érezni a mások problematikusságait, de épen a nagy <elmélyülés miatt a fel[ületen]> szükségszerűség lényegének elmélyülése miatt a felületen önkényesebb lesz minden. Itt — ha minden részletében másképpen is — valamennyire mégis hasonló viszony van közötté és a többiek között, mint egyáltalában régi dráma és új között. Minél <erősebben> erősebb |: , megdönthetlenebb:| bizonyossággal van megadva a tragikus, <mint a priori, mint cél, a mit> <a mi kezdettől fogva adva van> kezdettől fogva, mint cél, annál kevésbé fontos annak pragmatikus megokoltsága, minél inkább a priorija mindennek, annál kevésbé döntő az az eset, a miben épen megnyilvánul, hiszen minden esetben egyformán nyilvánulna meg, és úgy is csak az nyilvánulhatna meg <minden> bármely esetben. Ez teszi drámaiatlanokká a nagy angol lyrikusok tragédiáit; a tragé- /21/ dia érzésének olyan mély

átélése, <hogy> annyira kosmikussá válása, hogy a miben megnyilvánul, vagy túl van a dráma, anyaga <de[terminálta]> megszabta határain (Byron |: „Kain”, „Manfred”:!) vagy egy teljesen véletlen és véletlenekkel teli esethez kapcsolódik — hiszen úgyis mindegy, hogy melyikről van szó — és tisztán lyrai kifejezése <kíséri> keretel be egy nem drámai megtörténet (Swinburne: „Atalanta in Calidon”). <Mélyebben> És mélyebben és tragikusabban talán senki sem látta Stuart Máriát Swinburnenél, és tisztább tragédiája nincs neki, mint — az az alapézés, a miből ez a dráma született; maga a dráma csupa véletlen és önkényesség és el kell felejteni mindent belőle, hogy megint tiszta fényben álljon előttünk a skót királynő szemben a sorsával.

Hebbelnél <szorosabbak a kapcsolatok> természetesen szorosabbak a kapcsolatok; ezek <xxx> már elvesztettek minden drámaiasságot és nála <mégis> csak egy pár — mindennek ellenére — nagy dráma stylusdissonanciáiban nyilvánulnak meg. De mégis: majdnem minden drámájában van egy csomó önkényesség a cselekmény vitelében, egy csomó dolog, a mitől el kell tekinteni, a mit el kell felejteni, hogy csak az egymással szemben állások gestusai maradjanak meg, a mikben ellenállhatatlanul nagy a tragikusság — és a drámaiság. De még drámai momentumok sem hozhatnak létre igazi drámát. Még egy nagy angol lyrikusra kell hivatkoznunk, a ki — mindennek ellenére — nemcsak <tragé[diák]> koszikus tragédiákat [tragédiák] muzsikáját hallotta, de <a kinél> a ki előtt igazán emberi és — sokszor — igazán drámai pillanatokban nyílt meg emberi sorsok tragikussága, Robert Browningra, a ki azonban mégsem volt képes soha egy <drámát> igazi drámát sem megírni. Kassner megmondja, ha nem is kifejezetten, ennek is okát: „sohasem volt készen” írja róla, és szavairól, hogy háromszor annyi szó kellett neki mindennek elmondásához, mint bárki másnak, hogy mindig úgy érezte, hogy még nem mondotta el az igazán fontosat és még egy vers kell, hogy elmondja és aztán még egy

és — és mindig marad még valami elmondatlanul; hogy versei szobák, a hol nyitva maradtak az ajtók, mert Browning egy eldöntő, symbolikus, mindent magába foglaló helyzetben látja embe-reit, tehát drámaian, de úgy érzi, hogy ez még mindig nem az a mindent magába foglalás, a mi a lelke előtt lebegett, hogy a nagy kosmikus drámához képest eset maradt még csak, a mit adott, nem vált még drámaivá. És szó- és vers-áradatokba fullad |:ezért:| a drámaiságnak minden lehetősége ezeken a pontokon és egészen üresen van hagyva minden más. Hebbel — talán nagyon hasonló okokból — <érett> épen ellenkező-en érett és épen ellenkező stílusú dialogust írt: „Ich bin immer gleich zu Ende” írja Elisenek. „Ich komme nie ordentlich in den Gang, alles scheint mir so unwichtig, so überflüssig. . .” És túlságosan tisztán fejezi ki a „lényeket”, túlságosan aphoristikusan, epigrammatikusan, meztelenül, és elveszti a formulázás hidegségében érzéki erejét sok mélyen és érzékien elgondolt. De <mélye[n]> ez volt az egyetlen út az <apriorismusból> <új> a tragédia pusztá apriorismusból vissza a drámához; a drámaiság hy-/22/ pertrophíája jött így létre a dialogusban, de drámai dialogus mégis; az események és az emberek agyon vannak motiválva néha és néha önké-nyes a kapcsolat egyes helyek között, de drámai a kapcsolat mégis mindenütt.

Ma talán már nem lehet elég hangosan beszélni a Hebbeli dráma problematikusságairól, azokról főleg, <a mik> a miket az ő <egészen> csupán egyéni tulajdonságai eredményeztek. Mert — mindenek ellenére — ő az egyetlen, a ki nem alapjában problematikus, az egyetlen, a kit lehet folytatni, az egyetlen, a kinél úgy lehet különválasztani a problematikusát a nem problematikustól, hogy épen a fundamentumok ma-radnak meg. Vele kezdődik igazán a modern dráma, <de csak kezdődik> ha csak kezdődik is, <és> de vele kezdődik — akár lesz folytatása, akár nem. /

[c.] [A 62. laphoz („A francia iránydráma” c. fejezetben)]

/1/

<I> IV

<Az alakok> A drámai alakoknak nem élő volta nem új dolog a francia drámában. Sémák voltak mindig a tragédiák emberei, a mi élet <volt> ott van, csak egypár vígjáték alakjában lehetne megtalálni. De még itt <is> sem érik el soha a nagy germán drámák embereinek elevenségét; ha közelebből nézzük őket, látni fogjuk, hogy milyen merevek (a mi persze nem zárja ki a legnagyobb mozgékonytságot, mert csak sietnek egyik helyzetből a másikba, igazán nem történik velük semmi, átalakítóan nem hat rájuk semmi) és tudatosak, rettenetesen józanul tudatosak, a mi különösen a nőknél feltűnő. *Folytatás* [a gépiratban] a ⊥ jeltől a 62. lapon ⊥ jelig.

De ez a sematikusság <ott> a nagy tragédiában nagy szépségeknél volt mégis forrása. Ha merevsége, <egy helyzet> ünnepélyessége, <actiót kizáró> igazi actiót kizáró retorikussága sok szépségtől fosztja is meg, <sok> <és> <teki[n]tetben]> ezeknek a lemondásoknak fejében épen a döntő pontokon, a végső tragikus dialectikában sokkal közelebb juthattak a végső értékhez, mint a nem sémákkal dolgozók. A mi Corneillet és Racinet nem tökéletes drámáikban <xx> olyan messze viszi ezektől az értékektől, az az ő technikájuk nem elég radikális végigvitele, és a legtökéletesebbek hibái is inkább <technik[ai]> kifejezőmódjuk ellenére, mint a miatt vannak. A mit <náluk> talán náluk is nagyobb követőjüknek, Alfierinek példája igazol a legjobban. De az ő tradíciójuk az igazi értékek nélkül maradt életben. Elveszett az a — mindennek ellenére — mélyen és igazán tragikus világnézet, a min a dráma felépült. a minek erős dialectikája

〈életet〉 drámai életet, ha emberit nem is, lehelt a konfliktusok középpontján álló 〈embereknek〉 〈embersémáknak〉 embersémákba; a minék rhetorikus pathosa a legmélyebb tragikus megborzadásokat [megborzadásokig] bírta fokozni az érzésabstractiók kitöréseit. Külsőleg persze máig is fennmaradt a traditio, élettelen sémákat produkálva Corneille és Racine nyomain. Ennek a drámán[ak] csak negative van igazi köze hozzájuk; 〈az〉 abban, hogy ennek 〈technika〉 stilizálása is azon épül fel, mint az övék 〈és kifejezőmódja is ez.〉: a situáción és nem a karakteren; abban, hogy kifejezőmódjuk iránya ugyanaz, mint az övék: rhetorika és nem psychologia. (És ebből a szempontból, mint előbb rámutattunk, nem igazi újítás a romantika drámája sem. A levegős és nem levegős festészet ellentétének analogonjáról van itt szó és a romantika a classicismushoz képest csak 〈erősebb〉 egymással erősebb és élénkebb ellentétben álló lokális színeket hozott. De a problema itt épen a lokális színek feloldása lenne.)

Dialectikájának a végletekig kielezettsége adja legfőbb értékét a francia classicistikus drámának. Ez a dráma [azonban:] kizár magából minden dialectikát; kizárja, mert célja nem a végletekig feszíteni egy, az életben érzett dissonantiát, de ellenkezőleg, kisimítani, kiegyenlíteni az életben ellentétes erőket; kompromissumokat, megoldásokat találni ott, a hol látszólag megoldás nincs. Ez a dráma tehát lényegében antidialectikus és minél erősebbnek 〈és több[nek]〉 látszik benne és minél több helyet foglal el benne a formális dialectika, az egymással szemben álló nézetek szóno-ki párharcza, annál 〈kevésbé〉 inkább. Mert ez a harc csak assault kitűnő vívók között, 〈előkelő〉 egy előkelő 〈mulatta [tás]〉 közönség szórakoztatására, a küzdelem maga nem komoly, és vívás előtt és vívás után kezét fognak a küzdő felek és folyton látszik, hogy maszk van fejükön és gomb a vítőrjük végén. A küzdelem nem lehet komoly, mert ezek az írók 〈a polgári〉 annak a polgári társadalmi rendnek védelmére írtak, a minék bajait meglátták; és /2/ nem látták, mert se nem

akarták, se nem bírták meglátni az igazi és mély okait az általuk látott bajoknak. Nem látták, hogy azok a bajok csak symptomák (míg a nagy német dráma csak a symptomatikusát látta). |:<Csak> Az alapoknak, a mikén állottak, esetleg problematikus voltára, nem gondolt senki közülük, nem gondolt, mert ennek a tragédiához kellett volna vezetnie, és mi állott távolabb ezektől az íróktól, mint ezzel szembenézni? Ezekről az íróktól, a kik bár részletekben <élesen támadva> sokszor élesen támadva, mégis a második császárság Párisának polgárságát képviselték, annak érzelmeit fejezték ki, azzal való érzelmi közösségüknek köszönhatték nagy és tartós sikereiket. :| Ők csak egy tényleges bajt láttak mindig, és azt sem akarták véglegesnek, gyógyíthatatlannak látni, sőt magukban drámáikban is mindig megtalálni vélték annak gyógyszerét. A tragikus dialectika nélkül önkényes minden situatio és önkényes minden összekapcsolásuk és annál inkább az, minél kevésbé él az az ember, a ki belé van állítva. Mert egy situatióknak magában véve <kényszerítő ereje semmi sem lehet> semmi kényszerítő ereje sem lehet: mindig csak véletlen körülmények idézték elő és <a> véletlenektől függ, hogy mi lesz belőle; mert <a mi csak egyszer történik, az véletlen> egy „eset” mindig véletlen hatást kelt; hogy nem véletlennek hat, azt csak nem esetnek való látása teheti, a szükségszerűség láncolatába való beleillesztése. Ezt — nagyrészt tudatosan — <ke[rüli]> elkerüli ez a dráma. Eseteket akar csak adni, csak pragmatikusan megokolt egyes eseteket, a miknek még általánosoknak sem igen kell lenniök, csak épen valahogy megokoltaknak, hiszen ott van a moral, a tendentia, a mi megadja nekik általános jelentőségüket. (Folytatás [a gépiratban] a 63. lap[on] † jeltől a 64. lapon † jelig.) Kizárja nemcsak rhetorikus kifejezésmódja miatt, mely minden csak egyénit, minden irrationalisat magába fojt, még ha annak kifejezése volt is szándékolva, de főleg cselekményvitelének intrigára épített volta miatt. Mert az intrigában foglalkoztatott akarat nem egy ember <lényegének> egész lényének

egy <actiójában való> actiója körül való kisugárzása, hanem egy czélszerűnek belátott concret cél megvalósítása érdekében végrehajtott actiók mozgató ereje; a miből lehet talán egyet-mást az illető ember lényére következtetni, de azt szükségképen nem foglalja magában. <Nem> Hozzájárul ehhez még az is, hogy az ilyen cselekmény mellett az actio elsősorban az emberek éleslátását, ravaszságát, ügyességét, előrelátását stb. veszi igénybe, olyan irányban abstrahálván így az embereket, a mi legkönnyebben uniformizálja őket. Végül, ha egészen eltekintünk a tragikus dialektikától, <a még> <a cha[racterre]> a pusztán characterre építettség magával hoz, ott legalább, egy bizonyos, valamennyire erős következetességet, egy bizonyos végletekig elmenést, a mi, ha felrobbantja is talán a drámát, oly erős életet adhat az embereknek, hogy egy más, egy új organikus egység jön létre, ha alacsonyabbrendű is a drámainál. Ezekkel az embersé-mákkal bármi történhetik; mert intellectusuk szónoki párharcokban merül ki, a hol meggyőzhetők és akarataik csak <tényekre> egyes tényekre irányul, a mik felett az <író> érdekesség és színpadiasság követelményei dirigálta véletlenek uralkodnak. (*Folytatás* [a gépiratban] a 64. lapon + jeltől a 65-ik lapon + jelig.) A helyzet itt épen az ellenkezője a Németországbelinek. A színpadi traditio — mert sohasem szabad elfelejteni, hogy Scribe ideje óta, sőt sok tekintetben már előtte is, ez a dráma uralkodott a színpadon, és komolyan, erősen, kizárólagosan uralkodott — nem engedte meg, hogy emellett a dráma mellett egy másik érvényesüljön. A francia kultúra nagysága, az, hogy benne egyszer szerzett értékek nem vesznek el többé (a mit talán a festészetben bámulhatunk a legjobban), <ebben az egy pontban> ezen az egy ponton megakadályozta a drámai kultúrát. Mert hiába ismerték már Shakespeare-t (és részben Schillert és Goethet), hiába helyezte őt szembe, tudatos polemiával, /3/ Stendhal Racinenek, az eleven érzésben dráma és színpad mégis összetartozott, és az volt, a mi épen Párisban megvolt.

Franciaországnak nem volt könyvdrámája, < mert > nem volt — épen < e miatt > ennek a tradíciónak eleven ereje miatt — színpadtól abstrahált drámája, írói nem ismertek abstract, az épen hatásostól egészen független és < a > teljesen különböző drámát, *a* drámát. Ha a nagy francia írók a drámáról beszélnek, és alárendelt, nem igazán artistikus műfajnak érzik, a maguk idejének drámájáról beszélnek, és semmi sem állhatott, még a legfüggetlenebb és legelvontabb gondolkozá-sú francia írótól is, távolabb, mint pusztán abstract előfelté-teleiből megkonstruálni a drámát, legfeljebb idegen nagy példában keresve buzdítást, mint a németek tették. De még egy körülmény járul hozzá, hogy a nagy írók látásmódja és a dráma < között > mint kifejezési eszköz között az úr itt sokkal nagyobb legyen, mint Németországban. Ott politikai és irodalmi viszonyok miatt < az élettől > a realis élettől sokkal távolabb állottak az írók, mint itt, sokkal messzebről, elvontabb magaslatokról nézték, csak symptomatikusan, lehetne mondani, és a forma — Shakespeare hatását sohasem lehetett egészen elfelejteni — sokkal több szabadságot, sokkal nagyobb szélességet az ember- és környezetrajznak engedte meg, mint a francia. Itt ellenben nemcsak a forma volt szűkebb és kevesebb lehetőséget nyújtó, de < ezek az írók a mod[ern] > [a] XIX. század nagy francia írói a modern életet egészen közlől, a maga egészen specifikusan modern formá-iban látták, a miknek < minden > bármely drámai formába való beleilleszthetőségének nehéz, szinte lehetetlen voltáról más helyen részletesen volt szó. És könnyen elképzelhető, hogy egy Balzac vagy egy Flaubert, sőt még egy Goncourt is, a kinek látása számára eldurvító kellett, hogy legyen még a Shakespearei gazdag formába való transponálása [is] életlátá-sának, mire mehetett az adott francziával [francia formával]. A nagy < drámaírók > regényírók kísérleteiben így épen az ő legfőbb értékeik veszték el; legtöbbször olyan drámák voltak, mint a többieké, csak ügyetlenebbek. Mert ez a színpad és ez a dráma akkor oly megingathatatlanul erősnek látszott, hogy

csak kompromisszumok segítségével volt elképzelhető a megújítás. De minden kísérletben a nagy epikusoknak fel kellett adni minden értéküket (ember- és világlátásuk finom és sokféle elágazását) a nélkül, hogy érte valamit nyertek volna.

Meddő <maradt így minden kísérlet> és elszigetelt maradt így minden kísérlet és a csak tartalmilag megújult Scribe-szellem uralkodott továbbra is. (*Folytatás* [a gépiratban] a 65. lapon — o jeltől a 66-ik lapon o— jelig)

De eleven hatása mai művészetre nincsen már és a fejlődésre való jelentősége is tulajdonképpen negatív: az által t. i., hogy Franciaországban legalább <egy> látszólag irodalmi és a modern életet kifejező volta miatt véglegesíti színpad és igazi irodalom elválását; az irodalom leszorulását a színpadról. Ezekben az írókban legtökéletesebb kifejezését nyeri a polgári dráma <keletkezésének> eredetének alapstíltelensége, a pusztán mulatságos inorganikus keverődése a <didactikussal> felületesen didactikussal, és a végsőig való elmélyítés teljes hiánya. Csak aestheta dráma nem létezhetik: ez a nagy német dráma tragikus helyzete; csak a publikum szükségleteiből ma már nem nőhet ki igazi dráma: ez az Augier—Dumas-kor drámájának tanulsága. /

[d.] [A 66. lap után]

/1/ VI.

IBSEN HENRIK. KÍSÉRLET A POLGÁRI TRAGÉDIA MEGTEREMTÉSÉRE

83.1. \top jeltől a 84. lapon \top jelig

Ennek oka azonban nemcsak itt van, azaz hogy ez az ok csak symptomája egy mélyebbnek, annak, hogy \langle a mélyen \rangle az az erős és minden gyengítő, relativistikus skepsis ellenére is töretlen heroismus, a mi a Hebbel egész $\text{\ae}uvrej\text{\ae}t$ áthatotta, Ibsennél már gyengülőben volt. Az a veszedelem, a miről Hebbel \langle már idézett \rangle a tragikomédiáról szólva beszélt, \langle nála \rangle \langle öt \rangle Ibsent már sokkal erősebben fenyegette \langle annál \rangle , mint \langle öt \rangle , az, hogy \langle a tragédia elveszti tragikus tartalm[át] \rangle magukban véve tragikus történések elvesztik tragikus voltukat \langle az ellen[ük] \rangle a velük szemben álló erők kicsinyessége és alacsonyrendűsége miatt, hogy azonban ennek hatalma és embereket eltipró képessége mégis tulságosan nagy ahhoz, hogy komikus hatást keltsen. Hogy tehát a modern tragédiák legnagyobb része nem tragikus formákban lejátszódó tragédia: tragikomédia. [Nehéz, szinte lehetetlen itt az okokat az okozatoktól \langle xx \rangle megkülönböztetni, \langle hogy azért ijedt-e meg Hebbe[l] \rangle hogy mennyiben hatott mindegyiküknél az éleslátás a formára, vagy mennyiben \langle m \rangle határoztak ember//:] Ebben a Hebbeli értelemben majdnem minden Ibsen-dráma tragikomédia \langle is \rangle (persze az ő „Mária Magdolná”-ja is) és még inkább az minden utánna következő, és az Ibsen aggkorának nagy stílusküzdelve éppen az \langle ; h[atását] \rangle : ezt a tragikomikus hatást megszüntetni, tiszta tragikus pathos adni mai \langle emberek között \rangle emberekkel, mai viszonyok között történőknek. [Nehéz itt az okokat az okoktól [okozatoktól] megkülönböztetni. Azért hagyja-e el Hebbel egy pár kísérlet után a mai életből vett drámathémákat, mert fél ettől a relativitástól,

vagy <azok thé[mái]> anyagának nagyszabású volta engedte meg neki, hogy <ne> //:] Művészileg <tehát ellenkezőek> ellenkező utakon mennek a modern nagy dráma synthesise felé: Hebbel úgy, hogy egy abszolút erővel <d[omináló]> uralkodó sémába annyit vesz bele mindennek relatív voltából, a mennyit csak lehet, annak felrobbantása nélkül, Ibsen pedig a relativismusból kiindulva, azt végső, mindent feloldó következményeiig víve, abban a hitben, hogy mindennek végén ott a tragédia, hogy a semmi megállapítása <és> már épen annyira pozitív alap, mint <valam[inék]> akárminek az állítása. Művészetüket illetőleg tehát úgy lehetne őket egymással szembe állítani, mint Grillparzernél Goethe és Schiller állanak egymással szemben: Hebbel felülről jön és Ibsen felfelé halad <; Ibsen számára>. Ibsennek tehát megérkezése <az, a mi> van ott, a hol Hebbel számára a kiindulás volt: a tragédia. <De> Az utak természete hozza magával, hogy ez Ibsennél már sokkal gyengébb, mint Hebbelnél; nála a tragikusság már csak a feloldhatatlanságban van, és mert |:ez:| belátása egy feloldhatatlanságnak, egy az élettől rákényszerített megoldás, benne van mindannak az élménynek a nyoma, a mi létrehozta <azt>; a modern élet ezer apróságának, kicsinyességének, <xx> trivialitásának érzése. <Ibsen még tragikusoknak volt képe[s]> És nem volt meg benne semmi, a mit, mint abszolút erejűt, ezeknek <a formáknak földrehúzó élmény voltával> <a földrehúzó élmény-formáknak> az élményformáknak földrehúzó voltával szembeszegzhetett volna; a mi <benne> emberileg megvolt benne, a <végtelen> nagy bátorság elmenni mindig a végső határokig és a törhetetlen hit egy más idő- / [2/] ben, a hol valóság lesz minden postulatumból, nem tartóztathatták fel ennek mindent felbontó hatását. Ezek az érzések csak lyrai erőt és melegséget adhattak a tragikus extasisoknak, csak messze jövőbe nyíló perspektívákat a végeknek, a formára hatásuk nem lehetett, mert nem <voltak> volt bennük formai elem. <Ibsenben> Ibsennek a modern élet látása hozta meg a

tragédia meglátását („Dichten ist sehen”, mondja Paulsenek), és ezért kellett benn lennie tragédiaformulájában a modern életnek, és ezért lehetett \langle annak \rangle csak ez annak anyaga. Hebbelben csak az alapok váltak relatívekké, \langle Ibsenben \rangle Ibsen a mindennek relatív voltából indult ki, \langle a \rangle mikor tragédiákat kezdett írni, ez a belátás vezette a tragédiához. \langle A tragédia pedig \rangle \langle „Der” „A tragédia legnagyobb veszedelme pedig”, írja Paul Ernst, „a minden erkölcsiség relatív voltának belátása”. Ibsenben \langle csúcspont \rangle még sokkal nagyobb ez a veszedelem, mint Hebbelben; benne még csak lassan érlelődő élmény volt és mivel — \langle szerencséjére \rangle tragédiáinak szerencséjére — \langle és ezért \rangle \langle és mert \rangle még megvolt benne \langle belátása ennek \rangle belátásának ellenére a fiatalkori \langle romantikusan \rangle doctrinair romantikus elvakult \langle xx \rangle fanatismusa, még lehetséges volt nála valami tragédia, ha ez már nem lehetett is \langle egészen tisztán olyan \rangle olyan tiszta, mint a Hebbel volt, ha abban van is már sokszor groteskség, tragikomikusság, Don Quixoteria.

Benne már megvan a relativismus minden poesise, a dialógus atmosphaerikussága, de ő még veszedelmesebben a válaszúton áll, mint Hebbel; egy olyan ponton, a mi még megoldás, a mi még dráma és tragédia, de már igen közel van a \langle határhoz \rangle határokhoz. Ő közelebb áll a modern élethez Hebbelnél, nem véletlen — \langle stílusokokból \rangle épen stílusokokból nem — hogy \langle ép[en] \rangle legérettebb idejének minden témája és anyaga mai, de ennek a közelségnek arányában problematikusabb is nála; \langle Hebbelnél \rangle \langle az ő megoldása \rangle stílusproblémáinak megoldása nála már annyira csak subjectiv, csak az ő számára megoldás, hogy már nem is igazán megoldás, nem folytatható. \langle Minden \rangle Az Ibsenből kiinduló utak nem vezethetnek sehová, az ő drámája a vége valaminek, kísérlet, a minnek negatív az eredménye (a fejlődés számára). És utánna épen úgy nyílt kérdés marad, mint előtte volt, az ő művészetének főkérdése: alkalmas anyaga-e a mai élet, \langle úgy \rangle a maga mai mivoltában egy igazi nagy drámának, egy igazi

tragédiának? Sőt azt a negatív feleletet, a mit <az azt> a legmélyebb stíluslátók eleve hajlandók voltak mindig kimondani, csak megerősítik az ő heroikus kísérleteinek problematikus eredményei.

1.

Ibsen drámáinak fejlődése ad egységet, és csak fejlődése <megvilágításában> világítja meg és magyarázza meg minden problémáját és dissonantiáját, csak ez ad nekik szükségszerűséget. <Az a> Annak a belátása, hogy benne minden lépés következik az előbbiből; hogy tehát <minden dissonáns, hogy tehát[t]> nem véletlen szerencsétlenségek térítettek el pályájából egy <máshová indulót> másfelé törekvőt, nem különös szeszélyek tántorítottak el a helyes útról egy arra <indulót> indultat, de, hogy minden problematikusága szükségszerű, mert tipikus élmények következetes <kifejezésének> lánczolata ez a pálya és a művészi problémák ezeknek következetes kifejezésére való törekvésből eredtek. *Folytatás* [a gépiratban] a 70-ik lapon + jeltől a 73. lapon a + jelig.

Peer Gynt legfőbb jelentősége Ibsen számára — és egy egész hőstípus sorsának fejlődése számára — az, hogy benne válik /3/ először tragikomikussá az <ide[alista]> új idealista. Fausttal szokták ezt a költeményt összevetni formája miatt (és a drámaisághoz való viszonyában rokon is hozzá), <ebben a tekintetben az a típus> a hőstípusok fejlődése szempontjából azt a helyet foglalja el a modern idealisták débaclejában, mint Don Quixote a középkoriakéban; Brand a tragikushoz közelebb álló pendantja ebből a szempontból és a „Szerelem komédiája” <előkészítő[je]> előfutárja mindakettőnek. [:Paul Ernst azt mondja Ibsenről, hogy tulajdonképpen vígjátékiró volt és //:] Mi a közös ezekben a darabokban? Ha Brand—Falk—Peer Gynt sorrendben gondoljuk el <őket> hőseiket és különösen arra <gondo[lunk]> az átváltozásra gondolunk, a

mi az álmokkal játszó Falkból álmokat élő embert formál, álmait az életre rákényszerítőt, <nyilvánvaló> talán egészen nyilvánvaló lesz ez az összefüggés. Egyáltalában — ezt <sokan> többen megállapították már — Ibsen <hőseinek> hőseiben nem olyan nagy a változatosság, mint az első pillanatra látszik. Nagyon könnyen elképzelhető egy sor, a melynek egyik végén talán <Brand> Falk állana és a mely <Falkon> egyrészt Rubeken, Borkmannon keresztül (nem lehet itt cél és nem is fontos mindent felsorolni) Peer Gyntig, onnan pedig <Stensgårdon, Lövborgon> Lövborg, Lyngstrand és Stensgård mellett Hjalmar Ekdalig vezetne, másrészt azzal párhuzamosan, Brandon és Stockmannon keresztül Gregers Werleig. És mindakét sor végén ott a teljes komédia (Hilmar pl.) és lehetetlen meghatározni azt a pontot, a hol az egyik kezdődik és a másik végződik. Mert a legtragikusabbaknak sorsát is fenyegeti a nagy nevetés, a mit egyik közülök, Borkmann maga is felismer, belátván, hogy az a rettenetes tragédia, a mi az ő életébe[n] lesújtott, csak egy szempontból az, egy más szempontból komédiának is lehetne tekinteni. Ibsen <talán> a legradikálisabb gondolkodó és legnihilistább skeptikus a tizenkilencedik század nagy drámaírói közül; azt a felbomlási processust, <a melyet> a mely lassan <elvette> elvette minden létjogosultságát a tizennyolczadik század doctrinair és álmodozó idealistájának, és tragikussá tette azt, ő a legvégső konsequentiáig viszi el, oly messzire, hogy már elveszti tisztán tragikus voltát. Az objectiv jogosultság |:véleg:| elveszett már Hebbelben is, de Hebbel megállott a nagy dualismus meglátásánál, és az álmok kivetítését épen olyan természeti törvénynek tekintette, mint azok megtörését az örökké heterogen valóságon, az individualismusnak ezt a formáját épen olyan, további analysisre nem szoruló erőnek, mint a vele szembekerülő közösségét. Ibsen kritikája itt kezdődik; Shaw úgy fogja fel egész társadalomkritikáját, mint <péld[ák]> gyönyörű példák gyűjteményét arra, hogy milyen bajokat teremt az idealismus az életben,

mások az idealizmus dicsőítését látják ki belőlük, és mindakettő igaz, és természetesen — mint különben maga Shaw is belátja — egyik sem. Ibsenben talán <épen olyan erősek me[még]> dynamikusan épen olyan erősek még ezek a tendenciák, mint Hebbelben, de ő már analysálja őket, nem fogadja el őket végső tényeknek, keresi létjogosultságukat. És azzal, hogy megszűntek magukban véve jogosultak lenni, <megsz[űntek]> elvesztették tisztán tragikus lehetőségeiket, mert ha a <jogosságot> jogosság kérdése fel van vetve, akkor vagy csak egészen tagadó lehet a felelet (Peer Gynt) és nyitva az út a komédia felé, vagy <olyan> egészen /4/ üres magasztosságig kell felcsigázni ezt az erőt, <olyan> konkrét célokat <kell neki adni> adván neki <(Brand)> <a célok> |:;<a mely ezek xxx> <de ennek a> de ezeknek aztán olyannak kell lenni, a mi minden érte elkövetett dolgot jogossá tesz, tehát messze az egyes ember legmagasabb érdekei felett állónak, abstractul idealisnak (Brand). És így visszahajlik a fejlődés vonala a kiindulás felé; <Schil[ler]> Ibsen itt közelebb áll Schillerhez és Lessinghez, mint bárki <a közöttük lévők> az őket összekötők közül:|. Minden <konkrét> célkitűzésnek azonban ebben az emberfajtában monomaniává kell <, hogy fejlődjenek> fejlődnie <és cselekedvén má [már?]>, mert hiszen lelki structurájának lényege épen a mindennek <végletig> a legszélsőbb végletig való vitele, a valóságból semmit meg nem látás, az álmokat valóságnak és minden más embert csak eszköznek nézés ennek realizálására. <Ezáltal> <Mindezek követ[keztében]> Ebből már tisztán technikailag is tragikomédiának kell következnie, mert <mar [már]> — mint Paul Ernst mondja Brandról — a hős álláspontja olyan magasan áll <az ellene> a vele szembenálló felett, hogy reális, tehát drámai és tragikus küzdelemről köztük szó sem lehet, a küzdelem valahol a levegőben, az üres semmiben folyik le, <hős és> <a szembekeverülés alkalmával> és ha szembekerülnek, oly grotesk lesz az ellentét a két <ellentétes> véglet között, hogy a komikus mellékhatás elkerülhetetlen. Az ilyen emberek <jelene[teket]>

tehát vagy csak monologikus jeleneteket élnek át (Peer Gynt és a sánta; „Brand” vége; Solness a torony tetején) vagy pedig tragikomikusakat, visszás hatásukat (Brand és a néptömeg; a népgyűlés a „Népgyűlölő”-ben). Ez azonban nemcsak formai problema — bár nehéz lenne megmondani, hogy melyik következik itt a másikból —, de világnézeti, vagy még inkább világnézettörténeti, sociológiai. A Brandok idealizmusának formája t.i. ugyanaz, mint a Posáké volt, és hatása <az ember[ekre]> characterükre, jelentősége mint életforma szintén ugyanaz, de tartalma egészen más lett; <po[ntosan]> egészen pontosan: nincsen már tartalma. Mert mit akar Brand? Mi az, a mit ő <a t[ömegnek]> annak a tömegnek adhat, a mit felcsalogatott a hegyre? <Mi van a kezében> Mije van neki, és legyen az a legtávolabbi jövő legkődösebb ígérete, a mit <adhat nekik> annak fejében adhat nekik, hogy <el> ki akarja tépni minden gyökerüket a földből, hogy el akarja hagyni velük egész életüket? Azt írta egyszer Ibsen egy forradalmár barátjához intézett versében:

Beim Brettspiel weiss ich nicht mitzukurakehlen,
Macht tabula rasa! Da werd ich nicht fehlen.
Ich nehme nur eine Revolution wahr,
Die keine Pfuscher [Pfuschers] Execution war.
Die nahm vorweg allen spätern die Glorie,
Ich meine natürlich Sündfluthistorie.

<Ennek> Ez a forradalom minden fennálló ellen irányul és ezért nem irányul tulajdonképen [ezért tulajdonképpen] semmi tényleges ellen sem <, mert ennek> irányul, |:és nagyon jellemző, hogy az anarchista Ibsent sokan erősen konservatívnak érzik. Tulajdonképen nincsen realis értelme egy tettnek sem, a mi ennek az érzésnek megvalósítására irányul, és így maga az érzés:| is csak addig magasztos és fennséges, a míg semmi realiával nem kerül érintkezésbe |:; a míg nem lesz drámai, tisztán lyrikus marad:|. Az utopista tragédiája csak

akkor lehet igazán tragikus, ha egy régi dologgal egy újat szegez szembe, de egy realissal egy másik realisat (bárminők legyenek a lelki okok), és annak bizonyos fokú megvalósítására megvolna mégis az ereje (Kandaules). De tragikomikusnak kell lenni <az ele [elérhetetlen]> a vágy és elérhető [elérhetetlen] <küzdelmé[nek]> dissonan- /5/ tiájának, <a drá[ma]> a hol két egészen heterogen, egymással semmiféle viszonyban nem <lévők> lévő találkozik. „Semmi sem nevetségesebb ebben a relativitások világában, <írja Kierkegaard> mint az abszolút”, írja Kierkegaard, a Brand „minden vagy semmi”-jének szellemi atyja és az Ibsen nagy idealistái mindig nevetségessé is válnak a döntő pontokon. Brand az egyetlen, a kinek ilyen volta még Ibsen számára nem vált tudatossá, de már Juliánt maga Ibsen (xx) neveti ki —<hogy> talán hogy megelőzze a mások nevetését — és Stockmann és Gregers egész küzdelme a nevetségesség határán játszódik le. Nevetségesek, mert velük szemben igazuk van azoknak, a kiknek sohasem lenne szabad, hogy igazuk legyen; igazuk van <nemcsak> nem abban a nagy dialectikus és tragikus értelemben, a miben Hebbelnél mindegyik félnek igaza volt, nem, azon a ponton, a hol a realis dráma lejátszódik, a relatív <kív[ül]> külsőleg is, belsőleg is győz az abszolút felett, és ennek győzelmé csak valahol messze a dráma határain kívül képzelhető el, és így csak melancholikus lyrával kísérheti annak tragikomikus vesztét. Minden érzés tragikus lehetőségének legmélyebb kritikája a beteljesülése (Hebbel kérdezte Werthert illetőleg; „és mi lenne, ha elvette volna Lottet? Kevésbé lenne tragikus?”). Ibsen számára, és hősei számára elképzelhetetlen valaminek teljesülése, mert <ezeknek az idealok[nak]> az ő idealjaiknak egyetlen tartalma az, hogy teljesülésük lehetetlen |:; a teljesülés a legnagyobb tragédia: „a ki istent meglátja, meghal” mondotta Brand [:, a ki, mint Ibsen maga mondja, ő maga volt, élete legjobb pillanataiban :]. Tisztább symbolumot keveset talált életérzése számára Ibsen, mint „Báli emlékek” című fiatalkori versét, a hol a

naplóíró ifjú, meglátja a bálon <ideálját> az idealt, a kit mindig keresett, meglátja, belészeret, megtudja, hogy a másé — és boldog és teljesnek érzi az életét. Ezt az érzést fejezi ki a „Szerelem komédiájá”-nak vége, ezt az „Eyolf” melancholikus tanulsága, hogy „örökké csak az marad meg, a mit elvesztettünk”. <És ez az érzés vezette Ib[sent]> Ez okozta az Ibsen dühös haragját <, mikor> a commune harcaival szemben, <a mik> mert érezte, hogy azok kompromittálják az ő ideálját, mert az ő ideálját minden megvalósulás kompromittálja; „a szabadságnak” írja Brandesnek, „csak mint olyannak van értelme, <ut[ána]> a mi után vágyódunk, és a kinél nem ilyen, az holt dolgot tart a kezében”.

Ibsennél talán senki sem látta tisztábban az individualismus problematikus voltát és összes veszedelmeit, és a férfikorát betöltő nagy drámai költemények — legszebb és leggazdagabb költeményei — tartalma az a küzdelem, a mi annak valami <rajta kívül> igazán szilárdval, valami rajta kívülvel való megalapozásáért folytatott. A cél az individualismus megmentése volt, Ibsen egyetlen életideáljának megmentése („a solidaritás iránt sohasé volt sok érzékem”, írja Brandesnek), az összes veszélyek felismerése után <xx> megtisztult <magjának> lényegének hirdetése. <Brand az egyik törekvés <xx> letörése, Peer Gynt a másiké.> Ibsen sohasem tagadta, hogy ezekben a drámákban az ő legszemélyesebb problémáiról van szó. „Brand én magam vagyok <írja> legjobb pillanataimban”, írja egyszer, „épen úgy, a hogy a magam analysálása Peer Gyntnek és Stensgårdnak sok vonását hozta napvilágra”. Brand az egyik törekvés letörése, Peer Gynt a másiké. „Brand” <xx> tartalma /6/ — Ibsen számára — ethikai jelentőséget és megalapozást adni romantikus individualismusának; „Peer Gynt”-é elhatárolni <ugyanennek alapján> ugyanilyen normák alapján ezt az individualismust a közönséges egoismustól. A költemények szerencséjére a kérdés itt még csak Ibsen számára maradt kérdés és nem <et[te]> marta fel alapjaikat, — csupán a végek ingadozó és zavaros

symbolismusán látszik meg művészileg a bizonytalanság. De a kérdés mindakettő után is kérdés maradt számára és nem hozott választ — neki — a „világhistóriai színjáték”, „A császár és a galileai” sem, a hol történelmileg, sociologiaiailag keresi ugyanennek megalapozását; azt hogy ez az érzésmód, az ennek megfelelően való élet, végig kiélése minden lehetőségnek, talán öntudatlanul is hasznos, talán akarata ellenére, talán az ellenkezőre, mint a mire <irányult> eredetileg irányult, de mégis kell valamire, nélkülözhetetlen.

Ezzel a drámával kezdődik igazán az Ibsen fatalismusa, a nélkül, hogy a régi tendenciák egészen megszűntek volna már; <az a f[atalismus]> igaz, ennek a fatalismusnak nyomai régen is megvoltak <már>, részben valami pszichologiai praedestinatió <formájában>, részben a befolyásoló erők mindent elnyomó hatalmának megérzése, részben <az itt> a persze csak most először komolyan végiggondolt objectív szükség-szerűségek formájában. De mindezzel szemben még erős volt <a szabad akarat[ba]> az ember szabad akaratába vetett hit,

Das[s] du nicht kannst, wird dir vergeben,

Doch nimmermehr das[s] du nicht willst

mondotta |:még:| Brand, de <az xx> Maximosnak (Császár és galileai) tanítása már a lelki fatalismus: „<akarni annyi mint akarni kelleni> azért akarunk, mert kell akarnunk”, a mivel szemben — anélkül, hogy Ibsen ezt tisztán felismerné akkor — értelmét veszttette már minden agitatio, minden propaganda. Akkor elvesztették a Brandok utolsó jogosultságukat, küzdelmük eleve, örökre reménytelen; nem is küzdelem már, csak meddő nekirohanás egy lomha tömeg nehézsége ellen. De (*Folytatás* [a gépiratban] 76. lapon + jeltől a 79-ik lapon + jelig)

Így <Ibsen eljutott> jutott el Ibsen a tragédiához. Addig egyes tragédiákat teremtett csak, most egész világa tragikus lesz (<az> egyetlen nem tragikusan végződő darabjának, a

„Tenger asszonyá”-nak ilyen befejezése nagyon erőltetetten hat is), és ennek a tragikus <xx> világnak conceptiójában, hőstípusában és annak tipikus sorsában és tragédiáiban rokon is <hozzá> sok tekintetben Hebbelhez. De ha az alapséma <egy xx tovább> sokban <rokon> hasonló is, még több a nagyon mélyre ható eltérés, és csupa olyan, a mi ezt a tragédiát problematikusabbá teszi a Hebbelénél. Mindenekelőtt: az, hogy aristokratikussá vált az eredetileg propagandistikus, forradalmi romantika, hogy már nincsen másról szó, mint hogy nagy, ősi energiáknak meg kell nyilvánulniok valami formában, és ez a megnyilvánulás csak a tragikus lehet, <mindebben> mindez — láttuk — /7/ lényegileg resignatio és meg kellett így <hogy> maradnia benne valami vágyódásnak a régi után. Ez az aristokratikus individualizmus csak jobb lehetőség híján, csak kényszerűségből aristokratikus, maga is problematikusnak érzi aristokratikus voltát — és írója még inkább. „Rosmersholm”-ban még ez a <dissonans> dissonantia válik tragikussá, az Ibsen fejlődésének legmélyebb tragédiája, <a profétának> az, hogy az élet hogyan kényszeríti bele a profétát az aesthetaságba; a contemplatio tragédiája, az életet-nézés tragédiája; nem az, a mit később írt meg, hogy milyen tragikus csak nézőnek lenni az életben <(Rubek)>, <a> nem a tragikus következményeit ennek az állapotnak (Rubek), de az állapot létrejöttének tragikus voltát. „Rosmersholm”-ban így formát kap <a> ez a dissonantia — talán az egyetlen ilyen eset az Ibsen űvregjében —; az a kiegyenlítetlenség, a mi dissonánssá teszi a többit, ennek éppen tragikus tartalma lesz; <az ember> a hős hős voltának az a problematikussága, a mi [a] többiek pathosát gyengíti, ennek, mert éppen <ellen[e]> e körül folyik a tragikus küzdelem, <pat[host]> mély és igaz pathost ad <és a mi aláássa a mások tragiku[s]>. És tisztán és mélyen tragikussá válik a sikerülések és nem-sikerülések fájó dissonánssága <miatt>: a legnagyobb diadal (a Rebekka átváltozása) a legmélyebb vereség lesz egyszersmint és a legsúlyosabb vere-

ségekben (Rosmer és Brendel letörései) vakító erővel revelálódik ennek az emberfajtának minden <mély> igaz és erős, finom és gazdag lelki értéke.

A többiek lyrikus tragikomédiák csak; <a Borkmann> az a dualismus uralkodik bennük, a mit Borkmann meglátott a maga sorsát illetőleg. Ennek okai igen bonyolultak; <mondottuk> leírtuk már lényüknek egyik főoldalát: egoisták rossz lelkiismerettel, vágyódással valami után, a mi jogot adhatna nekik, hogy olyanok legyenek, a milyeneknek teremtvé vannak; <ők> bennük kizárólag lelkivé finomodott és megoldhatatlan problémává <vált> lett a Hebbel Demetriusának, külső helyzetek okozta lelki meghasonlottsága, a mi ott rögtön megszűnhetett <annál>, mihelyt megváltoztak ezek a külső körülmények. Egy olyan megkönnyebbülés után vágyódnak ezek az emberek, a mi Demetriussal elmondhatja, mikor <megismeri> a pápai legátustól megtudja igazi származását:

... Ihr schenkt mir auch ein Recht, das ich nicht hatte...
Das Recht zu sein, wie ich nun einmal bin!

Ennek a jogosságnak naív érzése hiányzik a késői Ibsen-hősökből, bénítja meg cselekvési energiájukat, fordítja egészen befelé tragédiáikat. Mert ez a rossz lelkiismeret, a minek oka, hogy igazolásra szorulóknak érzik ösztöneiket, egyéniségük lényegét, és nem találnak számára igazolást seholsem, túlságosan nagy hatalom ahhoz, hogy ellenére <végrehajtsanak> végrehajthatnának mindent, a mi után vágyódtak, <és esetleg> hogy aztán pusztítsa el őket esetleg ennek ereje (Macbeth), és túlságosan gyenge ahhoz, hogy egészen megbénítsa vad erejüket. Így féluton állnak mindig cselekvés és resignatio között, az egyikből mindig a másikba vágyódva, folytonos konfliktusok között és mégsem /8/ igazán drámaian soha. És az ideál és valóság viszonyában ugyanez a tragikomikus dualitás uralkodik; az ideál elég erős arra, hogy elvegyen

minden értéket egy nélküle <élt [?]> leélt élettől, <és> de <nem elég erős, hogy> <ritkán és csak pillanatokra elég erős ahhoz, hogy csak egy még tragiku[s]> viszont a valóság is már annyira széttepte <annak> az ő önkényes, mindenén zsarnoki erővel uralkodó hatalmát, hogy minden győzelméből vereség kell, hogy váljék a győzelem pillanatában, hogy a <győzelem> győztesnek mindig vissza kell kívánoznia a <nagy> győzelmé előtti állapotba. „A Rosmer ház világnézete megnevesíti az embereket — de megöli a boldogságot” mondotta Rebekka, <és> de ott még tisztán állott egymással szemben a két hatalom, egymást megsemmisítve a küzdelemben, nem gyengítve és lealacsonyítva egymást a küzdelem előtt.

<R[?]> <Solnessben> Solness, Borkmann, Allmers és Rubek sorsában az életük felett uralkodó két hatalom egymást teszi problematikussá. Feláldozzák az életüket valaminek és aztán megkérdézik: érdemes volt-e ezért feláldozni |:azt:|? Emberáldozatokat hoznak egy abstract ideál oltárán s aztán <szétszedik> széttörik az oltárt és megtagadják az istent, a kinek áldoztak. „... der Tausende von Opfern herunterwürgt ohne ein einziges zu verdienen”, mondotta Hebbel a tragikomédiában uralkodó sorsról.

Ez a dissonantia is formát kapott egyszer, a „Hedda Gabler”-ben, a hol histerikusan tehetetlen vágyakozások lesznek minden nagyság utáni törekvésből, <a hol> üres <külsőségekbe menekül[és]> külsőségek <lesznek> az ideálok megvalósításából, <a hol minden> gyávaság a lelkiismeret finom gyengeségéből és <brutalitás> durva, ravasz brutalitás a nagy ösztönökből; a hol a valóság nemcsak megsemmisít <minden xxxxxxxxx,> <mindent ami> minden szépnek és nagynek elgondoltat, a mit rá akartak erőszakolni, de <x> be is piszkítja, össze is mocskolja azt; de ahol mégis még <ezeknek> ennek a pathologikus és degenerált romantikának is elég <nagy az ereje> <erős> nagy az ereje, <xxx annak> attól minden értéklehetőségét elvenni, nevetségessé tenni teljesen. <A többi drámában folyton> De itt sem egészen tiszta ez a

tragikomikusság; <az> mély és erős lyra veszi körül a Hedda Gabler tragikomikus elpusztulását, az igazi tragédia pathosa, és [a] többi drámákban, a hol kevésbé tudatos, kevésbé éles az alapoknak ez a dissonáns volta, még erősebb, még mélyebb és tisztább ez a lyra. Tragikus extasisok tragikomédiák végén; a tragédia <pat[hosa]> <lyrai> pathosának lyrai oldalai annak töretlen alapjai nélkül: ez az utolsó Ibsen-drámák tonusa. [Lyrai tragikomédiák.] Ez a „rossz lelkiismeret” az oka túlságosan <theoretikus> és sokszor feleslegesen éles theoretikus problemabeállításoknak: a „jogosság” <keresése nem lehet más mint> keresésének nem lehet más útja, mint az egyes emberen túlmenő okokkal magyarázni annak tetteit, abstraktumokat <hoz[ni]> vonni bele <annak> az őt mozgatóba és az ellene küzdőbe. Ez az oka, hogy az igazi tragikus hangulatot zavaró moralisálás, <az alapoknak nemcsak> a mi nem elégszik meg azzal, hogy a dráma a <küzdőfeleket nemcsak> küzdőfeleknek párviadalát adja, de ezek erkölcsi jelentőségét is folyton kritizálja, olyan erős bennük, hogy a morál nemcsak mint motívum, mint az egyes embereket mozgató erő szerepel, de hideg és éles fényt vet minden, a drámában /9/ történőre. <És a lyrai pathos lehetősége>

Hogy jutnak <el> itt el mégis ezek az emberek a darabokat befejező <az elbukásukat kísérő lyrai extasisokhoz?> lyrai extasisokhoz, az elbukásukat kísérő tragikus gestusokhoz? <Van valami az Ibs[en]> — Azt mondják, Ibsen utolsó szava „tvaertimod” volt, „és mégis”, és van valami ennek a hangulatából ezekben az emberekben — a halál pillanatában. A halál itt talán azért kell inkább, mint máshol („Eyolf” az egyetlen tragédiája, a mi nem halállal végződik), mert a halál az egyetlen, a mi, ha más értelemben is, mint ők remélték, éppen olyan absolut, mint az ő vágyaik az étellel szemben, a halál az egyetlen lehetőség egy tiszta kicsengésre. Soha talán tragédiákban erősebben és tudatosabban nem szerepelt <(a persze egészen más <„tragédie classique”> okokból ilyen „tragédie classique” kivételével) a halál gondolata, mint

ezekben; a halálé) a halál gondolata, mint ezekben (a persze egészen más okokból ilyen „tragédie classique” kivételével). A halál, a biztos elpusztulás árnyéka kezdettől fogva ráborul ennek a világnak egész levegőjére. Van így valami betegesen exaltált minden hősében, és ha igaz is, a mit Paul Ernst mond, hogy a pszichologus Ibsen fejlődésének nem lehet más vége, mint a pathológia, bizonyos, hogy ezért is kellett az neki; azért, hogy annyira földhöz tapadt embereit, a kiknek <legheroikusabb felemelkedésük földi> nagyon is földi voltát még a legheroikusabb felemelkedésük pillanataiban is teljesen tisztán látja Ibsen, mégis kiemelje innen. De mert a kiemelkedés eleve reménytelen, van már kezdettől fogva valami beteges lobogás a pathosukban, valami pathologikus minden extasisukban. A Hilda kívánsága „Solness”-ben, hogy a lehetetlent tegye meg, a vezérmotívuma ennek a világnak; más tragédiákban is <a leh[etetlent]> ezt kell megtenni, de az ott a posteriori csupán mindenütt, Ibsennél és némileg Hebbelnél van csak meg <xxx> ez mint valami kezdettől fogva tudatos és általános érzés. Ennek a halálra szántságnak pathosa emeli fel <a trag[édiákat]> ezeket a drámákat; a Hedda Gabler „szép halál”-ának ideológiája. Egy hőstípus itt annyira megérett az elpusztulásra, hogy már maga kívánja ezt az elpusztulást, már tudatos energiával vágyódik utána. És a mi művészileg bizonyára gyengéje nem egy utolsó drámájának, a <symbolumában> symbolumok vértelensége, az, hogy csak mint symbolumoknak van értelmük és jelentőségük (Solness felmenetele a toronyra; Rubek és Irene hegymászása), a maga egészében ismét symboluma lesz e típus sorsának: már nincsen semmi cél előttük, semmi tartalom számukra, nem marad más hátra, mint ez, az utolsó, megtenni a lehetetlent, és aztán a nagy csend; egy perczre fenn állni a torony tetején, egy perczben visszaneézni egy életre és látni mindazt, a mi lehetett volna, és egy percz nagy extasisában átélni annak összes lehetőségeit.

A „Trónkövetelők” Skulejének mondása: „vannak emberek, a kik arra születtek, hogy éljenek és vannak, kik arra, hogy meghaljanak”, mottója lehetne ezeknek a tragikomédiáknak, és itt sok tekintetben <anticipálja> anticipálta is Ibsen, öregkorának <tragédiái[t]> drámai visióit. <Itt is ugyanúgy a x> De itt még minden problema sokkal öntudatlanabb, minden alaknak rajza sokkal egyszerűbb, a psychologia sokkal primitívebb, de talán épen ezért /10/ tisztábban éri el benne Ibsen azt a lyrai mysteriumhoz hajlandó tragédiaformát, a mit öregkorában megint keresett (mert a „Kísértetek” ebből a szempontból egészen más; sokkal keményebb, ridegebb, egyszerűbb vonalú; távolabbról látott, tartózkodóbb <lyrájú> és <tompított> csak indirekte lyrikus). Bizonyos; ebben a darabban sok az olyan primitívség, a mi nem lett volna öregkorában elképzelhető, de a leglényegesebbek eléréséhez itt sokkal közelebb jutott, mint valaha máskor életében. Igaz, ez a tragédia is, mint az Alvingnéé, kívül esik egy kissé a problemafejlődés vonalából, a romantika és valóság küzdelméről itt nincs szó semmi formában, és épen ezért volt talán lehetséges Ibsennek túlsok analysis nélkül <állítani> egymással szembe állítani embereit, és <nem> kevésbé vizsgálni a talajt, a min állanak, <és nem> kevésbé analysálni a belőlük kitörő erők jogosultságának kérdését. Ezért töretlen erővel áll, minden tépettsége mellett, Skule szemben a sorsával, a mindig bizonytalan ember a mindig biztos étellel, a mi itt egy másik emberben, Håkon Håkonsonban megkapó erővel jut kifejezésre. A kétkedés tragédiája ez a dráma, az Ibsen legszemélyesebb drámája talán, és talán egész későbbi művészetének kritikája van benn a Skule és Jatgejr <nagy> dialógusában a kételkedésről.

- Skule:* És milyen kétkedést nevezel egészségte-
lennek?
- Jatgejr:* Azét, a ki tulajdon <kételyében is> kéte-
lye felett is kételkedik.

Skule: Azt hiszem – ez a halál.

Jatgejr: Rosszabb annál – az <alkonyat> esti szürkület.

[De:] Skule fegyvert ragad ezután és tenni akar, cselekedni, nem meddő gondolatokkal széttépni magát, és <harczába> harcba megy, és erős és bátor küzdelemben <elbukik> bukik el, mert el kell buknia, mert az olyan ember, mint ő, „isten mostoha <gyerme[ke]> fia a földön”, és nincs más feladata, mint hogy meghaljon. De ez a halál egy heroikus küzdelemnek vége <és>, ez az elbukás egy gazdag és nagy embernek előtte is sejtetlen <gazdagság[ait]> értékeit hozta ki belőle <költőjét>. <De alkotóját> Alkotója egész életén keresztül kételkedett a maga kételyei felett és minél messzebb haladt errefelé <és>, minél következetesebb energiával emelkedett minél magasabbra, annál <jobban ásta alá azt, a minek> inkább vesztette el szem elől, a mit keresett. A romantikus individualismust akarta megalapozni és <aláaknáta> még annak tragikus <vol[tát]> lehetőségeit is aláaknáta.

2.

Ibsen legérettebb korának főcélja volt: egy nagy társadalmi dráma, egy polgári tragédia megteremtése. Ugyanazokból az alapokból kiindulva, a mik mindenki másnál a legborzasztóbb trivialitásokba vezettek, felemelkedni a legnagyobb tragikus magaslatokig; az első és az egyetlen ilyen kísérlet ez az egész új drámairodalom[ban]. És Ibsen <csakugyan> tényleg ugyanonnan emelkedett fel, a hol a többiek állottak: a fran- /11/ czia dráma technikájából; mert legkoraibb ifjúságában <ezzel> itt kezdte és <Folytatás [a gépiratban] a 86. lapon $\text{\textcircled{0}}$ jeltől a 94. lapon $\text{\textcircled{0}}$ jelig)

<de az igazi okok mindenestre> szerepel itt, de az igazi okok mindenestre sokkal komolyabbak és mélyebbek ennél.

Ibsen férfikora nagy világnézeti krisisei után a társadalmi drámát kereste és ebben készen rendelkezésére állott ez a technika, a mi különben is nem egy, ha nem is legigazibb és legművészibb, <hajlamának> de igen erős hajlamának nagyon megfelelt, és egy bizonyos mértékben mégis lehetőbbé tette, mint különben lett volna, ezeknek a daraboknak közvetlen hatását. Ibsenben csúcspontig emelkedik és épen ezért a krízisig jut az új dráma minden tendenciája; az ő <drámája> drámái csakugyan a mai életből nőttek, mai emberek mai sorsai szerepelnek bennük mai formáikban, és mégis — mindennek ellenére — erős és mély és nem trivialis hatásúak; az ő drámái <egyesítik> igazán drámaiak a szó legszebb és legmagasabb és legirodalmibb értelmében, <és> de egyúttal mégis teljesen a színpad lelkéből származottak. Ezekben a drámákban végre egyesül minden, a mi mindenki <másban> másnál annyira részekben van meg, egyesül — a legmélyebbre ható stílusdissonanciákkal fizetve meg ezért a harmoniáért. E miatt a synthesis miatt kellett — úgy érzem — Ibsennek ez a francia technika; azaz: <először> első társadalmi drámái hangjában, formájában úgyis volt valami az azok hangjából, tendentiosus voltukból és <később megtartotta> csak később tartotta meg ezekből az okokból. (Hozzájárul persze az is, hogy az átmenet iránydráma és tragédia között Ibsennél korántsem volt hirtelen, ugrásszerű, a „Kísértetek”-től „Hedda Gabler”-ig minden darabban lehet még <nyomait megtalálni a réginek és az új első hangj[a] nyomai viszont benne vannak> megtalálhatni maradványait a réginek és az első új hangok viszont kihallhatók már az első iránydrámákból is.)

A legfontosabb, a döntő ok talán ez volt: Ibsennek egészen más okból ugyanaz volt a helyzete cselekményéhez, mint a francziáknak; egészen negative kifejezve: egyik sem vehette hasznát <a polgári élet>, a mai polgári életben lehetséges <közö[nséges]> rendes megtörténéseknek; azok, mert nem lettek volna elég érdekesek, izgatóak; ő, mert nem lettek

volna elég jelentőségteljesek. A <xxx> mai életnek, mint a dráma anyagának kérdése ez; <„Mária Magdolna”-ban> „Mária Magdolna” analysise alkalmával láthattuk, hogy a <nagy symbo[lumokat]> mindenütt <drá[mai]> tragikus symbolumokat látó Hebbel sem volt képes egy olyan mesét találni, a mi mindent magába foglalt volna, a mi az ő drámai cselekmény[-]követelményének, az igazi drámainak, megfelelt volna. Egy pár episod összeforrasztása volt ez a dráma és nem kaphatott így igazi drámai egységet; pedig ez volt — nemcsak ebből a szempontból — a legtökéletesebb polgári dráma; csak az „Ármány és Szerelem”, az „Erbförster”, a Hebbel „Júliá”-jának cselekményére emlékeztetek, hogy <mennyire> <milyen hamar fogy ki egy ilyen cselekményből> milyen trivialis egy ilyen cselekmény, milyen hamar fogy ki belőle az igazán benne rejlő erő, milyen szegényes mint anyag, mennyit kell kívülről behozni, hogy továbbvihető legyen. A problema röviden ez : hogyan található egy mai emberek között játszódó cselekmény, a mi nem triviális és mégis symptomatikus, mégis a /12/ benne szereplő emberek egész lényét fejezi ki. Úgy látszik, hogy itt választani kell; a naturalismus a másodikat választotta — meg fogjuk látni, milyen eredményekkel —; Ibsen, mintha átlátta volna, hogy azok a megtörténések, a mik |:pl.:| egy Rosmer vagy egy Hedda számára symptomatikusak, csak laposak, üresek és drámaiatlanok lehetnek, egy csupán elképzelhető, de távolról sem szükségszerű és egyáltalában nem őket kifejező cselekvésbe állította be őket. Minden Ibsen-dráma cselekményét el lehetne úgy mondani, hogy <kizárólag> egészen rémregénynek hatna, tele fantasztikusan valószínűtlen jelenetekkel és a legrosszabb értelemben vett „érdekes” fordulatokkal. Ebben magában véve nem lenne semmi baj; a Shakespeare meséit is el lehetne így mondani és a Sophocleséit is, és az új dráma egyik legnagyobb gyengesége talán az, hogy ez hiányzik belőle. De a régi drámai korokban — erről már volt szó — az élet olyan volt, hogy <ez az> egy ilyen <cselekm[ény]> mese

nemcsak „érdekes” volt, nemcsak a trivialitásból kiemelkedő, de igaz is, nemcsak realisan (mert mint egyes eset ma is elképzelhető), hanem <épen> symbolikusan; az az „érdekes eset” <tipikus volt, életsymbolum> formájában is tipikus volt, életsymbolum. <Ibsennek most már, a között lévén választása, hogy a> Ibsen most már, a trivialitasba vívő symbolikus-ság és a |:belső jelentőség nélküli:| drámaiság között lévén választása, az utóbbit választotta, és egész symbolikája arra való, hogy — utólag — megteremtse a kapcsolatot mese és karakter között, hogy — utólag — olyan fényeket vetítsen rá arra, a miknek megvilágításában az ember lényét kifejezőnek lássék a mese. És minél bonyolultabb <és>, érdekesebb és gazdagabb a cselekmény, és minél finomabb lelki életüek az emberek, annál nehezebb ezt a kapcsolatot helyreállítani, annál mesterkétebb lesz az az apparatus, a mi egységet hoz létre köztük. Persze a symbolikának és a <dialógusnak> dialógus <vele> belőle táplálkozó <lyrai erejének> lyrikus gazdagságának nemcsak ez a célja, de ugyanaz, mint a cselekmény különösségének: kiemelni a drámák polgári embereit a polgári élet trivialitasából <.Ennek leküzdésére kell neki> |: ; a tettek adják meg a rendesen <felülemelkedőnek> felülemelkedő illúzióját <az> embereinek és a dialógus lyraisága és <bel[e]> a darabba épített symbolumok hitetik el, hogy azok az emberek csakugyan azoknak a tetteknek tevői, csakugyan velük történtek meg azok a különös és fantastikus dolgok:|. Neki, a ki oly kiméletlen <iróniájával> iróniával <még folyton> gyengíti folyton, és kisebbíti <, a míg> <folyton> embereinek súlyát és jelentőségét, |:<ennek az iróniája hatásai> saját iróniája hatásainak leküzdésére kell:| ez a mese és ez a rákényszerített symbolikusság. Egy egészen subjectiv, csak rá nézve érvényes feloldása, formába öntése |:ez:| a dissonantiáknak; oly labilis egyensúlya az ellentétes erőknak, hogy még nála is felbillen nem egyszer és <utá[na] folytatnia> folytatni <nem lehet> már nem lehet senkinek. Úgy hat az Ibsen technikája, mint <egy végső élességig

kihegyezett) a legvégső csúcsa valaminek, a mi már oly hegyes és finom, hogy minden pillanatban félni kell, hogy le fog törni.

Mert ezt az amúgy is a túlfinomodottságig bonyolódott technikát még erősebben komplikálja Ibsen közismert analitikus módszerével, azzal, hogy az igazi cselekvést a messze múltba helyezi el és magában a drámában csak <ref[lexei]> az emberekre vetett reflexei, csak <következményei és> tényleges következményei és azok lelki hatásai szerepelnek. Ez elsősorban természetesen a szükségszerűség illúziója végett történt; *Folytatás* [a gépiratban] a 95. lapon o-o jeltől a o-o jelig. A milieu lyrikussá és dekoratívvá válhatik így és olyan átható erőt /13/ kaphat, a mi <máshol> minden más <technika mellett> technikával <vo[lna]> sokkal nehezebben lenne elérhető.

De az analitikus technika <az intellectualisálódá[s]> <is egyszersmint> a dráma intellectualis technikája is egyszersmint, a belső distancirozás formája. Nem csoda, hogy az annyira intellectualis görög tragédiában <ez dominált>, a hol még külön volt minden lyrikum és az is intellectualis volt, egészen ez dominált és ez uralkodik a „tragédie classique”-ben is, és minden olyan drámában, a mely az élettől való távolságot keresi és a konfliktusokat nem közvetlenül érzékien éli át (Schiller) |; és soha[sem] ott, a hol <maga> az egymással szembekerülő erők összecsapásának visiója <válik drá[mává]> hozza létre a drámát, a nélkül hogy az <alapját> ennek alapját képező problema <inkább> igazán, vagy legalább intellectualis formában tudatossá vált volna (az Erzsébet-kor drámája):|. Ibsenben — láttuk — végtelenül erős volt ez az intellectualis problemalátás és dialógus-kihegyezés; őt, csakúgy mint Hebbelt, nem érdekelték a dolgok a maguk érzéki valóságukban, csak mint a nagy <x> abstract, csupán lelki konfliktusok kifejezésére alkalmas anyagok léteztek számukra. Csak annyit használtak fel belőlük drámáikban, a mi erre okvetlenül szükséges; <és> ezért nevezheti

〈nagyon〉 annyira jogosultan Kerr linearisnak az Ibsen kompositio-módját. Ez a mindent lehűtő 〈intellectualisálás〉 és 〈a〉 mindent nagy távolságokba vívő 〈hatás〉 intellectualisálás veszi el sokszor elevenségét, hús és vér voltát az ő csodálatosan gazdagon és 〈sokféleképen〉 sokoldalúan meglátott alakjainak; teszi, hogy 〈nagyon〉 sokszor csak emberi viszonyok sémáinak hatnak, és csak a közeledések és távolodások lyrája hat 〈belőlük〉 igazán és nem érezni 〈xx〉 erősen embervoltukat. De viszont 〈természetes〉 lehetővé teszi ezeknek az emberi viszonyoknak oly bonyolult és oly sokféleképen való megvilágítását, a mi 〈az igazat〉 közvetlenebbül embert-teremtőknek 〈lehetetlen volna〉 nincsen megadva; lehetővé teszi |:egy dolognak mindig sok pontról való nézését,| azt a mélységes nagy ingadozást ironia és pathos között, a mi az ő darabjainak legjellemzőbb stílusa. És így nála gazdagságban csúcspontját éri el ez a stílus — csakúgy, mint mélységben Hebbel- és tisztaságban Alfierinél —; 〈csúcspontját és〉 maximumát, de egy olyan irányban, a melyet nem ennek a stílusnak belső lehetőségei teremtettek meg, melyet tehát csak 〈nagyon〉 az ő egészen személyes nagy qualitasai tettek lehetővé, a mi tehát nem lehet 〈útja〉 út a mások számára. 〈Énnek a formának〉 Ezt a formát — az intellectualis problemalátást értem itt — csak 〈erőszakosan lehet〉 〈erőszakosságok árán lehet〉 nagy erőszakosságok árán lehet a másikkal 〈összefüggésbe hozni〉 egyesíteni; nem sikerült ez Ben Jonsonnak és iskolájának, a kik a legkedvezőbb időben, az Erzsébet-korban próbálták meg ezt a synthesist, nem sikerülhetett Ibsennek, a kinél a kor 〈minden〉 adta minden lehetőség ellene dolgozott. Mert az élet maga is, mint anyag, okozza, hogy adaequatabb, tisztább stílus, minden 〈dráma elle[nsége]〉 drámai veszedelme ellenére a distancirozás, 〈mert〉 a történések közvetlen ábrázolásánál, mert (*Folytatás* [a gépiratban] a 95. lap ◊ jeltől a 96. lap ◊ jelig)/

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Tatár György · Műszaki szerkesztő: Fülöp Antal

A borító- és kötéstervezés Bogdán Hajnal munkája

Terjedelem: 13,8 (A/5) ív — AK 1705 k 8083

80.8015 Akadémiai Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Bernát György



Ára: 35,-Ft

ISBN 963 05 2426 0