



A szociális dráma lehetősége,*



naturalisztikus dráma, láttuk, teljesen a dialógusra van felépítve és ennek a dialógusnak természetéből kifolyólag antiarchitektonikus egész megcsinálási módja. Széles részletességgel rajzolt emberek és millió az egyedül érdeklő dolgok. De bármennyire is akarnak közeledni a való élet polifon és nem tagolt voltához, valami tagoltság tel- sen nélkülözhetetlen volt. Bármennyire keveset akartak is elvenni az életből, valamit el kellett venni mégis, valahol el kellett határolni a képet és bizonyos dolgokat ki kellett emelni és hangsúlyozni. Tulajdonképen minden erősebb hangsúly ellentmond a teljesen következetes naturalista teóriának és, ha elképzelhető lenne, hogy a dolgok a maguk természetes folyásában játszódjanak le előt- tünk és csak a tényleges fontosság adja meg a súlyát valaminek, nem az író, akkor a drámából épen olyan monstrum válnék, mint amilyen lett volna a konzekvens naturalista regény, melynek tervét Holz és Schlaf, a naturalizmus megalapítói, ezt belátva, el is ejtették. Tehát kell akcentuálni, de azt az illúziót kelteni, mintha nem lenne akcentus. A naturalizmus tehát az első nagyobb gyakorlati lépésénél kénytelen volt megalkudni elveivel. Ez maga még nem lett volna baj, de ez az elleplezett kiemelés egy súlyos problémát állított a natura- listikus dráma elé. A naturalizmusban magában t. i. nem volt meg a kiemelésnek semminemű természetes principiuma, épen mert az a látás, amiből a naturalizmus létrejött, a millió kis dolog az életben való uralkodásának meglátása volt. Az életre nézve ez lehetett igaz-

* Ez a tanulmány egyik fejezete szerző *A modern dráma* c. munkájá- nak amelyet a *Kisfaludy Társaság* a Lukács Krisztina díjjal jutalmazott meg s mely néhány hónap múlva fog megjelenni. Könnyebb megértés kedvéért e fejezet ama részeit, melyek előzőleg kifejtett tételekre utalnak, a lehetőségig megrövidítettük.

A szerk.

ságos, ott csakugyan lehet így látni az összefüggést és az epikában, ahol ezeknek a kis dolgoknak nagy extenzivitása ábrázolható, alkalmas és használható az ebből származó technika; a drámában nem. Mert az extenzivitást nem lehet megadni nekik és, hogy ezt intenzivitás pótolja, hogy egy kis dolog a soknak legyen szimbóluma, részben annak tartalma, részben a naturalizmus ábrázolási módja nem engedi. Itt tehát a drámai perspektíva meghamisítja az elgondolást, önkénytelenül szimbolikusak lesznek dolgok, amik anyaguknál fogva nem lehetnek szimbolikusak és viszont a technika ellentmond még ennek a szimbolizálásnak is. A naturalisztikus látás a sok és közeli ok meglátása, az élet atomisztikus látása és technikája is csak ezek kifejezésére alkalmas igazán. Azt tehát, ami elrendezi a dolgokat, határokat szab nekik, megszakít, aláhúz, alá- és fölrendel egymásnak mindent, ami egyszerűen rendet teremt, valahonnan kívülről kellett behozni. A naturalisztikus dráma nem akar mást adni, mint valamit, ami egészen határozott emberek között egészen határozott helyen és időben megtörténik; az egyszer megtörténőt, az esetszerűt. És épen a környezet nagyon erős hangsúlyozása és gondos rajza miatt, az esetszerű teljesen uralkodóvá válik a szimbolikus, az általános jelentőségű felett, megszűnik minden drámai hatás lehetősége. Ezt a veszélyt a naturalizmus az eset, a környezet, a körülmények és történők igen nagyfokú tipikusságával akarja egyensúlyozni, de ezzel — eltekintve attól, hogy, mint az Hebbelnél láttuk, egy életből vett, szociológiai tipikusság nem adhat még drámai tipikusságot, ahol az nincs meg az anyagban — ellentétbe kerül saját fölélével, a ki nem választással. Tehát ki kellett mégis választani, de ez a hangsúlyozás nem a dráma leikéből származó és így nem ad erőt és teljességet a vele stilizáltaknak, így a látás és a technika között, ha tudatossá nem vállal is, ellentét van és mert a technikai kérdések állanak előtérben, az a következménye ennek az ellentétnek, hogy a naturalista drámák úgy stilizálnak, hogy az lehetőleg meg ne lássék, olyan az architektúrájuk, hogy azt ne lehessen észre venni. De architektúrát elleplezni nem lehet soha és, ha lehetne is esetleg ideig-óráig, művészietlen, nem becsületes munka lenne és egy ilyen meg nem alapozott illúzió után a kiábrándulás kétszeresen kellemetlen és súlyos.

De maguk az egyes hatások is vesztek. Egy naturalisztikus dráma szükségképen csupa nüánszból áll, tehát csupa halk hangból, erősebb hatást nem lehet vele elérni. A kiemelés hiányának még egy súlyos következménye volt: a naturalizmusnak sokkal több eszköze volt szüksége, mint a bármely irányban stilizáló drámának. Megbomlik tehát a dráma ökonómiája, hosszabb lesz, fárasztóbb, tele felesleges dolgokkal. A régi irányok hívei folyton drámaiatlansággal vádolták őket. Sokban igazuk volt, de indokolásukban nem. A jó naturalista darabok elgondolásukban, menetükben tökéletesen drámaiak és csak széteső, nehézkes és hosszadalmas voltak kelti a drámaiatlanság látszatát.

De visszahat ez a naturalizmus legfőbb és legnagyobb értékére, a dialógusra: csupa finomságától és átszellemítettségétől üres lesz. Nem a köznapi értelemben, ahogy akkor és most is mondják némelyek,

akiknek még mindig a francia *causeur*-ök szellemességei kellenek minden drámában, bármilyen miliőben játszódjék is, hanem úgy, hogy nem történik benne, terjedelméhez képest, elég belső dolog. Minden egyes helyében történik valami és egy ilyen sor csupa nűánszból mégis holt lehet, ha mint egész nem viszi előre a drámát. Minden naturalista drámából nagy darabokat lehetne kivágni anélkül, hogy aki nem ismeri jól a darabot, még csak észre is venné és csak nagyon alapos elmélyedés után lehetne meglátni, hogy egy ilyen feleslegesnek látszó hely jobban megvilágította egy alaknak valamilyen összefüggését és állapotát, vagy egy új oldalról mutatott meg egy helyzetet.

De kérdés, hogy ez — drámailag — mennyiben fontos, kérdés, hogy az emberrajznak ez a kerekése, a drámai embereknek ez a minden oldalról látható és körüljárható volta mennyiben érték a dráma számára, szabad-e érte áldozatokat hozni, sőt, hogy érték-e, egyáltalában, ha megvan. A drámai ember mindig egy ember egy sorshoz való viszonyában és egymással való összefüggéseiket is ugyanez a sorsviszony határozza meg, úgy hogy minden emberből drámailag csak az jön tekintetbe, ami a sorssal érintkezésbe lép és minden más felesleges benne. Minden gazdagsága életének és életmegnyilvánulásainak csak akkor élet igazán, ha az őt érintő sors is olyan gazdagon van látva, hogy ennek egész felületét érintheti. Bizonyos, hogy a naturalizmus valami hasonló felé törekedett, de ez csak, igen kis mértékben volt elérhető, mert sorslátásuk természete olyan volt, hogy alig lehetett az emberekkel igazán drámai kapcsolatokkal összefűzni. A naturalista drámákban szereplő sors ugyanis elsősorban a miliő volt és annak hatása az emberre, annak lassú felszívása, magába olvasztása, ellentálló erejének elernyesztése lehet csak. Tehát nem drámaiban, nem egy mindent magában foglaló tettben, csak sok lassú hangulat-atomból álló cselekményben hozhatja egymással összefüggésbe embert és sorsát. És akkor a sors csak háttere az embernek, csak atmoszféra, ami őt körülveszi és az ember teljes kerektségben áll előttünk, de minden ember tulajdonképpen külön van, csak az atmoszféra közös valamennyiükben. És ahogy nincsen igazi összefüggés, úgy nincsen igazi mozgás drámai embereikben. Igaz, folyton változnak, folyton fejlődnek, de átalakulásuk csak lelki marad, nem kap drámai formát; a naturalista drámában állandóbb és folytonosabb a mozgás, mert nincs benne holt pont, mint bármely régiben, de ez a mozgás nem drámai, csak az atmoszféra lassú átalakulása és ezért a dráma perspektívájából nézve nem hat mozgásnak. És épen így nem ad egységet a benne foglalt emberek összesége, mert az összefüggés köztük csak lelki vagy szociális, vagy esetleg még véletlenszerű is, nem drámai.

Epikussá válik ily módon a dráma, szétesik és dialogizált novella lesz belőle. Ibsen drámaiban, ha sokszor erőltetettségek árán is, egy magában zárt és teljes külön kis világ jött létre, egy drámai kozmosz. A naturalista dráma csak egy darab életet adott, bármennyire gazdag és közvetlen volt is az. A dráma terjedelme teszi lehetetlenné, hogy a benne szereplő, aránylag kevés emberből kozmosz jöjjön létre, ha nem reprezentálja és szimbolizálja benne mindenki a kozmoszt össze-

tartó gondolatnak valamelyik oldalát vagy relációját; a drámának csak a törvényszerűség, a mindennek mindennel való összefüggése adja meg azt az univerzalitást. A naturalista dráma eredménye itt is negatív: elvetette a régi, mesterkélt összefüggéseket, de újakat teremteni itt sem bírt.

Hozzájárul, hogy a naturalizmus, természetesen, meglazítja a dráma szigorú szerkezetét. Egészen következetes keresztülvitele az egyes, egymással lazán összefüggő képek sorozata felé kellett, hogy vezessen. És az így szükséges nagy apparátus önkénytelenül és akaratlanul befolyásolja az emberrajzok hatását is. Ez a nagyon is részletes emberrajz nem számolhat a dráma formájából következő különös perspektívával. Nem nagy jelentőségűeknek elgondolt dolgok vannak olyan helyeken, ahol joggal nagyobb jelentőségűeket várna az ember és a dráma embere kisebbnek látszik, mint írója tervezte és szánta, mert jelentéktelenül viselkedik fontos helyzetekben. A drámában mindent szimbolikusan kell venni és ezért mindenki egész önkénytelenül egy embernek egészen pillanatnyi viselkedéséből mindig egész jellemére következtet. A drámában nincs hely és nincs idő, hogy a hangulat-epizódot a maga értékére lehetne redukálni, hiszen csak szimbolikus helyzetekben ismertetheti meg embereit. És a naturalista dráma emberrajzának stíltelen volta abban áll elsősorban, hogy ezek a helyzetek néha szimbolikus jelentőségűek néha egyáltalában nem, csak epikusán reálisak vagy éppen genre-szerűek. Ugyanez a perspektíva okozza, hogy a naturalisztikus dráma emberei végtelenül passzív benyomást tesznek. Ez persze igen sok esetben szándékolt. A naturalizmus az erősen és sokféle körülménytől determinált ember drámája; egész világlátása megkövetelte ezt a drámát, éppen azért, mert úgy érzett és úgy látta az életet hogy több dolog hat rá és intenzívebben, mint a régi emberekre. De a naturalistikus nagy és nehézkes apparátusnak itt is meg volt az a következménye, hogy az emberek még erősebben körülményeik rabjainak látszanak, mint a valóságban, vagy mint ahogy az íróik akarták. Nagy, aktív embert ilyen módon nehezen tud a naturalizmus színpadra hozni, csak mélyen érző, erősen szenvedni tudókat.

A naturalizmus csak a vágyak, a meddő vágyódások *adaequat* kifejezési eszköze. Ennek elsősorban technikai okai vannak: a naturalizmus az elhallgatások technikája, a sejtéseké, a ki nem mondottságoké; azoknak az érzéseknek és gondolatoknak kifejezése, amik a legközönségesebb szavak mögött és körül lebegnek, amik azokban nem képesek kifejezésre találni. Mert a természetes beszéd, a közönséges élet beszédének szépsége ez: sejtetni a ki nem mondottakat, a ki nem mondhatókat. És a naturalisztikus beszédmód legfőbb célja, értéke és fölénye minden régi felett: atmoszférát teremteni az emberek egymás között folytatott beszédében. Tehát olyan dialógus, amiben a kimondott szavak csak hidak, amiken keresztül a lelkek érintkeznek, nem zártak, nem zárnak magukba senkit és semmit nyíltan kifejező voltukkal, a magányosságok és pillanatnyi találkozások, közeledések és távolodások, megértések és nem-értések folytonos ide-oda ingásának és váltakozásának tiszta, finom és erős kifejezést képesek adni. Ez a vágyak nyelve és nem a tetteké; a leküzdhetetlen bilincsek súlya

alatt vergődők beszéde és nem a sorsukkal keményen küzdőké; a heroikus szenvedőké és nem a hangos harcosoké. És ennek a technikának lelkéből megértjük azt a sorsot is, amit a naturalista dráma ábrázolni akar (vagy abból a sorsból ezt a technikát: mindegy) a milliónek, az embert körülvevő dolgoknak és körülményeknek megfoghatatlan, minden egyes megnyilvánulásában végtelenül kicsinyes hatású, de összeredményében leküzdhetetlen erejét. Azaz érzés, ami a naturalizmust létrehozta, ami a legnagyobb erővel szólal meg igazi nagy poétákban ez volt: valami elviselhetetlen nyomásnak érzése és a vágyódás ki ebből a nyomásból, a vágyódás valami után, ami felszabadít ettől és vágyódás meddő voltának belátása és rezignált átérzése.

A német naturalizmus drámái a polgári ideálok céltalanságának drámái. Végig kísértük egy évszázadon keresztül ezeknek az ideálok-nak kritikáját az őket hirdető hős-típusok átalakulása formájában, láttuk mint válnak mindig erősebben és erősebben tragikusakká azáltal, hogy kipusztul a világból az, ami jogosságot adott nekik valamikor és a megmaradt érzésforma, mindig hevesebben kell, hogy beleütközzék a neki örökké idegen külvilágba. A fejlődés lényege ez: a külvilág erejének mindig tisztább és tisztább felismerése; a vele szemben felállított apriorisztikus követelések és érzések (romantika vagy doktrinarizmus tartalma szerint és formájában mindakettő) folytonos gyengülése; vagy egészen befelé fordulása, vagy a célkeresés görcsös tanácstalanságában egészen vak, korlátolt és kis célokba kapaszkodó doktriner fanatizmussá átalakulása. A legerősebb érzés, a tanácstalanságé volt; azé hogy kellene valaminek történnie, hogy rossz minden úgy, ahogy van, de erősebb mindennél és hiábavaló minden küzdelem ellene. És a kísérletnek ezt kifejezni meg kellett történnie, ha csak azért is, hogy bebizonyuljon ennek az életlátásnak a maga következetes keresztül vitelében mélyen drámaiatlan volta. Ezek a drámák nem adnak küzdelmeket, csak szenvedések lírai reflexeit és a szenvedések nem fokozzák az embereket, nem olyanok, hogy elpusztítják őket ugyan, de egyszersmint legmagasabb lehetőségeik fokára is emelik. Vagy legalább a szavak, amiket ezek a szenvedések adnak, nem alkalmasak erre. A naturalizmusnak nincs pátosza. Nincs, nemcsak azért, mert a megfigyeléseket helyezvén előtérbe és mindig megakarván tartani egy közönséges, triviális megtörténés illúzióját, földhöz tapadóvá teszi dialógusát, de mert — láttuk — dialógusának művészi lényege nem engedi meg, hogy koncentrált erővel egész életeket és sorsokat átfogó magaslatokig emelkedjék. Persze: a szenvedésnek is lehet pátosza. És a legnagyobb naturalista tragédiák nagy momentumai (*Meister Őlze*, *Henschel fiváros*) összeszorított fogak közül kitörő, dadogó, akadozó és szinte akaratlanul célba találó szavaikkal és megnyugvásuk mélységében sorsukat átérző gesztusaikkal, csakugyan valami a pátoszhoz igen hasonlót érnek el. De az út, amin ide eljutnak, nem a drámáé. A naturalizmus tökéletes drámái ezek, bennük technika és kifejezés maradékot nem hagyva olvadnak egymásba, válnak eggyé; az egyetlen modern drámák, amiken belül nincsen problematikusság. A drámák a maguk egészében viszont egészen problematikusak és ezek, épen tökéletes drámáik mutatják így a naturalizmus mély és nagy problematikusságát. Bennük nem

mutatkoznak sehol sem a naturalista technika határai, de épen ezért a lehető legvilágosabban megmutatják az egész naturalisztikus technika határait. Ennek a kifejezésbeli tökéletességnek igen nagy az ára, igen sok dolog kifejezésének még csak megkísérléséről is le kell mondania; az ábrázolás tökéletességéért, az ábrázolt világ szűk korlátok közé szorított voltával fizet meg.

Mert mihelyt túl akar menni a néma szenvedések kifejezésén, rögtön világosak lesznek a határok. Minél erősebb egy ember és minél jelentékenyebb, annál kevesebb kis körülmény hat rá; az ő rajzához tehát a naturalizmus igen sok eszköze felesleges, sőt, amennyiben alkalmazva van, egyenesen zavaró. De épen ilyen kevésbé alkalmas az igazi nagy sorsok, a nagy, világot mozgató összefüggések kifejezésére; a naturalizmus a közvetlenül ható okok technikája és perspektívái a lelkek mélységeibe nyílnak legfeljebb és nem a nagy távolságokba. Ami legnagyobb értéke és ereje másutt, hogy képes meglátni és kifejezni külsőleg kis dolgok belső nagyságát és jelentőségét, az útjában áll mihelyt a dolgok már magukban véve is jelentékenyek. A naturalizmus fokozó, stilizáló ereje csakis intenzív, mert transzparensékké teszi szavait és keresztül csillogtatja rajtuk azokat a lelki értékeket, amik nem volnának képesek szavakra találni, de épen ezért nem képes fokozni azokat, amiknek épen a szavak ereje kell, hogy megnyilatkozzanak. A naturalizmus nem koncentrálna, a naturalizmus nem foglal össze soha messze világító képek szintéziseiben, a naturalizmusnak nincs pátosza.

Így rögtön problematikussá lett a naturalizmus, mihelyt költői elhagyták kispolgári szenvedéseik kis sorsait és ez a fejlődés nagyon hamar bekövetkezett. Szocializmus és betegesen túlcsigázott individualizmus között ingadozott mindig a naturalizmust létrehozó írónemzedék. De szocializmusát inkább a nagy város rettenetes nyomora iránt érzett szájalom, a kultúrával szemben közönyös nyárspolgárok gyűlölete és valami zavaros, bizonytalan forradalom után való vágyódás hozta létre, mint annak igaz átértése. Vérbeli polgári ideológusok voltak, akiknek így rögtön ki kellett ábrándulniok a szocializmusból, mihelyt igazán belekerültek és megismerkedtek annak valódi mivoltával.

De művészileg is csalódást hozott nekik a szocializmus, csalódást kellett hoznia. A naturalisztikus mozgalom irodalmi főcélja a szociális dráma megteremtése volt és nagyon hamar ki kellett tűnnie, milyen terméketlen témája és anyaga ez a drámának. A polgári individualizmusból származó irodalomnak utolsó kísérlete volt ez, elhagyni kizárólag esztéta, műterem-művészet voltát, gyökeret verni valahol. Hauptmann első drámájának hőse, az agitátor Alfred Loth (és bizonyos tekintetben még Florian Geyer) utolsó tettekben élő unokái a Posztipusnak. És Loth mellett az egyik oldalon ott áll már a Strindberg Dr. Berg-je és kapitánya, akiknél már csak erotikus küzdelmekben nyilvánul meg intellektus és ösztön, doktrína és élet ellentéte, a másik oldalon pedig a Hofmansthal fáradt, resignált és minden életet gögös fájdalommal lenéző Claudiója. Loth maga is már igen közel áll a tragikómikussághoz. Nagy elveiben, amikért nem látja meg a való életet és keresztül gázol a mások boldogságán és életén, azáltal, hogy a szocializmushoz közeledvén mindig praktikusabbakká válnak, mind-

inkább van (a dráma perspektívájából nézve) valami, kicsinyes, hóbortszerű, „tudományos” megalapozottságukban sok önkényesség, pátoszában — szintén a tudományosság és a praktikusság miatt — sok kicsinyes és nagyon is földhöz tapadt. És ami a legjobban megnehezíti a hatását és egyszersem lehetetlenné teszi, hogy mint hős-típus tartósan termékeny legyen a dráma számára, van már benne valami, épen a gyengeségből eredt megátalkodottság, egy konfliktusokat kizáró fanatizmus. Az olyan ember fanatizmusa, akinek meggyőződése nem annyira fegyver egy nagy küzdelemben, de inkább menekülése egy hajótöröttnek; melyet tehát az fétisként őriz és szentnek tart, nem az elv nagyságáért, de a maga összeomlásától remegve, ha az meginogna. Amit különben maga Hauptmann is egészen világosan meglátott és ki is fejezett, amikor Anna Mahr (*Einsame Menschen*) így beszél a szocialista festő Braunról: „*Er hat etwas imputiert erhalten; gewisse socialistische Ideen, oder wie man sie sonst nennen will; und daran haftet er nun, daran klammert er sich, weil er nicht allein gehen kann. Er ist keine starke Individualität als Mensch, wie sehr viele Künstler. Er getraut sich nicht allein zu stehen. Er muss Massen hinter sich fühlen.*” Ennek az emberfajtának nincsen már drámája; *Vor Sonnenaufgang* is már csak a lány tragédiája, a szerencsétlen lányé, akit balvégzete ezzel az emberrel hozott össze, akinek egyetlen életlehetősége ő lett volna, ő aki nyomban elhagyja őt, mihelyt megtudja, hogy a kettőjük házassága az ő elveit veszélyeztetné. Lothban nincs konfliktus; a meggyőzések egészen mechanikusan, feltétlen, ellentmondást nem tűró erővel uralkodnak benne és a valóság, az élet szerepe csak annyi, hogy alkalmakat szolgáltat annak működésére. Johannes Vockerath a következő stádium, a kísérlet kibontakozni innen, elhagyni ezt a meggyőződés-narkóvizet; ezáltal az ő helyzetében van már konfliktus, meg van már benne a drámaiasság lehetősége, de ugyanazért, amiért ez lehetséges, megszűnt az ő drámája szociális dráma lenni.

Helyzetük a szocializmushoz tehát drámailag természetlen volt és természetlen volt ebből a szempontból eltávolodásuk is tőle. Itt — *in abstracto* — csak két lehetőség volt és a kísérletek csakugyan mind vagy az egyik, vagy a másik típust mutatják (vagy esetleg a kettő összekeverését) és mindakettő egyformán nem nyújthatott sokat. Az elsőt, a szocializmusból (ami itt népboldogító idealizmust jelent) való kiábrándulást, nyílt szakítást harc formájában, nagyjából megírta Ibsen a *Népgyűlölő*-ben és — a dráma szempontjából nézve csak — *Brand* utolsó két felvonásában. Mind a kettő élesen mutatja a téma nagy baját: a hős ellen csak lényegében egészen passzív ellentállás van, aminek abszolút nyers ereje azonban aránytalanul nagy az övéhez képest. így nem lehet itt igazi küzdelem, csak katasztrófa, sőt ez is csak tragikomikus lehet, mert a népet, a tömeget nagyon le kell szállítani, hogy a hős belőle kiemelkedhessek; egy fejjel a falnak rohanó ember: ez lenne képben kifejezve ez a dráma-típus. A másik pedig — mondtuk — nem szociális dráma már; a konfliktus ott már egészen belül van, kizárólag egy ember lelkében és mert az eltávolodás a főmotívum, az új erőn van a hangsúly és ez lesz erősebben megérezkítve; vele szemben szükségképen egészen háttérbe

szorul a szocializmushoz való viszony, mert azt látjuk, erről meg csak beszélnek (*Einsame Menschen*).

De mindez nem volt a főcél: ők magának a szocializmusnak, a szociális kérdésnek és nem saját a szocializmushoz való viszonyuknak drámáját keresték. Ez a dráma lett volna a naturalizmus természetes betetőzése, ez egyetlen lehetősége, hogy a régi, nagy és kultúrát átfogó drámák mellé új, épen olyan jelentőségűeket helyezzen. És hogy ezen a ponton is kudarcot kellett vallania, magyarázza meg azt a roppant gyors és végtelenül erős küzdelmet, ami kevéssel a naturalizmus győzelme után ellene megindult és olyan hamar nem aktuálissá tette azt. A kérdés tehát ez: lehet-e szociális dráma egyáltalában? Alkalmas anyagai a drámának az általa nyújtott konfliktuslehetőségek és alkalmas eszköze-e a stilizálásnak a marxizmus létrehozta dialektika? És végül: amennyiben itt lehetséges lenne dráma, csakugyan a naturalizmus-e ennek természetes, egyedül lehetséges, vagy akár csak egyebek között is megfelelő technikája?

A Hauptmann-generációt illetőleg azonban a kérdés mégis egyszerűbb: ők nem voltak szocialisták, az ő számukra a kérdés csak a nyomor és a gazdagság ellentétének kérdése volt; vagy még pontosabban: a nyomor és a nyomorból való kivágyódás érzésével való együttérzés kifejezésének kérdése. Ennek két következménye van: a kérdés egyszerűbben van feltéve és, mint látni fogjuk, lehet is rá megoldást találni, viszont azonban úgy van feltéve a kérdés, hogy rá adott legtokéletesebb felelet sem felelet igazán és a kérdés kérdés maradt utána is. De — és ez fontos itt — mégis ez a generáció volt az egyetlen, amely, egypár elszórt kísérlettől eltekintve, ezzel megpróbálkozott; később, amikor olyan írók is léptek fel, akik igazán szocialisták voltak, mélyen átértve és átérezve mindent, ami azzal együtt jár, meg sem próbálták az ilyen értelemben vett szociális drámát. Shaw, a legnagyobb közöttük, polgári emberek polgári intézményeinek kritikáját adja a szocializmus látószögéből, csak úgy mint — a hasonlat csak a szociális helyzetekre vonatkozik — Beaumarchais az arisztokráciáét adta a polgári értékelések és látások nézőpontjából. És Gorkij is csak akkor írt „szociális” drámát, amikor anarchista volt még, amikor a jelen türethetlenségének homályos érzése és egy messze jövő ködben úszó ígéreteinek homályos sejtése volt az alapja írásainak; és első igazi szocialista írása egy nagy regény volt (*Az anya*). És mindakettőnek technikája — és ők csak a legnagyobb példák itt nem a naturalizmusé; mindegyik felhasznál egyet-mást belőle, de csak egyet-mást és csak egyebek között és a formának is, a technikának is súlypontja egészen máshol van. A technika kérdése az egyszerűbb: a naturalizmus a közeli, a közvetlenül ható okok technikája és a szocialista, a marxista látás lényege ennek épen az ellentéte. Könnyen belátható, hogy miért: a marxista történelem- és élet-telgősnak talán a legerősebb tendenciája a pusztán egyéni akaratok, meggondolások, érzések jelentőségét, amennyire lehet leszállítani és melyebb, objektívebb, az egyes emberrel és emberben közvetlenül történőkön messze túlmenő okokra visszavezetni. Nem volna nagyon nagy túlzás azt mondani, hogy a teljesen kiépített marxista látás semmi

egyéb, mint egy végtelen távoli horizont nézése, oly távolié, hogy a messze távolba elvesző tekintet előtt az egyes részletek különbségei alig jönnek tekintetbe. A naturalista technika pedig teljesen horizonttalan, csak kis dolgok kapnak ott jelentőséget, csak a közeli nő fenyegető nagyságokig, vagy szólal meg finom lírával. A naturalizmus épen azokat a különbségeket hangsúlyozza, épen azok kifejezésére találja meg a legfinomabb eszközöket, amik egy a világot igazán szocialista szemmel néző embernek (világnézetileg) a legkönyösebbek és képtelen az — ebből a szempontból vett — legfontosabb dolgok kifejezésére. Ezt a nagy ellentétet nem lehet eléggé hangsúlyozni, mert mindenki úgy érezte akkor és talán igen sokan úgy érzik most is, hogy a kettő egymással mélyen rokon, hogy igazi és mély összefüggések vannak köztük. De naturalista technika és szocialista világfelfogás között ugyanolyan a kapcsolat, mint annak megteremtői és a szocialista mozgalom között volt. Csak az embereket megkötő társadalmi erők gyűlöletében és a vágyódásban ezeket megszüntetni találtakoztak, vagyis művészileg abban a törekvésben, hogy minden rosszra és rútra, ami most van, kíméletlen tisztánlátással rámutassanak és arra is, hogy mi mindennek kell emiatt ma elpusztulni. Már abban, amit okoknak láttak és ahogyan látták azokat, nincsen közöttük semmi rokonság és a vágyódások természete is teljesen ellenkező volt. Hogy marxista terminológiával fejezzem ki magamat: a naturalizmus a kispolgári ideológia tökéletes kifejezési eszköze, ami lényegileg — csak más nézőpontról — ugyanazt mondja, mint amit az előbb megállapítottunk, hogy a céltalan, homályos és meddő célkeresésben önmagát felemészítő vágyakat megszólaltatni született meg.

A szocializmus rendszere és világnézete, a marxizmus szintézise, a legkegyetlenebb, a kíméletlenebb és a legszigorúbb szintézis — talán a középkori katolicizmus óta. És kifejezésére, ha majd megjön az ideje, hogy művészi kifejezést nyerjen, csak egy az annak igazi művészetéhez (Gióttó-ra és Dante-ra gondolok elsősorban itt) hasonló szigorúságú forma lehetne alkalmas és nem a mai idők létrehozta, csak egyéni, az egyéniséget a végletekig nüánszokba vivő művészet. De hogy egy érzésből forma legyen, sokáig kell az emberekben élnie; milyen sokáig tartott, amíg a már Sterne-ben és Diderot-ban — csak ezt a példát hozhatom fel itt — tisztán meglevő, szentimentális érzés és impresszionisztikus látás igazi kifejezésre talált. És ma még a legtöbb igazi szocialista csak gondolkodásában, csak politikai és társadalmi meggyőződéseiben stb. az; azzal közvetlenül össze nem függő életformáit, még egyáltalában nem hatotta át világnézete. A legkevésében közöttük érzik például ma még, hogy az ő művészeti felfogásuk csak dogmatikus lehet, csak minden „ízlés dolgá”-nak rideg kiküszöbölése a művészetből, ha nincs is még megírva ez a dogmatika és ha nincsen is talán — az anyagszerűségeket kivéve — semmi köze a régi dogmatikákhoz; hogy az ő művészetük nem lehet más, mint a nagy rend művészet, a monumentalitás. És csakugyan ezt a monumentalitást keresi Gorkij regénye; kidob belőle minden „érdekes” embert, minden „lélektani” nüánszot, finom átmenetet, érdekes szituációt,

hogy regényében ne legyen más, mint „a” munkásmozgalom, annak lassú hullámokban terjedése, feltartóztathatlan energiája. Olyan emberek olyan sorsait keresi ki, akik és amik úgy ahogy ott vannak bárhol, ugyanazok lennének, kihagy a körülményekből mindent, ami ennek egész a monumentalitásig emelkedő de viszont itt még a szárazságig elmenő tipikusságát zavarhatná. Mert ma még nem gazdag ez a monumentalitás és mint eredmény közepesen sikerült kísérlet a Gorkij kísérlete; száraz, szegény és üres sok helyen, de mégis — úgy érzem — ez az egyetlen mai írás, ahol a mozgalom, mint mozgalom és az ami benne lényeges és úgy, ahogy az a művészébe áttehető, formát keres magának. És a Shaw színdarabjainak — amikről más összefüggésben még igen részletesen lesz szó — formai lényege ez: minden mai érzés-anarchiának, vagy hamis, mert csak egyéni hajlamokon és érdekeken alapuló szintézisnek nevetséges voltát megéreztetni, az elképzelt, a Shaw érzésében létező új rend fényével hirtelen megvilágítva azt. Gorkij csak a látás kemény igazságosságát és művészi fegyelmességét használhatta fel a naturalizmusból, Shaw a közlő nézést is, mint a komikum forrását; ennek a komikumnak a technikája perspektívák váratlan, átmenet nélküli váltakozása és a naturalizmus azért kell neki, hogy a lehető legközelebről mutassa azt, amit a következő pillanatban már csak mérhetetlen távolságok fényében enged látnunk.

Ma még nincsen szocialista érzésekből nőtt művészet, mert azt hiszem az eddig elmondottak után természetes, hogy semmiféle olyan művészet nem jön itt tekintetbe, amely témájában az csak vagy motívumaiban inspirált, hanem csak az, amelyben annak érzései keresnek és kapnak formát. Csak kísérletek vannak és ezek között a kísérletek között nincsen igaz dráma (a Shaw formájának mély drámaiatlanságáról a maga helyén lesz szó) és ami ezzel szinte egyet jelent, nincsen tragédia. Csak regény van és lírikus kísérletek és vígjátékok, úgymint a tizennyolcadik század polgári irodalmában. Kérdés, hogy a marxizmus csodálatos dialektikája egyáltalában áttehető lesz-e a dráma és lehetetlen, hogy ma áttehető legyen. A dráma emberi akaratok dialektikája és minden, ami nem ezeknek formájában nyilatkozik meg, hasznavehetetlen kell, hogy maradjon számára; a drámai stilizálás lényege, hogy egy ember egy tette az ő egész lényét, egész életét, az egész életet jelentse és — már a *Mária Magdolna* analízise alkalmából volt szó erről — bizonyos, hogy ez annál kevésbé lehetséges, minél inkább csak szociális relációkban szerepelnek az emberek. Hogy egy embert tette reprezentálhasson, bizonyos mértékben kívül kell állnia ezeken a kapcsolatokon és amíg és ahol ezek olyan erősek, hogy a kívülállás belőlük való kiesést jelent, nem lehet dráma. Ezért nem volt a középkori katolicizmusnak drámája, mert a dogmákkal való meghasonlást vagy ellehetett vitával intézni és akkor még nem volt dráma, vagy a meghasonlott eretnek lett és az eretnek küzdelme az egyházzal csak epikai lehet. (Nem lehet eléggé hangsúlyoznom itt sem, ha ma valaki tragédia-témát lát bele egy eretnekségbe, ha pl. Hebbel Kandaulesét ide állította volna be, egy mai konfliktusnak adott volna középkori háttérrel és nem a középkorinak drámai

formát.) Drámai csak az önmagában dialektikus lehet és a szocialista társadalomkritika csak a ma fennállónak dialektikáját látja, mert csak ezt lehet ma látnia; de drámainak ezt csak egy abból a talajból nőtt érzés érezheti, csak abban tükröződhetnek metafizikai erővel és mélységgel mindazok a történelmi processzusok, amik ma lejátszódnak, csak annak érzésében nőhetnek tragikus feloldhatatlanságokig. Szocialista szemmel nézve ezek a processzusok csak átmenetiek, csak ideiglenesek; szocialista érzésnek azok a konfliktusok nem örök érvényűek, nem metafizikailag szükségszerűek, nem tragikusak. És nem tragikusak az ő — polgári érzések számára — tragikus sorsaik sem, ugyane miatt az ideiglenességi érzés miatt, épen úgy, ahogy nem lett igazán tragikus egy polgári tragikus sors sem a francia forradalom előtt, mielőtt a polgári osztály helyzete belülről dialektikussá vált volna. A Gorkij regényének agitátora ott epikus hős, bár korán jött, bár elpusztul abba, hogy ma érzi messze jövők érzéseit és hirdeti messze jövők igazságait és közhelyeit; miért nincs tragikusnak érezve az ő sorsa és miért annak minden polgári dráma a maga korát megelőző hőiséé? A tragikusság az az érzés, ami egy megtörténést kísér, az az érzés, ami annak szimbolikus megvilágítást, megtörténés voltán túlmenő jelentőséget ad. Magában véve, természetesen, semmi sem tragikus és semmi sem annak az ellenkezője; tragikus az, hogy valaminek az elpusztulása szükségszerű és ez a szükségszerű elpusztulás jelképe egész életének, szimbóluma az egész életnek. Enélkül, nem lehet ezt elégszer hangsúlyozni, nincsenek tragikus érzések és az a szomorú eset, amit a közélet nyelve tragikusnak szokott mondani, lehet ugyan tragikus is, de lehet komikus is, lehet triviálisan közönyös és lehet nagy és tiszta örömeket felidéző stb. Ha valakinek pl. egy téglá esik a fejére és meghal, az csak akkor tragikus, ha azt érzem: ez az élet; enélkül az érzés nélkül kellemetlen vagy elszomorító, esetleg komikus véletlen csupán. És mivel a tragédiának emberek közötti megtörténe az anyaga, az emberek közötti kapcsolatok és összefüggések miként látása és érzése határozza meg, lehet-e igazán tragikus egy „tragikus” eset — közönséges értelmében használom itt most a szót. Itt vannak a tragikusság társadalmi körülményektől meghatározott voltának gyökerei; nem a téma választásban, nem az alakok meglátásában és rajzában, de abban, ahogy bizonyos társadalmi körülmények, az azoknak megfelelő praktikus megismerések, a belőlük nőtt életérzés és világfelfogás az író számára az egész életet látni engedik, ahogy azt látni kényszerítik őt és abban, hogy ennek a látásnak milyen formák felelnek meg, mint adequat kifejezési eszközök. Ezért nem tragikusak a Gorkij regényének „tragikus” hősei, sőt inkább valami mélyen megnyugtató, tisztán époszszerű hangulat veszi körül „elbukásukat”; mert érezzük, nem ez az elbukás az ő igazi életük, ez csak epizód benne, talán szükséges, talán nem, talán szép, talán nem, de nem ez az ő életük. Az ő életük valahol egészen máshol van; abban a végtelen ritmusban, amivel egy előttük is ismeretlen cél felé sietnek, egy cél felé, amiről tudják, hogy ők úgy sem fogják elérni, amelynek hozzájuk mért végtelen távolságához képest nem lehet fontos az a kis különbség, amit letörésük okozott. Ez a

letörés csak epizód náluk, mert ők egész életüket epizódnak érzik I szemben; ebben az érzésben csak az egész egész és minden részlet minden egyéni sors csak epizód lehet, nem lehet drámai. *De Bewegung ist alles*, mondja Bernstein és egy végtelen mozgás m lehet drámai, nem lehet tragikus soha és minden, ami benne „tragikusnak látszik, csak epizód, mert részlet, mert töredék, mert „tragikus”-sága csak ideiglenes. És Shaw előtt, a gondolkodó szocialista előtt nincs is már tragédia; az ő drámáinak legfőbb tendenciája ez: bemutatni a régi, a polgári érzésben tragikus helyzeteknek, eseteknek és embereknek nem tragikus, nevetséges oldalait. És pozitíve: olyan embereket rajzolni, akik számára nem léteznek tragédiák. Gorkij nem polemizál itt; ő regényében egy proletártragédiát, talán a proletártragédiát írja meg és egy nagy „tragikus” történésnek nem tragikusan felemelő megvilágosítását adja.

Ez azonban természetesen kizárólag formai probléma mind, a szocializmus által létre hozott érzéseknek a drámai formához való viszonyának kérdése. Arról van itt szó, hogy mely látások, érzések és élmények válhatnak tragikusakká egyáltalában, hogy milyen világnézet talaján nőhet egyáltalában dráma és hogy milyen társadalmi körülmények erre milyen hatással lehetnek. A kész dráma szociológiailag sokkal kevésbé determinált; az érzés azáltal, hogy formát kapott, levált arról az ágról, amelyen nőtt, külön szakadt tőle és önmagában befejezett életet él, ha teljesen zárt és magában tökéletes formába van öntve; olyan önálló életet, amelyet egyáltalában nem vagy alig érint már annak a fának sorsa, amelyen termett. Csak a már egyszer említett Oedipous példára hívom fel megint a figyelmet, hogy teljesen elkerüljem annak a félreértésnek még lehetőségét is, mintha itt arról lenne szó, hogy jó vagy nem jó dolog, hogy helyeslendő-e vagy kárhuztatandó-e az, ha vannak vagy ha nincsenek szociális drámák, mintha a drámák értékére nézve annak csak a legkisebb befolyása is lenne, hogy mi az a világnézet, amit kifejez vagy hogy egészen pontosak legyünk, az a látása a világnak, amin felépül. Ismételjük: itt formai problémáról van szó; ismerjük a dráma lehetőségeit és megpróbáltuk leírni azokat az élményeket, amiket a szocializmusban élés létre hoz és kerestük a kettő egymáshoz való viszonyát. Kerestük azt, hogy — *in abstracto* — kifejezhető-e azok drámailag; láttuk, hogy nem és meggyőződhattunk arról, hogy csakugyan nincsen ennek a világnézetnek talaján nőtt dráma. (Mondhatnék így is: láttuk, hogy nincs és kerestük ennek okait.)

De, tudjuk, a Hauptmann-generáció nem is volt szocialista; milyen lehetőségeket nyújtott így nekik, drámájuk számára a szocializmus? A stíluskérdés ezáltal egyszerűbb lett, de azon az áron, hogy sokkal alacsonyabb a kitűzött cél és ha a felelet nem is volt teljesen negatív, nagyon terméketlennek kellett lennie mégis. Egészen röviden: ők csak a nyomort látták és a kivágyódást a nyomorból és így csak annak kifejezését keresték, a Hauptmann és a Schlaf drámatípusának egy erősen fokozott, erősen általánosított esetét. Ennek a drámának lehetőségei teljesen megfelelnek a naturalista technika lehetőségeinek és határai nem okoznak itt problematikusságokat, mert a téma határai

még szűkebbek, mint a kifejezési eszközöké. A többi drámához képest az új itt abban van, hogy egy ember szenvedése és vágyódása helyébe egy egész tömeg vágyódása és szenvedése lép. A szenvedés okai egyszerűbbek lesznek: éhség, nyomor és nélkülözés. A vágyak tárgya egyszerűbb: egy kissé emberhez méltóbb élet vagy akár csak egy pillanatra való fellélegzés. És egyszerűbb a vágyakat elnyomó külvilág: a társadalmi rend durva erőszaka, mely a nyomor bénító erejével vagy ha kell csendőrök és katonák puskáival eredménytelenné és meddővé tesz minden vágyódást. Ennek a drámának tehát így *abstracte* egy lehetősége van csak: egy elnyomott, végletekig elcsigázott és nyomorában a végső kétségbeesésbe kergetett tömeg és annak eleve reménytelen és céltalan fellázadása nyomorúságos életének kegyetlen szükségszerűsége ellen. De itt lényeges és fontos variációkról nem lehet szó, mert a milió különbség nem drámai különbség, és minden más, ami itt újat hozhatna bele a témába, elvenné amúgy is problematikus drámaiságát. Mert dráma itt csak úgy jöhet létre, ha az egész kép nem tartalmaz semmi mást, mint a tehetetlen nyomor tehetetlen vágyódását és tehetetlen küzdelmét az elnyomó ellen; a trivialitás, a szentimentalizmus, amúgy is folyton fenyegetik ezt a témát és minden más kísérlet, mint az, hogy a feneketlen nyomor szimbóluma legyen az egész dráma és kizárólag azé, más oldalról fenyegeti drámaiságát. Ha t. i. célt kap a mozgalom, akkor a cél válik diskusszió kérdésévé és ismét a naturalizmus minden kifejezési határa előtt állunk, még azzal a fokozással, hogy mivel ezek az írók maguk sem láttak itt határozott célt maguk előtt, nem válhatik formává a céltalanság, mint az előbbi esetben, hanem megoldatlanságot hoz bele a drámába. Ha vezetőt adnak neki, előtünk áll a hős probléma, mint stíluskérdés, súlyosbítva a céltalan akciót vezető hős szükségképpen tragikomikus voltával. Hozzájárul ehhez még, hogyha vezető és tömeg egyet akarnak, akkor csak háttér lehet a tömeg nyomora és az egész dráma a társadalmi rend ellen síkra szálló ideológ küzdelme lehet csak (a fiatal Schiller stílusában körülbelül); ha pedig konfliktus van vezető és vezetettek között a Brand-Stockmann sémához kell eljutni a drámának és így mindkét esetben igen messze a tulajdonképeni céltól. De nem lehet tárgya valami egyéni eset sem, egy szegény ember vagy talán család nyomorúsága beállítva az általános nyomorba, mintegy azt szimbolizálva. Nem lehet, azon okokból főleg, amiket a *Mária Magdolna* analízise alkalmával mondtunk, mert egy olyan ember életében, akinek egész lényét elfoglalja szociális helyzete, a mi esetünkben nyomora, nincsen egy olyan tett sem, ami elég széles és elég sokat átfogó lenne, hogy egy egész drámát kitölthessen (és könnyen belátható, hogy abban az absztrakt dráma-sémában, amiről most beszélünk, más nem jöhet tekintetbe; minden más menthetetlenül levinné a *genre*-szerűségbe a drámát). És itt aztán csak panaszkodás és lázadás lehetséges és egy embernek panasa vagy fellázadása legfeljebb, ha egy jelenetre lehet elegendő; egy ilyen dráma tehát szükségképpen minden jelenetben újra kezdődik, csupa epizódból áll, amiket csak egészen külsőleges kapcsok fűznek össze egymással.

Az epizódyszerűség a veszedelme minden szociális drámának,

den drámának, amelynek drámai tartalmát kimeríti egy osztály laikussága (még a *Mária Magdolna*-val is így áll a dolog). És Gerhart Hauptmann végtelen stiláris zsenialitását bizonyítja, hogy, talán öntudatlanul, meglátta az anyagnak ezt a hibáját és erre a hibára építette fel szociális drámáját, a *Takácsok*-at. Mert minden kompozíció közös törvénye ez: ahol az anyagnak van valami el nem távolítható hibája, vagy fogyatkozása, ott nincs más útja a megoldásnak mint azt belevinni a kompozícióba, a sémába: formává tenni. Hogy egészen konkrét példát mondjak: minden dekoratív falfestészethél a megoldásnak titka a kitöltendő felület minden hibáját a feladat számára legnagyobb akadályát és nehézségét választani kiindulási pontnak. Ezt tette Hauptmann a *Takácsok*-ban. Epizodikusság a téma veszedelme: a *Takácsok*-ban nincs is csak epizód. De a kompozíció lényege éppen az, hogy mindenki és mindenki sorsa csak epizód lehet; mindenki csak feltűnik egy-egy pillanatra, mindenki sorsából csak egy részletet kapunk és egyik sem nagyobb és egyik sem fontosabb a másiknál. Mindegyik szimbolikus, mert mindegyik mint egy centrumban magában fogja fel az illető ember egész életét és mindegyik epizód csak, de éppen epizódszerűsége miatt szimbolikus, mert olyannak van látva itt az élet, hogy mindenkinek csak ez az élete és mindenkinek egyformán ez az élete. És nincsen hős, nincsen aki kiemelkednék a tömegből, akinek többet átfogó élete tehát epizodikussá súlyoszt-hetné a mások kisebb életét és sorsát.

Egy tömeg szenvedése, küzdelme, győzelme és veresége az egész darab és, mivel a tömeg teljesen egyet érez és egyet akar, semmiféle tagolásra vagy komponálásra nincs szükség. Harminc különböző korú és temparementumú ember ismétli mindig ugyanazt és úgy érezzük, hogy végtelenül sokan vannak, akik ugyanezt érzik, hogy egy egész világ van itt, amely így érez; úgy látszik, mintha szerepelhetne esetleg kevesebb, esetleg több ember is a darabban, alig van egyes alak, aki, látszólag, ki ne lehetne hagyni. De az egység, a tömegben való lét, mindegyikben olyan erős, hogy ez a sok, egymástól egyénileg teljesen különböző ember, egy nagy érzésben a rettenetes nyomorúság okozta elkeseredett dühben és kétségbeesésben együtt érez és együtt, mint egy ember, cselekszik; vakon üt, tör, zúz és rombol és — szintén teljesen együtt — elnyomja a durva katonai hatalom. Minden egyes ember itt sorsának éppen legvitálisabb részével kapcsolódik a drámához; minden külön sorsban tulajdonképpen mindig ugyanaz a sors szólal meg és egyforma befejezettséggel valamennyiben. Ezek összekomponáltságának nagy melódiája tartja össze az egészet, a sorsoknak az a paradox magukbanzártasága és mégis összeállása, hogy mindegyik csak egy hang ebben a melódiában, anélkül, hogy ezért intenzitásából vesztené. És ez a kapocs oly erős, hogyha rajzuk még szélesebb és naturalisztikusabban részletezett lenne, epizód-szerűvé akkor sem válhatna. Végtelen változatosság egy nagy monotóniában, teljes egység egy csupa atomból összeálló káoszban: ez a *takácsok* kompozíciója. Képek sorozata ez a darab, fontos stádiumok egymás után sorozása; a fejlődés ugyanannak a dolognak végletig való fokozódásában áll, abban, hogy egyre jobban sűrűsödnek az atomok,

egyre nagyobb és nagyobb lesz a bennük felhalmozott energia és feszültség, anélkül, hogy természetük vagy egymáshoz való viszonyuk változnék. A naturalizmus összes határaiból nagy erények lesznek itt. Naturalisztikusan csak ilyen, tagolatlan és egyenrangú atomok alkotta tömeget lehet kifejezni, de viszont ez az egyetlen lehetősége annak, hogy a dráma alapérzése, a tehetetlen vágyódás, a kétségbeesésében vakon törő, zúzó és romboló explozív ösztönszerűség ne hasson önkényesnek. És az egyetlen lehetősége annak is, hogy a tömeg maga szétbonthatatlanul egységesnek hasson, hogy tehát az egésznek sorsa szimbolikus lehessen, mindent magába foglaló, drámai. Mihelyt valaki ki volna emelve, kitűnnék sorsának epizodikus volta; itt azáltal, hogy nincsen más, csak epizód, el van kerülve minden epizodikusság. Épen így nem triviális ezeknek a triviális sorsoknak összefüggése, mert teljes szűrkeségüknek, trivialisitásuknak a szimbolikussáig való fokozása által, összeségük monumentális lesz, tagolatlan egységességük a végtelen nagyság illúzióját kelti fel. Itt eléri a mai élet drámai formába áttéve az epikában elérhető nagyszabásúságot; a kompozíció természetéből következik azonban, hogy ez nemcsak nem ismételhető meg, de más anyagra, más sorsokra sem alkalmazható. Teljesen egységes ez a darab, egy egész teljes zárt világ és szigorú törvények uralkodnak benne, szigorú kegyetlen törvényszerűségek. A gyárost helyzete kényszeríti, hogy kizsákmányolja munkásait (ez a helyzet természetesen nincs analizálva; a dráma szempontjából nem is fontos, csak az kell, hogy típusnak, ne pedig gazembernek lássuk az elnyomót) és a lázadást leverő katonaságnak csak vezényszavát és sortüzét lehet hallani. Ez a darab nem fejez ki semmi gondolatot, nem merít ki semmi problémát, csak egy melódia hangzik ki belőle, csak egy bizonyos helyzet kegyetlen törvényszerűségét érezteti; érezteti, hogy elviselhetetlen és érezteti, hogy nincs belőle szabadulás.

Ez a megrázó és, ebből a szempontból, a dráma történetében egyedül álló tragédia volt a csúcspontja a naturalizmusnak. Ez volt az egyetlen nagy téma, mely teljesen beleillett kifejezési lehetőségeinek határai közé, de innen következik a naturalizmus sterilitása: ez a téma a *takácsok*-kal ki volt merítve. Nyomor csak egyféle van és lényegében egyforma a belőle való kivágyódás és ugyanaz a durva erőszak teszi meddőkké az összes vágyakat. A témának ugyanaz a nem differenciált volta, ami monumentalitását megadta neki, elvette tőle minden további variációnak lehetőségét. Legfeljebb a miliót lehet megváltoztatni, amint azt többen megtették, de ezzel nem hoztak semmi lényegeset.

Heyermans egyes embereket és sorsaikat individualizálni akaró kísérlete triviálissá, novellisztikussá tette halásztragédiáját a *Remény*-t és Gorkij epizód-halmazának az *Éjjeli menedékhely*-nek nem ad egységet az atmoszféra egysége és nem jelentőséget az erőszakosan belevitt filozófiák és a munkásmilőben játszó közepes polgári dráma a Langmann *Bartel Thuraser*-ja (ilyen még például, mert mindenütt csak pár példát, sorolhatunk fel a Mirbeau: *Les Mauvais Berger*-je is). És ahol hős van, ott mint mondtuk, háttér csak a tömeg, de kompozíciót megbontó, mert túlságosan nagysúlyú ahhoz, hogy csak háttér

legyen, pedig csak arra lehet komponálva a dráma, akár ellentétbe kerül a hős a tömeggel (Adamus: *Die Familie Wawroch*; Curel: *Le repas du Hon*) akár érette áldozza fel magát (Björnson: *Erönkön felül* II. rész). És nem igazi szociális dráma a Hauptmann utáni kísérletek közül, a legérdekesebben elgondolt, bár kivitelben sok helyen elhibázott *strife*, sem az angol Galsworthy sztrájk-drámája. Itt csak háttér a sztrájk és a tulajdonképpen dráma két erős ember, — itt egy részvénytársaság igazgatója és egy munkásvezér — összeütközése, akiket helyzetük tesz ellenségekké és kényszerít arra, hogy egymást tönkre tegyék. Pedig egymás ellen csak az objektív szükségszerűség viszi őket és mindegyikük szíve mélyén hozzá-tartozóit gyűlöli, akik gyengék és gyávák ahhoz, hogy levonják helyzetük minden következményét és akik végül lomha ellentállásukkal győznek a magányos erős emberek felett. Ezen a drámán is meglátszik a téma alkalmatlan volta, egészen eltekintve csak egyéni hibából eredő nem-sikerülésektől, pl. agyonmotiválás pár helyen: az agitátornak egy találmányát egyszer rosszul fizették meg, a felesége valamikor az igazgató házában volt stb. Nem szólva minden ilyen dráma közös bajáról, hogy a sztrájk túlságosan fontos ahhoz, hogy csak háttér és nem eléggé az, hogy földolog legyen, ez a szembeállítás a maximális szükségszerűségre való kielezést követeli meg, a két ember kiemelésének lehetőségei pedig meg kell, hogy zavarják azt. Mert, hogy magukra maradjanak, le kell szállítani a velük egy táborban küzdőket és ez a leszállítás és kiemelés az ő lelki diszpozíciójukba helyezi a konfliktus súlypontját, pszichológiai okokra redukál egy objektív szükségszerűséget, aminek, mert mindegyik a végletekig megy el a maga útján, az a következménye, hogy cselekedeteikben van valami hóbortszerűen makacs patológikus. Ami velük szemben áll, annak csak érveiben van — esetleg — igaza, hatásában alacsonyabbrendű és nem egyenrangú velük és ő bennük ezért vele küzdvén, van valami betegesen túlfeszült, tragikomikus. Nem is szólva arról, hogy az objektív szükségszerűség csak egészen száraz, teoretikus viták által fejezhető ki, elvéve ezzel a dráma érzéki hatását.

A *Takácsok*-ban van egy bizonyos primitívség. Hauptmann finom stílusérzéssel a negyvenes évekbe helyezte el, amikor a kapitalizmus részéről tényleg csak az erős konkurrencia kényszerítette kíméletlen és durva kizsákmányolás szerepel és a munkásoknál csak az éhség az oka a forradalomnak. Tulajdonképpen persze még ennek az összeütközésnek is sokkal távolabbi, mélyebben fekvő okai vannak, amik teljesen hiányzanak a Hauptmann drámájából, de éppen abban állott stílárís zsenialitása, hogy elkerülte ezek feltevésének szükséges voltát; mert belevinni őket a drámába naturalista technikával úgy sem lehetett volna. Ez megint perspektíva kérdése: a modern dráma okpolifóniájában az egész okskálát megkomponálni, úgy rendezni, hogy minden egyes, pillanatnyi diszpozíciónak vagy világtörvénynek milyen szerep jusson, sokkal erősebb konstrukciót kíván, mint amire az atomizáló, vonást vonás mellé rakó naturalizmus képes volt.

Novellisztikus ily módon — éppen a *Takácsok*-at kivéve — valamennyi naturalista dráma, és a *Takácsok*-nál is nagyon jogosult lenne felvetni azt a kérdést, hogy az igazi mély hatás lírai vagy drámai

természetű-e; hogy a küzdelem benne epikai-e, vagy igazán drámai. Bizonyos: az eszközök igazán drámaiak, de épen oly kétséges viszont, hogy az alapok amiken épül, igazán azok-e. Ebben a naturalizmus fejlődésében egészen egyedül álló drámában épen megfordított minden viszony, mint a többiekben: azoknak, az igazán jöknak alapjuk drámai és az eszközök válnak problematikusakká. Az ő problematikusága azonban kevésbé érezhető a többinél, mert egyetlen a maga nemében, mert amúgy sem út, amelyen tovább haladni lehetne, mert nem lehetne úgy sem folytatása és mert itt oly véletlen-csodálatosán találkozott Hauptmann minden írói lehetősége egy anyag minden lehetőségével, hogy lírai átéltségének végtelen ereje elfeledteti alapjának nem egészen drámai voltát, ami különben is csak kétes és nem határozottan és erősen nem az. A naturalisztikus látás és technika természetes következménye, hogy a közvetlen okok nagyon is erősen uralkodnak, elnyomják a legmélyebbeket, a végokot, azt, ami által a drámában történők a közönséges egyéni eseten túl általános jelentőségre emelkednek. Az egyes eset így nem kapcsolódik bele egy nagy világtörvénybe, külön álló eset marad és főleg ezért hat olyan kínosan és nyomasztóan minden naturalista tragédia. Kellemetlen tény érzése, amit kelt, legfeljebb annyi, hogy az ilyesmi gyakran megesik, de ez a tipikusság is csak az anyagban van, vagy legfeljebb a pszichológiában és nem a formában, a motivációban és így csak tipikusság marad és nem hoz létre igazi drámai szimbolikuságot. Tragikus magaslatra valamit csak egy világnézet horizontja emelhet és a naturalizmus — láttuk és láttuk azt is, hogy miért — elzár minden távolba mutató horizontot a drámából. Schlaf *Meister Olze*-je a legjellemzőbb példa. Ez a darab nyelvben, technikában, felépítésben legtökéletesebb valamennyi naturalista dráma között. Konfliktusa mély és erős, egy gaztett által felemelkedett ember belső küzdelme saját lelkiismeretével és külső harca gazsága prédájáért, olyannal, aki ismeri lelki kínjait, aki anélkül, hogy bizonyítani tudná, tud róla mindent és lelkifurdalásait raffinált kegyetlenséggel használja ki, hogy a vallomást kicsikarja belőle. És ez a rettenetes küzdelem egy éjjel folyik le, egy beteg ember, a hős, élete utolsó napján . . . Az emberek között — ritka kivétel! — nincs felesleges, összehozásuk természetes, a küzdelem gyönyörű, bensően megérett, finoman megrajzolt és végtelenül izgalmas. Es mégis kínos végeredményében a darab hatása. Csodáljuk a megcsinálásnak tökéletességét, de kínos a hatása mégis, mert finoman és élesen meglátott patológus eset marad csak és nem emelkedik ki eset voltából. És ugyanez a hatása a naturalizmus legjobb tragédiáinak a *Friedensfest*-nek és sok tekintetben még a *Henschel fuvaros*-nak is.

Így ahhoz a nagy lármához képest, amellyel a naturalizmus első győzelmeit fogadták, igen kevés amit hozott; legfőbb ígérését nem váltotta be, a drámairódalom új virágkorát, a modern nagy drámát nem hozta meg. Darabjai azonban naturalista szempontból tökéletesek voltak és a stílus-diszonzanciákat, nem az egyes írók csekélyebb tehetsége okozta, de a naturalizmus természetes határai; nem Schlafon vagy Hauptmannon múlt, ami hiányzott belőle, hanem magán a naturalizmuson. Vagy legalább is csak annyiban rajtuk, amennyiben költői

határaik össze voltak forrva a naturalizmuséival, amennyiben a naturalisztikus forma szükségszerű forma volt számukra.

Ma csak negatív oldalait érezzük hasznosaknak, de ezeket — igen sokan legalább — nem eléggé. A naturalizmus a hamis pátosz és a nem organikus stilizálás ellen vívott küzdelemben megakarta semmisíteni teljesen őket és következetes törekvésében nélkülük eljutni a drámához, ki kellett derülnie, hogy a stilizálás és pátosz nélküli dráma elképzelhetetlen. Ennek erős megérzése és átélése magyarázza meg hogy oly gyorsan és oly intenzíven és oly sok felől indult meg a küzdelem a naturalizmus ellen.

De ez a küzdelem megint egyoldalú volt: túlságosan hangsúlyozta mindazt, amit a naturalizmus megvetett, vagy elhanyagolt. Az nagyon is közletről nézte a dolgokat, ez nagyon is messziről; abban sok volt a nyers, feldolgozatlan anyag, ezek légies, anyagtól ment művészetet akartak. Ma látjuk, hogy a naturalizmus csak átmenet lehetett, de szükséges átmenet volt, nélkülözhetetlen; hogy a technika, a kifejezési eszközök elfinomításában örökre elveszithetetlen értékeket hozott és a hamis stilizálással szemben tettekkel gyakorolt kíméletlen kritikája nem veszhet el anélkül, hogy az odavaló visszaesés veszedelme ne fenyegetné a drámát. Csak egy a naturalizmus választóvizében meg-edzett pátosz lehet igazán mai, csak egy az ő akár a mindennek feloldásáig következetes becsületességével megépített konstrukciót nem fenyegeti a mesterkéeltség veszedelme. Belátta ezt pl. Hermann Bahr, minden új és nagy dolog első heroldja, aki Németországban elsőnek indította meg a küzdelmet ellene, aki ma már nagyon megbánta ezt és egy újabb naturalista forradalom és káosz szükséges voltát látja előre, az élettől mindinkább távolodó és ezért egyre epigon-szerűbb stilizálókkal szemben. Csak technikát nyújtott a naturalizmus, nem tökéleteset, de olyat, melyet a továbbhaladás egészen nem nélkülözhet mégsem.

Lukács György.

