GERMANISZTIKAI FÜZETEK
Szerk. Schmidt Henrik
A-sor. 8.

CSERÉS MIKLÓS

A NÉMET IMPRESSZIONISTA DRÁMA TIPUSAI

SZEGED 1939.

GERMANISTISCHE HEFTE
Hg. von Heinrich Schmidt
Reihe A Heft 8.

N. CSERÉS:

TYPEN DES DEUTSCHEN IMPRESSIONISTISCHEN DRAMAS

SZEGED 1939.

GERMANISZTIKAI FÜZETEK
Szerk. Schmidt Henrik
A-sor. 8.

CSERÉS MIKLÓS

A NÉMET IMPRESSZIONISTA DRÁMA TIPUSAI

SZEGED 1939.

A m. kir. Ferencz József-Tudományegyetem Bölcsészet-, Nyelv- és Történettudományi Karához benyújtott doktori értekezés.

Bíráló: *Dr. Schmidt Henrik.*

Társbíráló: *Dr. Sík Sándor.*

Bevezetés.

„Impresszionizmus" szóval jelöljük a német irodalmi irányok történetében a naturalizmus és expresszionizmus közé eső stílusáramlatot; ez körülbelül az 1890 és 1910 közötti két évtizedet öleli át.[1] Más fogalmi elnevezések is voltak forgalomban; ma már tudjuk: indokolatlanul. Genetikailag és technikailag összefügg e kor a naturalizmussal, — sokan egynek is veszik a kettőt[2] — fogalmának tartalma azonban lényegesen különbözik tőle; naturalizmus és impresszionizmus tehát nem azonosítható. A századforduló előtti és utáni években találunk újromantikus, újklasszikus és szimbólikus irodalmi törekvéseket is.[3] Uralkodó jelentőségű és legnagyobb egység azonban az impresszionizmus.

A fiatal naturalizmus írói és hívei úgy képzelték: új mozgalmuk a német lélek nagyszerű kísérlete lesz, hogy megszabaduljon elődeinek immár korszerűtlen irodalmi műveltségétől. A „Vor Sonnenaufgang" zártkörű bemutató előadása délelőtti áhítatként hatott rájuk. Az új irodalmi szekta tagjai vallásos megilletődéssel távoztak a színházból, mintha valami megható szertartáson vettek volna részt. Hosszú időbe került, míg a na-

---

[1] W. Stammler, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart Breslau, 1927.

H. Kindermann, Vom Wesen der »Neuen Sachlichkeit«. Jahrbuch d. Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1930.

O. Walzel, Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. 5. Auflage. Berlin, 1929.

R. Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Auflage. Marburg. a. d. Lahn. 1923.

H. Cysarz, Von Schiller zu Nietzsche. Halle a. d. Saale. 1928.

[2] I. Betz: Der Tod in der deutschen Dichtung des Impressionismus. Würzburg, 1937.

[3] G. Haupmann műveiben pl. a századforduló csaknem valamennyi stílusirányzata megtalálható.

turalista drámák előadásának egységes hatása differenciálódott, míg az esztétikai élményből tudományos megismerés vált. A kortársak forradalmi újításnak tartották a naturalista drámát, aminek eleddig nincsenek előzményei. Ez a tévedés onnan eredt, hogy csak a tagadás mozzanatát ismerték föl benne, csak azt vették észre, hogy szembehelyezkedik múlttal és uralkodó ízlésssel. Nem gondoltak arra, hogy az irodalom történetében mindennek vannak előzményei, minden műnek és írónak vannak rokonai. Irodalmi csodák nincsenek. A naturalizmus, közelebbről a naturalista dráma összefüggéseit is ismerjük visszafelé, a múlttal éppenúgy, mint előre, a jövővel. Beható elemzés belső rokonságot állapíthat meg a tárgy kiválasztásában és földolgozási módjában egyaránt realizmus és naturalizmus, illetve naturalizmus és impresszionizmus között. Realizmus és naturalizmus, illetve impresszionizmus úgy viszonylanak egymáshoz, mint a téma és két változata.

A realizmus, naturalizmus és impresszionizmus ugyanis egy és ugyanannak a szellemi állásfoglalásnak három különböző megnyilvánulási formája. Ennek megfelelően egységes az az *eszmei háttér* is, amelynek erői a XIX. század második felének irodalmát áthatják és e három stílusáramlatot egységes módon alakítják. Itt elsősorban a kor két nagy, dédelgetett gondolatára célzunk: a természettudományokra és a szocializmusra. Ebben a két összefoglaló jellegű komplexumban benne van minden, ami Darwin és Marx kortársait érdekelte. A természettudományos és szociális gondolkodásmód fölszívódott a kor íróiba is, ami könnyen érthető is, mert az író ekkoriban a tükör szerepére vágyik. Ahogy sok egyező vonást ismerünk föl a kor irodalmi arculatán, ugyanúgy sok idegen mozzanatot is észlelhetünk, hiszen nem kétséges, hogy a realizmus, naturalizmus, impresszionizmus nemcsak nevük szerint, de lényegük szerint is különböznek egymástól. E különbség okát abban a módban kell keresnünk, ahogy az egymásután következő három kor írói sajátos beállítottságuk szerint visszahatnak a kor két nagy uralkodó eszméjére.

A *realizmust* még úgy tekinthetjük, mint „bevezetést a természettudományos gondolkodásba", illetve művészetbe. Ez azt jelenti, hogy elemeiben minden helyet foglal, ami ezt a világnézetet jellemzi. Gondolunk itt a realizmusban fölismerhető megfigyelési készségre, racionalizmusra, objektív mérőeszköz keresésére, kritikai viselkedésre, stb. Mindez azonban csak hajlamszerűen, lappangva, alkalomszerű megnyilvánulásokban mutatkozik; uralkodó jelentőségű mindig a művészi elv. A *naturalizmus* veszélyes vállalkozással egyesíteni akarta a művészi és tudományos elvet, tudjuk, kevés sikerrel. De mint kísérlet, sokáig emlékezetes marad, mert sohasem fordult még elő, hogy

művészet tőle ennyire idegen eszközökkel akarta volna feladatát megoldani. A művészet még sohasem volt ilyen mértékben tudomány. Az *impresszionizmus* előtt nem volt kétséges, hogy a művészet és tudomány elve soha sem egyeztethető össze, a művészet soha sem emésztheti meg a tudományt és viszont. Elméleti megismerése folytán elvetett mindent a tudományból, ami hasznavehetetlen volt művészete számára, a maradék idegen testet pedig földolgozta, teljesen magához hasonította.

A közös eszmei háttérrel függ össze, hogy e három stílusáramlat költői *ábrázolásmódjában* is sok rokon tulajdonságot találunk. Minket azonban elsősorban azok a finom eltérések érdekelnek, amelyekben a realizmus, naturalizmus, impresszionizmus egymástól különböznek. Mint közös ismertetőjelre csak az írói kifejezési eszközök hosszú átalakulási folyamatára mutatunk rá, amelynek hatása alatt a költészet mindinkább konkrét lesz. A XIX. század uralkodó eszméinek hatása alatt, a korszellem sokféle tényezőjének összejátszása következtében lassanként eltűnnek a költészetből az elvont, csak lelki szervekkel érzékelhető mozzanatok. Nagyszerűen szemlélteti az absztraktum eltolódását a konkrétum felé két, belső mozgásukat tekintve rokon regény: a „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1796) és a „Grüner Heinrich" (1854[1], 1880[2]). A mult század végének embere már nem képes az elvont irodalomban gyönyörködni; az élet realitását akarja a költészetben is viszontlátni. Az írónak pedig az a vágya, hogy az érzékszervein átzúgó valóságot fogja föl és fejezze ki. E tekintetben azonban jelentékeny módosulások mutatkoznak a realizmus, naturalizmus és impresszionizmus között.

A *realizmus* művészete alázatosan elismeri a valóság hatalmát az életben és nincs más vágya, minthogy a költészetben is ezt juttassa mindent meghatározó szerephez. A realista író a dolgok és jelenségek soha vissza nem térő sajátságát, a pillanatról-pillanatra változó reális adottságokat akarja művében megörökíteni. Lényegileg ezt az elvet vallja — mint látni fogjuk — a naturalizmus is. A döntő jelentőségű mozzanat azonban, ami a két irányt össze nem tévesztheto módon megkülönbözteti, a realista írónak a valósághoz való szabadabb természetű viszonya: a távolság.

A realista író bizonyos távlatból szemléli az életet, bizonyos áttekintése van az emberről és környezetéről. A távolság fogalmából következik, hogy a dolgoknak és jelenségeknek a körvonalait látja inkább. Ami ezeken belül van, a sok finom részlet, szerkezeti sajátság, árnyalat, stb. elmosódik, csak a lényeges, az általánosabb vonásokat látja az író. Innen ered a realista művek sajátságos kettőssége: az egyedi és az általá-

nos jelleg; a költészet tárgyainak jól megfigyelt anyagszerűsége biztosítja e művek individualitását, a távlat kényszeríti az írót bizonyos típikus vonások kiemelésére, stilizálásra, általános érvényűségre.

Az ember sorsába belejátszik már a realizmus korában is a milieu és az átöröklés, lelki tényeket magyaráznak már ekkor is fiziológiai szempontból, de az ember és a tan összefüggése még laza, az író még szabadon bánik eszközeivel.

A messziség lehetővé teszi, hogy az író cserélgesse, másképen csoportosítsa a valóság elemeit, hogy fantáziával alkosson. Ugyanez a „megszépítő messzeség" vonja be a költészet tárgyait is bizonyos hangulattal. A képzelet és hangulat fontos kellékei a realista költészetnek.

A „*naturalizmus*" szó szűkebb körű, mint a fogalom, amelyet jelöl. A „naturalizmus" nemcsak a „természet", hanem sokkal inkább az „élet" költészetét jelenti.[4] Nem tartom helyesnek azt sem, hogy Arno Holz „konsequenter Naturalismus"-ról értekezik; ez így szószaporítás, a jelző fölösleges, a „naturalizmus" már önmagában „consequens" valamit jelent. Logikus volna ellenben consequens realizmusról, a realizmus következetes változatáról beszélni, minthogy a naturalizmusban nincs semmi, ami csírájában, lényege szerint benne ne volna már a realizmusban is. (Valóságelv, megfigyelés, milieu, átöröklés, stb.). Merőben különbözik azonban a realizmus és naturalizmun írói módszere.

A realista író eljárását — mint láttuk — bizonyos függetlenség, kötetlenség, költői játékosság jellemzi. A naturalista író a tudós komolyságával és apparátusával akarja megoldani föladatát. A tudós erényei: pontosság, alaposság, megbízhatóság, elfogulatlanság, stb. érvényesek a naturalista íróra is. A tudományos „exactság" következménye, hogy a dolgokat és jelenségeket egészen közelről figyeljük meg. Ezzel magyarázható, hogy a naturalizmusban az író és a valóság viszonyát a „közelség" szóval jelölhetjük meg. A közelről való nézés okozza, hogy a részletek sokasága mellett nem veszi észre a tárgyak befoglaló formáját. Ennek az „atomisztikus látásmódnak" a következménye, hogy az életben minden kis dolog egyformán fontos; nincsenek tehát „költői" és „költőietlen" tárgyak; minden „méltó" arra, hogy a költő földolgozza. A naturalizmusból tehát hiányzik a realizmus jellegzetes mozzanata: a válogatás.

A naturalista író ügyel arra is, hogy tárgyával szemben objektív legyen. A naturalizmus első dogmatikusa, Zola, még helyet biztosított a költészetben a temperamentumnak is. Arno

---

[4] Oscar Walzel: Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. 5. Auflage. Berlin, 1929. 115. l.

Holz már úgy gondolta, hogy a temperamentum meghamisítja a művészetet; hasonló okból történt, hogy száműzték a fantáziát és a hangulatot is. Kétségtelen, hogy a naturalizmus lényegében végtelenül művészietlen módszerrel dolgozik.

Az *impresszionista* író már lemondott arról, hogy a „valóságot", úgy amint van, megismerhesse és ábrázolhassa; ezt a hitet szép illuziónak tartja, amelyre azonban semmi szükség nincs. Az író szkeptikus életérzése megbízhatóbb irányban akar tájékozódni. Az impresszionista író nem magukat a dolgokat és jelenségeket akarja szavakba foglalni, hanem a róluk érkező érzéki benyomásokat, az érzékszervekben keletkező tükörképeket. A „szublimált valóságot" szeretné fogvatartani, a dolgokat és jelenségeket „légnemű állapotban". E tekintetben a naturalizmus és impresszionizmus úgy viszonylik egymáshoz, mint a víz a párához. Ez a légnemű anyagszerűség szemlélteti legjobban az impresszionista költészetben vibráló, váratlanul érkező, gyorsan tovasuhanó, futólagos, pillanatról-pillanatra változó, friss benyomások minéműségét. Az impresszionista írót nem maga az anyag érdekelte, hanem a belőle kiáradó hangulat. Ez az alapja a sokat emlegetett atmoszféra-technikának, amiben az impresszionizmus utolérhetetlent alkotott.

A szubjektív szellem ismét átveszi uralmát. (Ez mindig rokonabb a költészettel, mint az „objektív szellem"). Az impresszionista költészet az érzékszerveken átszűrt valóság költészete. Jelmondata volt: „wie ich es sehe". A szubjektivizmus térfoglalásával együtt jár, hogy az író válogat a lehetőségek között; a kiválasztás szempontja legtöbbször az érdekesség, illetve az unalmasság. Fontos különbség a naturalizmussal szemben, hogy az író nem akar „mindent" ábrázolni; kihagy, összevon, levág, jelentéktelen dolgokat vázlatosan rajzol. Az ábrázolás módjában a két stílusirány lényegileg nem különbözik egymástól, a különbség abban van, „hogy az egészből mennyit és mit írnak meg".[5]

A naturalizmus és impresszionizmus elvben alig különbözik egymástól. Eltérés csak az írói technikában mutatkozik; természetes, itt is inkább fokozati, mint minőségbeli különbségről van szó. Az impresszionizmus a naturalizmus továbbfejlesztése volt inkább, mint küzdelem ellene... „Legalább ma... úgy látjuk, hogy nem volt egyéb, mint következetes továbbépítése a naturalismusnak; akkor úgy érezték, mintha élesebb ellentéteket elképzelni sem lehetne. A közvetlen kortársak a különbségeket látják élesebben ugyanott, ahol az utókor — bármennyire közeli legyen is — a megegyezéseket".[6]

---

[5] Lukács György: A modern dráma, Budapest, 1911, II. k. 191 l.
[6] Ugyanott: i. m. II. k. 183—184. l.

Az impresszionizmusnak a fejlődésre való hatását két mondatban foglalhatjuk össze: egyrészt érdeme a területhódítás, elsősorban az idegélet eddig csaknem ismeretlen vidékeinek meghódítása, másrészt a költői kifejezési lehetőségek és eszközök gazdagítása.[7]

A disszertáció-keret ökonómiája kívánta, hogy a típusos megoldás mellett döntsek. Előnyösnek láttam ezt a módot azért is, mert a típus nem mozdíthatatlan, merev fogalom; azután azért is, mert az impresszionista dráma: nem létezik, csak többé-kevésbbé impresszionista jellegű drámák vannak. Az elemzésre kerülő drámák az elképzelt impresszionista dráma különféle változatát képviselik.

A gazdag német impresszionista drámatermésből hat író nyolc drámáját választottam ki. A kiválasztás azért esett éppen erre a nyolc drámára, mert bizonyos szempontból ezeket tartottam a legjellemzőbbnek a német impresszionista dráma egészét tekintve. Gerhart Hauptmann „Michael Kramer"-jában az impresszionista jellemábrázolás művészetét szemlélhetjük; Johannes Schlaf „Gertrud"-jában pedig a drámai összeütközés puhaságát, a drámai sors epizódszerűségét figyelhetjük meg. Max Dauthendey „Spielereien einer Kaiserin" c. drámája a történeti tárgyú impresszionista dráma típusa, „Glück" című műve pedig a lírai drámáé. Arthur Schnitzler „Anatol"-ja a német impresszionista dráma sovány cselekményét és laza szerkesztési módját szemlélteti. Hugo von Hofmannsthal „Der Tor und der Tod" c. kis drámájában az impresszionista élet- és világérzés fejeződik ki jellegzetes módon. Frank Wedekind az „Erdgeist-Büchse der Pandora" c. kettős drámája példa arra, hogyan keveredik egyazon műben az imresszionista mondanivaló tőle idegen formával. Természetes, hogy a szempontok ugyanazon típuson belül is keresztezhetik egymást; az is a dolog természetéből folyik, hogy a típusok száma elvben tetszés szerint szaporítható, mert hiszen a végtelen sokoldalúnak képzelt drámai testnek hol egyik, hol másik oldalát tarthatjuk jellegzetesnek.

---

[7] Ugyanott: i. m. II. k. 190. l.

I. A német impresszionista dráma mondanivalója.

„...Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck...“

(Blätter für die Kunst. II. 2.)

Keletkezése körülményeit és létezési törvényszerűségeit tekintve a dráma szociális műfaj; mindig valamilyen társadalmi alakulat lelkiségét fejezi ki és mindig közösséghez szól. A német impresszionista dráma mondanivalója szerint is a századvég igen vékony, fölső társadalmi rétegének a műformája; ennek az összetétele, minősége, igényei határozzák meg e drámatípus eszmevilágát. Az impresszionista író ez esetben azonosítható közönségével; különbséget legfeljebb az jelent, hogy az író intenzívebben éli ugyanazt az életformát, és megvan benne a készség, hogy önmagát kifejezze. Az impresszionista írót és közönséget egyaránt jellemzi a fin de siècle magasfokú műveltségével kapcsolatos lelki differenciáltság, valamint e tulajdonság szükségképpeni velejárója: az intellektuálisan hangsúlyozott látásmód.

A német impresszionista dráma fölvett típusai ennek a differenciált és intellektualizált emberfajtának az egyéni konfliktusait jelenítik meg.[1] Ezek az összeütközések azonban csak epizódoknak tekinthetők; érdekes esetek egy-egy modern ember életéből. Hiányzik e drámákból a drámai mondanivaló sűrítése, stilizálása, a szimbólikus értelem, az általános-érvényűség, ami minden igazi drámát jellemez.[2] Mindegyik dráma valamilyen — lehetőleg mindig érdekes — magánügy története. Michael és Arnold Kramer tragédiája éppenúgy, mint egy asszony története, akinek nincs ereje szakítani egy unalmas férfivel; mint egy cárnő történelmi szeszélyei; avagy a paradoxon;

---

[1] Lukács György: 1. m. I. kötet 89, 93. l.

[2] U. o: I. k. 13, II. k. 13.

egy férfi és egy nő azért boldogtalan, mert boldogabb már nem lehet; avagy egy melankólikus férfi szexuális gondjai; úgyszintén a férfi esete, aki halála előtt néhány perccel eszmél rá, hogy eddig tulajdonképpen nem is élt; és végül egy nő többfelvonásos kalandja, mindez tulajdonképpen magánügy.

A részletekben nagyon gazdag, tehát szerfölött egyéni jellegű, és ezenkívül intellektuális színezetű drámai tartalom ellenáll széleskörű tömeghatásnak.[3] Az ilyen drámák megértése és hű újraélése csak kiválasztott kevesek kiváltsága. A német impresszionista dráma magas műveltségű kisebbség ízlését igényli. Az eredetileg demokratikus tulajdonságú műfaj az impresszionizmusban arisztokratikus — nem szociológiai értelemben gondolom a szót — tartalommal telik meg és a szellem arisztokráciájához fordul meghallgatásért.

Gerhart Hauptmann „Michael Kramer" című drámája egy művész apának művész fiával való konfliktusát tárgyalja. Mindketten művészek, de a maguk módja szerint és így nem képesek egymást megérteni, míg a fiú él. Amikor azonban Arnold Kramert halva lelik meg az Oderánál: az öreg Kramer ráébred, micsoda értékek mentek fiával veszendőbe.

Naturalista és impresszionista tartalom ütközik össze a „Michael Kramer"-ben: a munka elve és a bohémség.

A naturalista művész hozzá szokott, hogy orcája verítékével alkosson. Gondos munkával szállítja a részleteket készülő művéhez. Keres, vizsgál, összehasonlít, ellenőriz, vigyáz fantáziájára. Szereti a logikumot és kritikát, a pontosságot és a dokumentumokat. Azt vallja, az írónak tudósnak is kell lennie valamelyest. Nem tagadja, hogy az alkotás fáradságos gyönyörűség. A munka — régi képet használva: só; konzerválja az életet. Naturalista jelszó ennek megfelelően a kötelesség, föladat, egészség.

Az impresszionista művész képtelen arra, hogy íróasztalához üljön meghatározott időben. Képtelen arra, hogy „dolgozzék"; arra, hogy órákon át egyazon helyen tartózkodjék, arra, hogy programmot készítsen, föladatokat tűzzön ki. A bohémből hiányzik az akarati állandó, ami az életet megszervezi. A bohém lenézi a munkát, művészhez méltatlan tevékenységnek gondolja. A munka az élet primitív aktusa; a munka nem só, de a paradicsomi jelenet óta átok. Az a véleménye, hogy a tehetség és a munka egymásnak ellentmondó fogalmak; egyiknek a jelenléte kizárja a másikat. A tehetségtelenek és féltehetségek alkotnak fáradsággal.

Hauptmann állásfoglalása a munkával szemben pozitív. Ugy látja, hogy Michael Kramer rendszeres, sok vonatkozásban

---

3 Lukács György: i. m. I. k. 33. l.

kispolgári életmódja több értéket jelent a művészet szempontjából is, mint a sokkal tehetségesebb fiú szervezetlen, eltékozolt élete. E tekintetben tehát a naturalizmus mellett dönt.[4]

A „Michael Kramerben" a halálélmény a cselekményen kívül esik, a cselekmény csak előzménynek tekinthető. *Hugo von Hofmannsthal* „Der Tor und der Tod" című drámájában ellenben szorosan egybefonódik a cselekmény és a halálélmény. Ebben a drámában arról van szó, hogy a gazdag ember dolgozószobájában megjelenik egyszer váratlanul a Halál. Azért jött, hogy magával vigye Claudiot. A balga ember ekkor eszmél rá, hogy ő nem élte az életet mélyen, igazán, ahogy a föld törvénye kívánta volna. Még élni szeretne tehát. A Halál hajthatatlan. Mielőtt azonban elmennének együtt, — furcsa ötlet, — a Halál tanítani akarja Claudiot a teljes életre. Előhívja egymás után azokat, akik közel voltak hozzá, míg éltek. Az anyját látjuk először, azután a kedvesét és a barátját. A gazdag embernek fáj, hogy csak az utolsó pillanatban kezdte megismerni az élet igazi természetét. Mert halott életet élt, most kívánja a halált, hiszen ki tudja, hátha a halál az igazi élet. És megnyugodva követi azt, aki érte jött.

A „Der Tod und der Tod" kérdéskomplexuma az egyén és közösség viszonyában foglalható össze. Claudionak nem sok kapcsolata van emberi közösségekkel és a világ dolgaival.[5] Magánosan él empire-bútorzatú, tapétázott szobában, olasz festők képei alatt, zeneinstrumentumok, drága könyvek között. Nagy ablakok közvetítik hozzá a világ ingereit. Aktív összekötőszerv közte és a világ között egy finom szolga, aki hasonlóképen rézmetszetekben gondolkozik.

Claudio negatív közösségérzése az impresszionista életformára általában is jellemző. Az impresszionizmus individualista jellegű. Az élet céljának és értelmének az egyes ember kifejlődését, kifejeződését és érvényesülését tekinti. A közösség egyedekre atomizálódik; a „közösség" elvont fogalom, ilyen tulajdonképen nincs is, csak egyének vannak. Az impresszionizmus emberideálja a felsőbbrendű ember: a személyiség. A személyiségtudat alapgondolata pedig a világ dolgaitól és az emberektől való eloldódás, az akadálytalan kibontakozás. Alkatánál fogva minden ember sajáttörvényű szigetállam. Már az eddigiekben is kiemeltük az impresszionizmus arisztokratikus vonásait. Claudio életstílusával kapcsolatban szólnunk kell egy, ezzel rokon tulajdonságról is. Georg Simmel etikai katogóriává

---

[4] Mélyen emberi gondolatokat hallunk még e drámában a halál nagyságáról és igazságáról.

[5] W. A. Berendson: Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung. Eine stilkritische Studie. Hamburg, 1920. 22—23. l.

emeli az előkelőséget.[6] Ennek lényeges tartalmi jegye: a távolság az én és a dolgok, emberek, eszmék, értékek között. A távolságtartalomnak betegesen fokozott változata: „az érintkezési félelem". Az individualizmusnak ez a szélső, negativ mozzanata érintkezik a bölcseleti szolipszizmussal.

Nyilvánvaló ezek után, hogy az impresszionizmus tagad minden szervezett életformát.[7] Ellensége a szervezett intézmények szintézisének, az államnak. Politikai eszmények elméletileg az anarchia, gyakorlatilag pedig a liberalizmus. Nemzetközi jellege közismert. Haza, hazafiasság, egyház, vallásos élet szerinte egy elsüllyedt kornak maradványai. Ellenszenves előtte a legszűkebbkörű emberi közösség, a család is. Nem impresszionista erény egész életre szóló kötelezettséget vállalni. A család impresszionista megfelelője a szabad szerelem.

Az impresszionizmus azonban — természetesen — nem tudta megvalósítani a teljes elszigeteltség eszméjét. Társulási ösztönét jellegzetes közösségi területen vezette le. Ez volt a szecesszió.[8] Művészek hitközségének nevezhetnők. Ebbe a fiktív közösségbe jártak be a szekta tagjai: előkelő, unatkozó, hiú urak, elegánsan kötött nyakkendővel, utánozhatatlan szabású mellényben. Széplelkű, különc nők is meglátogatták ez előkelű modern katakombákat. („Blätter für die Kunst"!)

A fiatal Hofmannsthal drámája az impresszionista módon „szervezett" élet összeomlását fejezi ki, célzatosság nélkül, de határozottan.[9] Mivel az élet lényegéhez tartozik, hogy viszonyok, összefüggések organizmusa, az atomizált élet elhal. Az atomok beletartoznak a közös vérkeringésbe. Claudio megkísérelte az életet a maga számára élni, saját berendezkedése szerint, de érdekes kísérletnél nem jutott tovább. A kísérletet pedig nem lehetett más tervek szerint előlről kezdeni.

Johannes Schlaf egy fiatal házaspár együttélésével, illetve egymásmellett-unatkozásával foglalkozik a „Gertrud"-ban. Gertrud házassága tévedés volt; mint már olyan sokan, másképpen képzelte azt el. És meglátogatja őt is életében először és utoljára a férfi, aki sorsa korrektúráját jelenthetné. Múltja motívumai azonban erősek. A férfi hajója elment; az asszony pedig unatkozik tovább Onkel Lorenz és Frau Bärwald társaságában.

Két egymásnak idegen, kispolgári és romantikus szemlélet surlódásának vagyunk tanúi a „Getrud"-ban. A kispolgári élet-

---

[6] R. Hamann: i. m. 123 l.
G. Simmel: i. m. 508—513. l.
[7] R. Hamann: i. m. 117—122. l.
[8] R. Hamann: i. m. 125. l.
[9] W. A. Berendsohn: i. m. 21. l.

érzés szimbóluma az „elhullott hajszálak elégiája" és az unalom. A romantikus életstílus jelképe: Dakota, a Missouri vidékén, ahová a férfifőszereplő, Holm, ki akar vándorolni. Dakota a fáradt, századvégi, európai nemzedék vágyainak földrajzi menedékhelye.[10] Ez az imaginárius földrész jelenti akkoriban a kötetlen formákat, a szabadság ethoszát; itt nincs állam, templom, könyv, civilizáció. A műveltség megmérgezte a fin de siècle emberét: primitív viszonyok közé vágyik. Belejátszik világérzésébe elmúlt korok rousseauizmusa és wertherizmusa. A saját rög mithoszát szeretné alakítani, egy földdarab ura és gazdája akar lenni.

Áthallatszanak a drámába a kor női „fölszabadulási" mozgolódásai. Ezzel kapcsolatban megismerjük egy impresszionista férfi asszonyideálját. Ez a képzeletbeli asszony mindenekelőtt „föloldott", tehát vídám, független és szabad múlttal és jövővel szemben; nincsenek elvei, fönntartásai, szociális és szexuális gátlásai; nincsenek rokonai, csak idegei. A női lélek szabadságharcát pedig úgy élte át, mint szükségképeni természeti folyamatot. A férfi és asszony intézményesített viszonya, — vagy ahogy pathetikus emberek mondják: a házasság —, csak meghatározhatatlan és megfoghatatlan életösztönök szerint tájékozódhat és igazodhat.

Schlaf nem bontja föl Gertrud házasságát. Külsőre nézve a helyzet változatlan Rügenben. Az utolsó férfi elment, a férfi és asszony életközösségének alapvető diszharmóniája azonban megmaradt. Az író kérdést vet föl és gondokra világít rá, de nem törekszik a problémákat megoldani. Nyitva hagyja a jövőt, a drámát nem fejezi be, csak félben hagyja.

Max Dauthendey „Spielereien einer Kaiserin" c. drámája egyenlőtlen oldalú szerelmi háromszög története, II. Katalin cárnő játszadozásainak krónikája. Arról szól, hogy a cárnő lélekben mindig Péter cár tábornagyáé (Menschikoff) volt ugyan, de bosszúból, szeszélyből, játszadozásból éveken át aludt a cár hálószobájában. Majd nagynehezen meghalt a cár; Katalin a minden oroszok cárnője lett és egyszersmind Menschikoff felesége. De mindez már nagyon későn történt. Naptári életkora még csak 37 év, de plazma-kora és lelki kora már 70—80 év körül jár, amikor egy reggel meghal a fáradt asszony.

Impresszionista világérzés ritkán keres történeti tárgyban kifejeződést. Dauthendey „Spielerein einer Kaiserin"-je ezért is érdekes kísérlet. Negativumaiban és pozitivumaiban egyaránt tanulságos. Az írót csak a történelem anekdótikus vonatkozásai érdeklik, a drámai földolgozásra alkalmas mese. Ezen

---

10 Ismeretlen tájak romantikája régi öröksége az impresszionista nemzedéknek.

nem is változtat sokat, csak néhol idealizál keveset. Nagyon jellemző az impresszionizmusra, ami hiányzik ebből a történeti drámából. Nincs itt szó heroikus küzdelmekről, nagyméretű és nagyobb közösségek sorsát érintő eseményekről, átfogó eszmékről, stb. Paradox, de a politikum egészen hiányzik, korrajza minimális; a történelem csak díszlet. Az impresszionista író történeti érzéke negatív. Világszemléletében alárendelt szerepe van a múltnak; a történelmet elavultnak, fáradt eszmék raktárának nézi; a történeti összefüggések nem érdeklik, minthogy mindenféle összefüggést unalmasnak tart. Az intellektus és emlékezés élményei átélésére erőtlen, a történelem fogalma pedig tartalmilag benne van e két fogalomban.

Ami itt történik, nem közügy, hanem magánügy: Katalin cárnő kapcsolata három férfivel, akik őt kézről-kézre adják. (A harmadik férfi: első férje, a dragonyos volt). A tulajdonképpeni drámát a cárnő két férfi közti helyzete érdekli. A Katalin-Menschikoff színjátékában azonban a cár is csak statisztál. A cárnő sorsát Menschikoff határozza meg és viszont. A férfi és asszony viszonya vérük ismeretlen vonzási törvényei szerint igazodik. Ez a szerelem szexuális jellegű. Lelki igényekről nincs szó. A lelki mozzanatok ilyen természetes elvonatkoztatása folytán a szexuális motívum lesz a dráma elsődleges mozgatója. Az asszony szenvedélye küzd a férfi szándékos tartózkodása ellen. A dráma — lényegileg nézve — ennek a nemi harcnak az objektivációja. A drámai mozgás akkor ér nyugvópontot, amikor Katalin megtalálja békességét Menschikoffban.

Dauthendey magatartása a házassággal szemben pozitív. Hallgatólagos föltétel azonban nála is, — ez már naturalista vívmány —, hogy adaequat testi-lelki minőségű férfi és asszony találkozzék. A materialista kor a föltétel első tagját, a testi rokonszenvet hangsúlyozza.

Max Dauthendey „Glück" c. drámájának témája egy fiú és egy lány szerelmének válsága, négy jelenetben. Éva és Arnold boldogok (1). A lány mérget akar inni, mert érzi, hogy már boldogabbak nem lehetnek (2). Városba menekülnek a vidék egyhangúsága elől. Éva elhagyja Arnoldot (3). Egy szalónban ülnek a kályha előtt összedugott fejjel: újra boldogok. Azután kimennek az erkélyre a csillagokat köszönteni (4).

Egy lelkiállapot anatómiája ez a rövid dráma. A boldogság mibenlétét veszi kiindulási pontul és e köré sűrűsödnek a jelenetek. A tulajdonképeni probléma pedig az: hogyan lehet a boldogságot megőrizni, fogvatartani. Kétségtelen, hogy a boldog állapot konzerválásának vágya nemcsak impresszionista sajátság. Annak tekinthető ellenben az a mód, ahogyan az író életérzése a tárgyat áthatja, egyetlen pontra összpontosítja. Mert jelen esetben szerelmi boldogságról van szó, illetve — pon-

tosabban — szexuális boldogságról. Ennek létét fenyegeti az érzékszervek fáradtsága, az idegek pillanatnyi közömbössége. A férfi lidércnyomáshoz hasonlítja azt az érzést, hogy már nem tud úgy szeretni, mint eddig. A nő kétségbeesetten kérdezi: nem lesz már ez a szerelem soha olyan fiatal és intenzív, mint régen volt? Impresszionista embernek elviselhetetlen a gondolat, hogy az érzékszervek egyszer eltompulnak. Aki az élet pozitív öröme forrásának a férfi és nő szexuális viszonyát gondolja, megrendül, ha tapasztalja, hogy a forrás kezd kiszikkadni. A válság azért olyan komoly ez esetben, mert sokkal inkább a prognózissal törődik a két főszereplő, mintsem a diagnózissal. Ez t. i. egyszerű: az érzékszervek telítettek, fáradtak, új ingereket nem képesek befogadni (tehát pihenésre van szükségük.) A néhány hónapos távollét valóban teljes gyógyulást hoz és belátást is. A második jelenetben azon keseregtek, hogy boldogságukat nem lehet tovább fokozni. A negyedik jelenetben már lemondtak erről a vágyról; belátják, erre nincs is szükség, az idő hozza azt magával, hogy a boldogság is lassanként átalakul.

A mondatok mögött mindenütt ott érződik Dauthendey igenlő életszemlélete. Wedekind valószínűleg közös önkéntes halállal „oldaná meg" a problémát. Dauthendey azonban hisz a világ mindenkori „ünnepélyes" létezésében. Ebbe az igenlő világnézetbe pedig nem illeszthető bele a halál semmiképen sem. Az élet legmélyebb fokát a válság jelöli. Az író panteizmusa sokkal jobban érvényesül a „Glück"-ben mint a „Spielereien einer Kaiserin"-ben. Mert ez a dráma tiszta líra, lírasága áthat minden szót. Ahogy a kor jellegzetes filozófusának, Ernst Machnak a tanításban a világ azonos elemekből tevődik össze, tehát minden dolog rokon a másikkal: Dauthendeynál is titkos rokonszenvet éreznek a létezők egymás iránt. A milieut és az embert ennélfogva szerkezeti kapocs köti össze. Ezért van az, hogy a mélypiros színek, a kályhatűz, a lemenő Nap, az orgonavirágok, a dűnék homokja, a besötétített szoba, a szamovár, a Hold és a csillagok szintén szereplői ennek a drámának.

Az „Anatol", *Arthur Schnitzler* munkája, hét szentimentális jelenet egy fiatalember múltjából. Anatol hipnózis útján akarja megtudni az igazságot: szereti-e egy lány (1). Azután egy előkelő asszonnyal beszélget az utcán, aki a Kärtner-Strasse-n lakik. Szavak mögött bújkálnak egymás elől. Lehet, hogy valamikor történt valami a Gnädige Frau és Anatol között, de az is lehet, hogy nem (2). Anatol menedéket keres múltja számára. Bizonytalan időre új életet szeretne kezdeni, elhozta hát fiatal éveinek emlékeit barátjához egy csomagban: legyezők, virágok, hajfürtök, fátyoldarabok, levelek, fényképek, különkülön csomagolva. Hallhatatlan órák tanúi ezek; epizódok,

egy-két órás regények maradványai (3). Emilia megbánta múltját, emlékeit hídról át a folyóba dobálja. De egy fekete gyémántot titokban megtart magának, mert „nagy napra" emlékezteti (4). Anatol megtudja, hogy egy hölgy érzelmei régen más irányba fordultak. Illuziói fogynak (5). Anatol elszánja magát, — pontosabban — a körülmények úgy alakulnak, hogy Anatol házassága reggelére ébred — együtt egy idegen nővel: tragikomikus jelenet (7).

Az „Anatol" központi problémája az asszony. Az asszonyiság körül variálja az író gondjait és gondolatait. Nincs is semmi másról szó ebben a drámában, csak a nőről és tartozékairól. Az „Anatol a szerelem kísérleti telepe, színpadi aquariuma.

A naturalizmus fölszabadította az embert a „szerelem feudalizmusa"[11] alól. Ez a tétel más szóval azt jelenti, hogy az új világnézet szerint férfiak és nők metafizikai, etikai és szociális gátlások nélkül szerethetik egymást. Schnitzler szerelemelmélete is „antifeudális". Az ember szerelmi élete belső élettani törvények szerint alakul; nem vesz tehát figyelembe kívülálló — papírra, szívbe, avagy a köztudatba írott — törvényeket. Az új embertípus ösztöneit követi, ösztönei szükségletéhez igazodik. Az ösztön lényeges fogalmi jegye, hogy önmagán nem jut túl; tevékenységének célja önmaga; önmagába visszatérő görbevonal; logikailag: circulus vitiosus. A csak ösztönökre alapított szerelem hasonlóképen önmagának az oka és célja. Értelme a tiszta, esetlegességektől mentes eszményi gyönyör. A gyönyör lényege szerint nem tartós állapot, tartalmi ismertetőjele a pillanatnyiság; időhatározó szava a most, a jelen. Az új szerelem nem ismer mellék- és hátsógondolatokat. Tiszta biológia és fizika, metafizikai erők nélkül. Az új ember a gyönyört önmagáért akarja, nem azért, hogy létének folytatása legyen, hogy átmentse magát ilyenformán az örökkévalóságba.

Frank Wedekind: „Erdgeist"[12] című drámájában Dr. Goll egészségügyi főtanácsos urat gutatütés éri féltékenységében egy becsukott ajtó előtt. Erre nincs semmi szükség, mert az ajtó mögött nem történik semmi (I.) Schwarz, a fiatal festőművész öngyilkos lesz. Halála oka az előbbi lány, Lulu (II.) Nagy jelenet Lulu és Dr. Schön főszerkesztő úr között, aki nevelőapja, szeretője, de szabadulni szeretne e tisztségektől. (III.) A női főszereplő agyonlövi a főszerkesztő urat (IV.).

A „Büchse der Pandora" az előbbi dráma folytatása. A még mindig csak húszéves Lulut kiszabadítja a börtönből egy degenerált grófnő és Lulu dr. Schön fiával, Alwaval Párizsba menekül (I., V.). Lulu Alwa felesége lett (II., VI.). Londonban

---

[11] Frank Wedekind kifejezése.

[12] Fr. Schiller: Wallensteins Tod, II. 2.

már padlásszobában élnek és Lulu kénytelen kevés vérét az utcára vinni; majd kéjgyilkos áldozata lesz: a kör bezárult (III., VII.).

Az Erdgeist-mítosz foglalata a Föld rossz szellemének, mely mindent magához húz; megszemélyesítője az asszonyi elv romboló természetének. Az asszonyi szexuális ösztön megjelenik természeténél fogva mindenütt, ahol férfierő van elrejtve.[13] A két ellentétes erőnek a küzdelmét jeleníti meg e dráma. A nemek harcának első megejtő fogalmazása — Nietzschetől — itt drámai alakban jelenik meg. A gonosz szellem mint fekete angyal, kering a világ fölött, szárnya érintésére férfiak hullnak el. Ő a mindig győztes fél, mert a természet gondolatát, a neniséget, a legősibb szenvedélyt tisztább alakban őrizte meg, mint a sok ízre differenciált férfi.[14] A Föld szelleme nem akar áldozatokat, de olyan a tulajdonsága, hogy a férfiak akarva, nem akarva hozzá vágyódnak. Nem szereti őket, csak saját magát, élete célja és jelentősége is csak önmaga: ezért semmisülnek meg a férfiak, ha találkoznak vele.

Wedekind volt nemzedékében a jelenvaló anyagi és szellemi műveltség legelszántabb, legkomolyabb tagadója. Az ő dialektikájában a kultúra természetellenességet jelentett, más szóval erkölcstelenséget. Irói küldetésének tartotta, hogy harcot hírdessen a világ meglévő berendezése ellen, mert elfordult a természettől. Hitt elhivatásában, mert történetbölcselete[15] szerint a kultúrák azért keletkeztek, hogy megsemmisüljenek. Fölismerte az európai műveltség legszívósabb sejtjének a szerepét, ezért támadta makacsul a család intézményét. A család nem természetes ösztönökön alapuló egység, hanem társadalmi konstrukció: középkori hűbéres életformáknak a korszerűtlen maradványa. Az impresszionizmus pedig középkorellenes. Hirdeti, hogy az emberiség legközelebbi szabadságharca a „szerelem feudalizmusa" ellen fog irányulni, amely fölszabadítja majd a társadalom szuggesztiója alól az utcalányt és a vénlányt és a lány megőrzött érintetlenségét; amely restaurálja majd a szépség ideáját egy új birodalomban.[16]

Wedekind eszméinek mozgatója a szexualitás önmagában és önmagának: a nemi aktus. Ódai páthosszal ír a tiszta eszmei gyönyörről, az önmagát akaró örömről, az élet egyetlen értelméről. Éljük az életet, amint kapjuk, mert semmi biztosat nem tudunk semmiről. Kíséreljünk meg mindent örömök szer-

---

13 A. Kutscher: Frank Wedekind und seine Werke, Bd. 1—3. München, 1922—1931. Bd. 1. 362. l.

14 G. Simmel: i. m. 392. l.

15 Fr. Wedekind: Tod und Teufel (Totentanz). Drei Szenen, 1905.

16 Fr. Wedekind: Karl Hettmann, der Zwergriese (Hidalla.) Schauspiel in fünf Akten, 1903—04.

zésére, kezdjük előlről, ha nem sikerül. „Das Leben ist eine Rutschbahn".[17] Ez a sikló-pálya-parabola az impresszionista nemzedék egyik szárnyának gondolkozásmódját példázza. — Minthogy az élet egyetlen pozitív értéke az érzéki öröm, nincs izgatóbb föladat, mint megállapítani, mi is ez tulajdonképen és szavakba foglalni. Wedekind drámáit egy elgondolt szexuális tudomány különböző fejezeteinek tekinthetjük. Wedekind szervezetét „megmérgezték ugyan a nők", mégsem tud tőlük szabadulni. Nemi képletek bűvölik el a látását; a világ fölépítésében is nemi szerkezeti elvet vél fölismerni;[18] a világnak egy bizonyos oldala kényszerképzet gyanánt húzza magához (A. Kerr), mint a gondolat: hátha nem oltotta el a lámpát szobájában. A századvég pánszexualizálási folyamata valószínűen Wedekindben teljesedik ki.

Összegezve az impresszionista dráma mondanivalójára vonatkozó megfigyeléseinket, megállapíthatjuk, hogy a nyolc különfajta dráma, problematikáját illetőleg, két egységbe foglalható. A „Michael Kramer", „Der Tod und der Tod" egyrészt és a „Gertrud", „Spielereien einer Kaiserin", „Glück", „Anatol", „Erdgeist", „Büchse der Pandora" másrészt. A két tört típust összeadhatjuk és a nyert új egészet úgy formulázhatjuk: az impresszionista drámaírót az ember két legprimitívebb élménye: a halál és a szerelem, a kezdet és a vég foglalkoztatja. A „Michael Kramer"-ben[19] a halál fenségét, az esetlegességektől mentes tiszta formát ábrázolta Hauptmann.[20] A „Der Tor und der Tod" az impresszionizmus legszebb költeménye a halálról,[21] az élet és a halál titkos szövetségéről. A másik csoport a szerelem „metafizikáját" akarja megragadni és kifejezni, de szexuális fizikánál nem jut tovább és így kénytelen az életet örökkétartó szociális, szexuális körforgássá egyszerűsíteni. Uj eszméket általában nem kaptunk. Kétségtelen eredménynek kell azonban tekintenünk a dráma tárgyában való elmélyülést, a naturalizmustól örökségbe kapott nyersanyag földolgozását, alakítását, finomodását.

Az impresszionista dráma eszmeileg életlátásunk és életérzésünk gazdagodását jelenti ugyan, de ugyanakkor morális erőkészletünk fogyását is.

Az impresszionista dráma sorsa azonban — mint látni fogjuk —, nem eszmei összefüggésben fordult meg.

---

17 Fr. Wedekind: Der Marquis von Keith. Schauspiel in fünf Aufzügen, 1900.

18 H. E. Jacob: Der Zwanzigjährige. München, 1918. 309. l.

19 I. Betz: i. m. 99. l.

20 Találunk gondolatokat kivételesen a munka ethoszáról is, de ez nem hatálytalanítja a fenti megállapítást.

21 I. Betz: i. m. 133. l.

II. A német impresszionista dráma ábrázolási módja.

1. *Emberrajz.*

Az impresszionista író szubjektív ember lévén, a drámai alakok, amelyeket rajzol, nagyrészt önarcképeknek tekinthetők, esetleg „fordított önarcképeknek". Szerzőjükre ismerünk rá e tétova, szemlélődő, melankólikus, sokszor ideges és fáradt férfiakban. Lényegileg a nők sem különböznek a férfiaktól. Ez egyrészt annak tulajdonítható, hogy túlfinomult kultúrában elmosódnak a két nemet határozottan megkülönböztető vonások, de másrészt az író szubjektívizmusából is következik ez: soha nem tud önmagától elszakadni; nem tud tárgyával, föladatával szemben objektív lenni, akkor sem, amikor erre föltétlenül szükség volna.

A drámában föltűnő az impresszionista drámai „hősök" nagymérvű passzivitása. Szemlélődnek, elmélkednek, szomorúak, intelligensek, finomak, néha hozzászólnak az eseményekhez, esetleg fölállnak és átsétálnak a színen. Lélektani nyelven ez azt jelenti, hogy az impresszionista drámai alakoknál a lélek előterében érzelmi és értelmi mozzanatok szerepelnek, az igazi drámára jellemző akarati elemek pedig háttérbe szorulnak, ami drámaellenes. A „dráma az akarat költészete, ... Drámaivá egy embert és sorsát csak akaratának megfeszülése tehet. Esze, érzései, minden más külső és belső tulajdonsága csak kíséri, csak díszíti a drámai embert: csak arra való, hogy ne hasson egészen merev akaratabstractiónak, csak előidézni segíti az élet illusióját".[1] Az impresszionista drámai alakok puha akarata, tehetetlensége az oka annak, hogy hosszú jeleneteken át alig sűrűsödnek a történések konfliktussá.

Az impresszionista író lélekrajzoló eljárását szétbontó módszernek nevezhetnők; bizonyos helyzetek révén adódó érzés- és gondolatkomplexumokat elemez. Ennek tudható be a sok közelről látott részlet, hangulatbeli nuance, a sok finom vonás, egyéni tulajdonság. Ez a részletező lélekábrázoló technika a kor írójának analitikus szemléletmódjával függ össze: az élet-

---

[1] Lukács György: i. m. I. k. 11—12. l.

ben „millió kis dolog“ uralkodik; minden esetleges elhatározásnak, cselekedetnek nagyon sok érzésbeli és gondolati oka van. Az író nem hisz abban, hogy az emberi lélek összes motívumai megismerhetők volnának. Tagadja, hogy e motívumok játékában bizonyos visszatérő jelleget lehetne megállapítani; hamis absztrakciónak tartják tehát az emberi „jellemet“. Ez a „pszichológiai nihilizmus“ azonban tarthatatlan és gyakorlatilag keresztülvihetetlen. Az indító okok teljességére, amit az impresszionista író kíván, nincs is szükség. A drámai ember más törvényszerűségek szerint él, mint az ember a valóságban. A drámában az ember csak lényének bizonyos fölületével érintkezik embertársával, illetve a szóbanforgó sorssal. Ezt a kérdéses, kiemelt mozzanatot kell a szükséghez képest motiválni, de „teljességről“ itt nincs szó. Szükség van a jellem bizonyos állandóságára is, mert „bizonyos motívumoknak a többi felett való uralkodása anyagi követelménye a drámának és így azt nem érintheti, hogy megfelel-e neki a valóság, illetőleg a valóságnak actualis látása vagy sem. Ez nemcsak a színpad perspectívájának követelménye, hanem minden drámai stylizálásnak is“.[2]

A föntebb vázolt írói látásmód és technika következménye, hogy a német impresszionista dráma impresszionista technikával alakított emberei: individuumok, nem típusok. Arnold Kramer, Anatol, a „Glück“ Arnoldja, Claudio, Katalin, Éva, Gertrud, Lulu, egyetlen példányai valamely emberfajtának, soha nem ismétlődő ritkaságok. Itt ugyanaz a kérdés merül föl, mint az előbbi fejezetben az érdekes eset és a tipikus sors ellentétével kapcsolatban, merthisz a drámai sors megfelelője az ember. Az egyedek kultusza, ellenkezik széleskörű esztétikai hatással, kívánatos a tipikus emberrajz.

Az egyes embertípusok bemutatásánál előforduló „naturalista“, „impresszionista“ jelzők minden esetben az író emberrajzolási módjára vonatkoznak, minthogy a naturalizmus és impresszionizmus között nagyobbrészt csak technikai különbség van.

A fölvett drámatípusok szereplői között *Onkel Lorenz* — a „Gertrud“ egyik főalakja — képviseli a naturalista technikával rajzolt emberfajtát. Ő súlyos, 50 év körüli úr. A Morgenzeitunghoz sört iszik és szivart szív; az a típus, amely éjszaka meghatóan tud horkolni, nappal nagy zajjal szokott ásítani és közben élénken érdeklődik a női nem iránt. Világnézete materialista. Mindenestől a jelenvaló élet embere. Onkel Lorenz a naturalista fotográfiaelv hordozója, ahogy az újság mögül kikinéz; és a fonográfia-elvé, ahogy újságja mögül kivakkant; ahogy „überzeugt“ helyett „iwwerzeigt“-ot ejt, stb. Hebegése,

---

[2] Lukács György: i. m. II. k. 44—46, 128. l.

dadogása, szókeresése kritikus pillanatokban: tökéletes kópiája a szász nyárspolgárnak. Drámai szerepe egyszerű; minduntalan és makacsul tiltakozik a modernség, az újfajta betegség, a női főszereplő idegessége ellen.

Naturalista és impresszionista jellemrajzi sajátságok keverednek *Michael Kramer* — a hasonló című dráma főszereplője — bemutatásban. Michael Kramer ötvenéves elmúlt, haja már őszül. Magasrahúzott vállakkal, hajlott nyakkal, kifelé fordított lábfejjel jár-kél. Ódivatúan, de rendesen, tisztán öltözködik. Nyugtalan. Sokszor nyög. Beszédmódja úgy hat, mintha mindig dühös volna.

Michael Krammer: *művész,* illetve műterembe zárt ember. Magánélete nincsen, feleségével, családja tagjaival alig találkozik. A házasság intézmény számára, amely gondoskodik elsődleges szükségleteiről. Életformája a művészet, légköre a kékesszürke falak, gipszöntvények, állványok, festékek, nagy ablakok. Itt él ő, mint egy szerzetes. Ebben a remeteségben dolgozik már hét éve egy Krisztus-képen. Magányos órákon, éveken át viaskodik témájával: a végső kifejezési formát keresi a férfi számára, akit töviskoszorúval koronáztak meg. A művészet neki naponkénti megszentelődés, vallásos művelet. Michael Kramer-nek azonban nem adatott meg, hogy megtalálja a befejező mozdulatot. Nem született művész, tanulta a festést, mint más foglalkozásokat szoktak. A mester-ember-művésztől csak hit és komolyság dolgában különbözik. Dolgozik, föladatokat old meg és kötelességet teljesít: jó polgár. Idegen számára a megfoghatatlan ihlet, amely jön valahonnan, mint a szél, avagy a kegyelem.

A drámai konfliktust tekintve lényegesebb mozzanat azonban művész-mivoltánál az, hogy *pedagógus.* Nemcsak polgári foglalkozása, de hajlamai és ösztönei szerint is. Fiának nem tudja megbocsátani, míg él, hogy rosszul tanul és rossz magaviseletű. A bizalmas apa-fiú-viszony tanár-tanítvány-kapcsolattá tárgyiasodott náluk. Michael Kramer szigorú és igazságos tanár. De tanár. Hisz az ember nevelhetőségében, néha talán a nevelés mindenhatóságában is. Fiát személyes ráhatással akarja egy magasabb és tökéletesebb emberi létbe emelni. De Arnold Kramer merev anyag és beteges ösztönei szívósak. Ebből a pedagógiai harcból a tanár került ki veszteségként. A koporsónál azonban nagy átalakuláson megy át az öreg Kramer; megenyhül, megbékél, önmagával először, azután halott fiával. Föltismeri benne saját énjének beteges mását.[3] Ettől fogva úgy néz föl fiára, mintha valami nagyon régi őse volna. Azután kiegye-

---

[3] E. Wulffen: Gerhart Hauptmanns Dramen, kriminalpsychologische und pathologische Studien. 2. Auflage. Berlin, 1911. 151—152. l.

zik gondolatban a halállal is, mert azt hiszi róla, hogy az élet szelíd változata csupán.

A „Michael Kramer" pszichológiája a főszereplő két nagy gondja: fia és a művészet körül helyezkedik el. Hauptmann fáradhatatlan e két kiemelt mozzanat ábrázolásában; részletet tesz részlet mellé; a sok részlet: — vonal, szín — végül is egész lesz, kép lesz. A naturalizmus is — a környezetábrázoláson kívül — az emberábrázoláshoz értett legjobban. Az impresszionizmust már csak az ember érdekelte szenvedélyesen; az individiuum, sokszor pedig az elvont „Ember". De a dráma szociális tulajdonságú műfaj. Többek között ezért sem tudott az impresszionista író jó drámát írni. „Michael Kramer"-t a címet adó „hős" emberi nagysága, plaszticitása, humanizmusa mentette meg a feledéstől, nem drámaisága. Ami művészi szempontból kifogástalan ebben a műben, az Michel Kramer.

Egészen impresszionista technikával készült *Arnold Kramer* alakja. Ő sápadt fiatalember. Hajlott, ferde háttal jár, szemüveget visel. Egy nőismerőse marabúhoz hasonlítja; ugyanaz a lány említi, hogy ijesztően tud az emberekre nézni. Arnold Kramer alkata szerint művész. Lényegileg azonban mégsem alkotott semmit. Bizonyos „negatív adottságok" ugyanis megakadályozzák abban, hogy tehetsége kifejezésre jusson. Testileg erősen degenerált, előrehaladott rövidlátása is hátrányos művészete gyakorlásában. A kisebbrendű testiség tudata alacsonyabbrendűségi lelki folyamatokkal társul. Ez a komplexum és társadalomellenes ösztönei elválasztják hozzá illő környezettől. Méltatlan kalandokban keres kárpótlást. A kompenzáció azonban a dolog természeténél fogva nem sikerül, tehát újabb komplexumok keletkeznek. Nyugtalan, izgatott, idegesen járkél az emberek között; ahol elmegy, nyugtalanság marad utána a levegőben. Bizalmatlansága megfertőzi ismerőseit is. Azt gondolja, hogy kerülik embertársai; gyanús, ellenséges alakoknak képzeli őket; az emberhez, akivel beszél, elrejtett karmokat képzel hozzá: üldözési mániája van.[4] Ugy viselkedik, mintha öreg és életunt volna. Valóságban azonban naív, kevés tapasztalattal rendelkezik. Unott viselkedése védekezés a környezet ellen; azért vonja be magát közönnyel, hogy elszigetelődjék.

Impresszionista sajátság az Arnold Kramer-féle „hintázó" életstílus, az ötletszerű, máról-holnapra-élés is, a szervezetlenség, véletlenség gyakorlata. Az impresszionista emberből hiányzik az akarat, ami életét és tehetségét rendezné és irányítaná, erőit föladatok vállalására összefogná. Uralkodó vonása a tehetetlenség. Arnold Kramer órákig el tud ülni egy sarokban szemlélődve, hang nélkül, foglalkozás nélkül.

---

[4] E. Wulffen: i. m. 150. l.

Arnold Kramer rajza egyébként töredékes, hiányos. Paszszív szerepe folytán alig halljuk nyilatkozni. Drámailag nem előnyös az a közvetett ábrázolási mód, hogy sokat hallunk róla másoktól. (Rokonai négy fölvonáson át aggódnak érte). Bonyolult alakját a dráma egyszerűsítésre, vázlatosságra hajló, eszközeivel nehéz megfogni és kifejezni. Arnold Kramer jó regényalak, tehát rossz drámai hős. Lélektanilag logikus és érthető, hogy ilyen minőségű ember, mint Arnold Kramer, — mivel nem érzi magát elég erősnek, hogy éljen —, egyetlen lehetséges megoldásként az önkéntes halált választja.

Az impresszionista drámaírás elmélyülésével együttjárt, hogy a hangsúly áttevődött a perifériákról az emberi lét centrumába, a lélekbe. A külső, esetleges vonásokkal az író nem törődik annyira, a belső lényeges dolgokat ragadja meg. A főszereplő külsejéről, megjelenéséről, — majd a „Glück"-ben is megfigyelhetjük ugyanezt —, nem tudósít az író. Nem tudjuk, milyen ember *Anatol* külsőleg, de elképzelésünk szerint már sokszor találkoztunk vele a Kärtner-Strassen.

Georg Simmel elválasztja egymástól az objektív és a szubjektív emberfajtát.[5] A szubjektív egyénnél minden pillanat csak híd az összefüggő életfolyamatok egyik megelőző és következő mozzanata között. A szubjektív élet tiszta folyamat, az én-en kívül eső objektív tartalom, eredmény nélkül. Ahogy az objektív ember szinte a dolgok személytelen rendjéből alkot és alig talál vissza innen magához, a szubjektív ember önmagából, életfolyamataiból alkot és sohasem jut túl saját személyiségén. A szubjektív élet a primitívebb állapot, mert actus purus, mint a testi organizmusoké, míg az objektív, a szellemi létben e primitív folyamaton kívül bizonyos tartalmat is fölismerhetünk.

Anatol *szubjektív* ember, aki pillanatról-pillanatra, ötletszerűen él; saját beismerése szerint lenézi a szándékot és tervet, mert az mindent elront; annál jobban szereti a meglepetéseket. Anatol nem tudja megkerülni saját énjét és nem tudja befejezni személyes vitáját saját magával sohasem. Néha makacs vágy szállja meg, hogy megismerje az igazságot; de amikor lehajolhatna érte: nem veszi föl, inkább gyötrődik bizonytalanul tovább, illuzóiról azonban nem mond le. A valóság, az igazság objektív érték, nem mindig kellemes.

A szubjektív élet tudvalevőleg elsősorban nőies tulajdonságú. Nőies vonás, hogy a lelkiélet előterében érzelmi mozzanatok szerepelnek, az értelmi és akarati aktusok háttérben vannak. Anatol nőies férfi. Ezzel a ténnyel függnek össze önvallomásának töredékei is. Beismeri, hogy ő „leichtsinniger Melan-

---

[5] G. Simmel: Goethe. 5. Auflage Leipzig, 1923. 1—19. l.

choliker". Lehangoltan szemléli, hogy folynak el napjai, egyik a másik után, de nincs ereje megmozdítani a kezét sem. Környezetének szuggesztiója szerint tennie kellene valamit neki is, meg kellene kísérelnie kilépni énjéből a világba, szemlélődéséből tevékenységbe. Emléket kellene emelnie valamilyen formában, ami hirdetné, hogy e földön járt egyszer. De sohasem jut túl az elgondoláson, könnyelműen, melankólikusan , mozdulatlanul szemléli az idők múlását. Feminin vonás benne a tettető teljes hiánya. Két lehetséges megoldás közül mindig a kettő közé eső megoldatlanságot választja. Vagy elutazni azonnal —, vagy visszatérni a lányhoz; Anatol nem utazik egyáltalán el és visszatérni sem képes egészen. Igy minden ügye élet és halál között lebeg: agonizál.

Az impresszionista, *dekadens* embertípus egyik változatát ábrázolta Schnitzler Anatol alakjában. Bizonyos anyagi és szellemi kultúra birtokában elfordul Anatol érdeklődése a mindennapitól, általánostól, primitívtől. Túlfinomult idegei csak a rendkívülire, a speciális esetre hatnak vissza. Azért untatja az egészség is, mert általános eset. Nem érzi szükségét, hogy lelkileg erős, egészséges legyen, hiszen a betegségnek olyan sok változata lehetséges, egészség viszont csak egy adatott. A pszichonalizis ideges egyének szimptomájaként ismeri ezt a jelenséget. („Krankheitsgewinn")[6]. Anatol az élet elszegényedésének tartaná, ha a betegség principiuma kiesne a világrendből. Az élet szépsége az egészség és betegség közötti végtelen sok átmeneti lehetőségen alapszik.

Anatol *szentimentális* férfi. Ezzel függ össze, hogy ragaszkodik az idegek romantikájához. (Este: zongora, félhomály, színes állólámpa, leány ül a szőnyegen). Hangulatok iránti fogékonysága rendkívüli. Egy szín átváltoztathatja pillanatok alatt az egész világot, ezért tudja ő az életet gazdagnak és változatosnak hinni. A hangulat varázslat, ami ismeretlen fluidummal vonja be a világ dolgait: kalandokból élmények, élvezetekből érzések lesznek.

Impresszionista rokonaihoz hasonlóan Anatol is *foglalkozás nélkül* él. Az élet legszebb programmjának a sétát tekinti. („Es liegt so was herrlich Planloses in dem Wort!")[7]

Max Anatol panaszainak meghallgatója és tanácsadója. Ő a szkeptikus és aforisztikus emberfajta. Gyakorlatilag az a szerepe, hogy Anatol monológjait leplezze.

A „Der Tor und der Tod" című drámában ketten szere-

---

[6] Th. Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden i. W. o. J. (1913), 283. l., 284. l.

[7] A. Schnitzler: Gesammelte Werke in zwei Abteilungen. Abteilung 2. Bd. 1. Berlin. o. J. 28. l.

pelnek: *Claudio* és a *Halál*. A Halál itt a változatlan szubstancia és egyben az ő végzése is: Claudio a változó és alkalmazkodó. Az író lélektani feladata, hogy az átváltozásnak a történetét ábrázolja, amelynek folyamán egy ember fölfokozott életérzése a halál kívánásává alakul át. Azt a lassú lelkifolyamatot tehát, amelynél egy lélek elképzelt molekulái úgy csoportosulnak, hogy ellentétes életérzés hordozói lehetnek. Hofmannsthal indirekt módszerrel akarja föladatát megoldani: Claudio átváltozása az egymás után föllépő anya, szerető és barát vallomásai nyomán, a ráható benyomások következtében megy végbe. Az életről való lemondását nem szavakban szenvedi végig, csak mimikában. Az eredmény azonban nyilvánvaló. Claudio a belső harc után elfogadja a Halál ajánlatát, hajlandó velemenni.

Claudio megközelíti az impresszionista embertípust. Valamilyen változata élt már a hellenizmusban éppenúgy, mint a rokokóban, avagy a romantikában.[8] Ismertetőjegyei is azok maradtak lényegük szerint. Az impresszionista városi ember, jómódú, független, valószínűen nincs semmi foglalkozása, mert ez emberekhez és dologhoz való kötöttséget jelentene.[9] Nincsenek biológiai értelemben vett rokonai. Térben, időben, eszmeés értékrendszerben nem tudjuk lokalizálni. Állampolgársága, lakóhelye, életkora, vallása, világnézete, stb. ismeretlen előttünk.

Claudio dekandens férfi, mint Anatol. Intellectuel ugyan, de hiányzik nála az értelem ereje, hogy filozófiai rendszerben oldja föl kételyeit. Hangulatai vannak, de nincsenek intenzív érzései, nincsenek szenvedélyei. Bizonytalan irányú vágyai vannak, de nincs akarata, hogy megvalósítsa őket. Ezeken kívül hiányzik e csökkentett lelkienergiák egysége is. Gondolati aktusai állandóan figyelik és ellenőrzik érzelmi élményeit. Ez az éntudat-hasadás szintén dekadens vonás. Rokon a romantikus és „szentimentális" fogalmakkal.[10]

A *Halál* — régi misztériumok mintájára —, hegedűvel jelenik meg. De nem ijesztő csontváz, hanem szép isten a Dionysios és Venus nemzetségéből.[11] Határozottság és erős intellectus jellemzik. Az anya, a kedves és a barát: lelkileg rokonai Claudionak. Szomorúak, lemondóak, lírai lények. Hangulatilag az elégikus embertípushoz tartoznak. Egyéni vonásaik jelentéktelenek.[12]

---

8 R. Hamann: i. m. 198—243. l.
9 W. A. Berendsohn: i. m. 18. l.
10 W. A. Berendsohn: i m. 18—20. l.
11 I. Betz: i. m. 18—20. l.
12 W. A. Berendsohs: i. m. 20. l.

Claudio és Faust nagyon messziről rokonok a keresésben és az elmélkedésben, de lényegük szerint különbözők. Berendsohn Goethe-reminiszcenciákat vél fölismerni a Halál szavaiban.[13]

A „Gertrud" című dráma férfi főszereplője Ibsen „Hedda Gabler" című művének egyik főalakjára, Lövborgra emlékeztet.[14] *Holm* fogalmazza meg ugyan a dráma impresszionista mondanivalóját, de az alak elmosódott, határozatlan körvonalú. Halkan, kicsit vontatottan, elegánsan beszél; síma, finoman stilizált mondatai mögött póz nélküli kultúrát érzünk. Holm a Gertrud-típusú asszony férfi-megfelelője. Világjáró; ezt a minőséget érezteti a kis idegesség hangjában. Mindent egybevéve: valamelyest idealizált, a romantikum felé rajzolt bonvivant-szerep.

A „Spielereien einer Kaiserin" *I. Péter* cárjának szerepe epizódikus. Szemmelláthatóan csak drámatechnikailag volt rá szükség: ő a két pólus szétválasztó közege a drámában. A két pólus feszültsége akkor csap össze, amikor ő meghal, nagynehezen, hosszú, négynapos haldoklás után.

Ugyanebben a drámában *Menschikoff* tábornagy a női főszereplő ellenlábasa. Szerepe azért fontos, mert az ő ellenállása az a negatívum, az a láthatatlan tárgy, amin Katalin többízben összezúzza magát. De jelenléte csak eszközi jelentőségű. „Ein treuer Diener seines Herrn".[15]

Átmeneti lény a férfiak és a nők között a „Glück" *Arnoldja.* Pszichológiája egynemű a női főszereplő, *Éva,* lélekrajzának anyagával. Mindketten közepes feszültségű, lírai hangulatban élnek; az értelmi mozzanatok és akarati elhatározások nagyon ritkák náluk. Drámai akcióra képtelenek. A lány kétszer is öngyilkos szeretne lenni, de nincsen ereje hozzá. A „cselekvő személyek" elnevezést itt a „szenvedő személyek" elnevezéssel kell helyettesítenünk. Jellemző, hogy a lány még aktívabb, mint a férfi, az egyetlen elhatározás és tett Évától indul ki: a válás. Arnold az új hangulat ízét elemzi és az elment lány után nézve, arra gondol, legjobb lenne egy sarokba ülni és várni, míg minden emlék meghal, ami eszébe juttatja.[16] A csönd, az érzéki benyomások fölvételére való állandó készség fokozzák az érzékszervek befogadóképességét. Igen kis ingermennyiség ele-

---

13 Ugyanott: 20. l.; Prometheus-Pandora: Goethe, Werke, Weimar, Bd. 35. S. 210—212.

14 Lukács György: i. m. II. k. 220. l.

15 G. Schaumberg: »Bühne und Welt«, XIII. Jahrgang. 1911.

16 Ez az álmodozó férfi kétségtelen maga Dauthendey.

gendő, hogy az impresszionista lélekben érzetet váltson ki.[17] Gyakoriak a hallucinációs és víziós esetek. A férfi arról beszél egyszer, hogy amikor a dűnéken járt, pacsirtát hallott énekelni, de nem látott belőlük egyet sem. „Ich glaube, es war nur in meinen Ohren". Ilyen hiányzó ingerek érzékeléséről sokszor van szó Dauthendeynál.

Gertrud — a hasonló című dráma női főszereplője — törékeny fiatalasszony, gyakran ideges, sokat cigarettázik. Annak idején érthetetlenül férjhez ment egy józan, nagyhangú, egészséges férfihez, aki számára ez a házasság nem jelentett semminémű lelki kapcsolatot. És most szenved. Ez a legállandóbb viselkedése; és az, hogy — mint elhárító mozdulatai szimbólizálják — védekezik környezete ellen. Mintha fertőző betegek között élne, egészen elszigeteli magát és vár valakit. Lélektana reakciós-elven-nyugszik. Az író belehelyezi ezt a betegesen kifinomult idegzetű nőt egy vele ellentétes „anyagú" környezetbe; a környezet különféle helyzeteket teremt és Gertrud mint finom műszer, reagál a hozzáérkező ingerekre. A reakciós eredmény (mondattöredékek, kifejező mozgások, stb.) a Lust és Unlust principiuma szerint két irányba rendeződik aszerint, hogy kivel érintkezik.

A „Spielereien einer Kaiserin" nagyon bonyolult számításokkal dolgozó lélektana egy alapképletekre vezethető vissza: *Katalinnak* Menschikoffhoz való szerelmére. Látszólag ellentmond ennek a ténynek, hogy Katalin a cáré lesz. Menschikoff úgy indokolná ezt: játszadozásból történt; és elfordul az asszonytól. Katalin pedig úgy okoskodik: mivel Menschikoff nem emelte őt feleségévé, a viszonyt házassággá, nem is szeretheti őt nagyon, tehát nincs is joga szemrehányást tenni. Az egy éjszakai távollét hosszú aszkézisnek lesz a kiindulópontja. A női főszereplő igen sokrétű változáson megy át e hosszú idő alatt. Az Előjáték egészséges, ösztönös, primitíven raffinált Katalinjában lappangó szenvedélyek hosszú pályát futnak meg, míg fagypont alá süllyednek. Kezdetben harcol az asszony a férfi szerelméért, aki azonban jeges hideget áraszt a szeméből, jeget tesz a borba és a csókba. Azután férjhezmegy a cárhoz, hisztérikus jelenetet rendez és sír; majd nyílt színen, közönség előtt, burkoltan szerelmet vall Menschikoffnak, elnyomott ösztönei őrjöngésbe viszik: lovaglóostorral veri a szoba bútorzatát és a szolgákat. A következő fázisban unatkozni kezd, a cárnő

---

[17] Ingerminőségek megkülönböztetése iránt is igen érzékeny az impresszionista. Recehártyáját például bántják az erős, rikító ingerek; kedveli ellenben a vegyes színeket; tiszta vörös helyett narancs- és ibolyaszín keverékét, fűzöld helyett az olajzöld színt, stb. L. R. Hamann: i. m. 25. l.

belefáradt a hosszú, meddő várakozásba. A cár halála után egyedül akar maradni; úgy gondolja, hogy gyűlöli Menschikoffot. De ez a vélemény is megváltozik. Az író szinte bűvészkedik eszközeivel; a lélektani motívumok játéka elkápráztat bennünket.

Lulu, az „Erdgeist" és a „Büchse der Pandora" női főszereplője a társadalom mélységeiből jön. Apját nem ismerte, anyjáról sem tud semmit; a neve is bizonytalan. Még „történelemelőtti" korában találkozik Dr. Schőnnel. Amikor a fiatal lányban fölébred a nő, benne érzi meg szerelmének méltó párját. Hosszú idő telik el azonban és sokan halnak meg addig, míg energiái legyőzik a férfi ellenállását. Akkorra a főszerkesztő úr kimerül, mert fénykora már elmúlt, Lulu más férfiakkal kárpótolja magát. Megfigyelhető, hogy ezt a lányt a szerelem drámai mozzanata, a hódítás érdekli, hidegen hagyja az epikus mozzanat, a kitartás, hűség.[18] Két áldozata haláláról nem tehet, Dr. Schőnt azonban ő öli meg, tudatosan, de nem megfontoltan, csak szükségből, védekezésből. Az ő halálával elesett a cél, amely körül a leány élete keringett; elveszti tartását, biztonságát. Bizonytalanul csúszik lefelé, azután pedig a párizsi, londoni élményeken át ismeretlen mélységek felé hull, oda, ahonnan elindult. Életének az ad végzetes fordulatot, hogy nyomorában kénytelen föladni életének fölismert belső törvényét és igazságát.[19] „Ich kann nicht das Einzige verkaufen, das je mein eigen war..." Lulu nem utcalány természetű, ő éppen nem az a nő, akinek „minden férfi jó". Tragédiája azonban a dolgok logikája szerint elkerülhetetlen és szükségképeni.

Lulut predesztinálják erre a sorsra testi adottságai is. Különleges zsírokkal, válogatott porokkal ápolt testének szuggesztióját ellenállhatatlannak kell gondolnunk. A Prologusban szép vadállatot ígér Wedekind, akiben majd gyönyörködhetünk. Ez nem merő szimbólum. Lulu valóban ösztönlény. Tettetés, tetszelgés, kacérság, gonoszság nélküli lényét természetes ösztönök játéka szabja meg. Lelkének alapanyaga ösztön, mégpedig célját tekintve néha alacsonyabbrendű, néha magasabbrendű. Szellemi lényekre jellemző felsőbbrendű lelki folyamatok és elvont fogalmak ismeretlenek előtte. Hiányzanak szemléletéből a jó és rossz kategoriái is, minthogy semmiféle erkölcsi elvet nem ismer. Nincs lelkiismerete, bűntudata, nem érez megbánást. A valóság, a megfogható világ dolgai között él és az ezek közötti konkrét viszonyokhoz igazodik. Ösztönös lelki élete magyarázza, miért nem észlelhetünk Lulu lelki történetében

---

[18] J. Körner: Arthur Schnitzler, Gestalten und Probleme. Zürich—Leipzig— Wien. 1921. 41. l.

[19] A. Kutscher: i. m. Bd. I. 322, 365. l.

semmiféle fejlődést. Az ösztön egyirányú, egyritmusú, mozgó, de változatlan, determinált alaptermészetét ismerve, ezt természetesnek is látjuk.

Az „Anatol"-ban a nők típusok, a „süßes Mädel"-től kezdve Ilonáig mind a heten. Rokonok egymással abban, hogy valamennyien hazudnak, de pillanatnyilag igaznak tartják, amit mondanak; mind hűtlen, még erotikus emlékezetük is gyönge; ha unatkoznak, kalandot keresnek; időnként homályosan hisznek valami asszonyi rendeltetésben. Ez a nőszemlélet könnyen érthető Schnitzler szerelmi elméletéből, amely az asszonyban csak szexuális partnert lát, tehát az egyetemes asszonyfogalomból elvont nemi lényt.

A realisták és naturalisták kora közé eső írói nemzedék, a romantika és klasszicizmus *epigonjainak* emberábrázolását elvontság és sematizmus jellemezte. Az epigon író kioldotta alakjait az élet szövevényéből, természetes életkörülményeik közül; a valóságot először desztillálta, hogy az ily módon alkalmassá váljék költői földolgozásra, A hosszadalmas költői eljárással szublimált drámai hős uralkodó lelki tulajdonsága a szakadatlan szenvedélyesség és az erkölcsi eszmék állandó szemmeltartása volt;[20] az előbbi volt cselekvésük mozgatója, az utóbbi pedig a célja. Biológiailag nézve árnyékok ezek az alakok és színpadi bábok, erkölcsi ideák megszemélyesítői. Jellemzésük összegező, egyszerűsítő, masszív : fehérek vagy feketék, nagyon nemesek, avagy nagyon alávalók, jók, avagy rosszak, középső értékek nélkül. A haza, becsület, hűség és más fölboríthatatlan erkölcsi törvények folytán igen nehéz konfliktusok közé jutnak. Ennek kapcsán emberek halnak meg a nézők előtt „sportszerűen", avagy esküdöznek és átkozódnak a drámai hősök és súlyos vétkeket követnek el. Mindenekelőtt azonban patetikusok, de pátoszuk csak retorika volt.

Már a *realista* drámai hősök sorába is belejátszik az ösztön és a milieu, a *naturalista* dráma szereplőinek sorsát pedig egészen ez a két nagyhatalom határozza meg.[21] Az író a természettudomány eszközeivel tanulmányozta e két tényező mibenlétét: az új ember differenciált ösztönéletét és a milieu szerkezetét, sorsokra kiható hatását. A természettudomány módszerének alkalmazásával oksági összefüggést keresett a milieu, öröklött és szerzett ösztönök, valamint az ú. n. lelki dolgok között. A lelkijelenségeket is e két erő oksági mechaniz-

---

[20] Otto Doell: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880 bis 1890) Halle a. d. S. 1910. 62—94. l.

[21] O. Doell: 1. m. 61. l.

musa szabta meg; erények és bűnök épenúgy termékek e felfogás szerint, mint a kénsav és a cukor. (Taine).

A milieu- és ösztöndráma ritkán foglalkozik történeti tárgygyal, mert ez nem alkalmas az új realisztikus eredmények demonstrálására, illetve alakítására. A naturalizmusnak jelenkori és mindennapi témákra volt szüksége (a parasztok szociális helyzete, a kapitalisták és munkások viszonya, beteg házasságok, stb.). Hasznavehetetlenné váltak a régi indítékok is. Naturalisztikus motívum: a sztrájk, csőd, éhség, átöröklés, anyagi önzés, stb. A színpadi hatás eszközei is nagyon megváltoztak. Az epigon-dráma hamis, széles, szemfényvesztő mozdulatmechanizmusát új, korszerű, dinamikus illuzióra törekvő, finom technika váltotta föl; a kifejező mozgások megszelídültek, egyszerűbbé váltak. Elegendő volt, ha a szereplő lehúnyta a szemét, a hangját megváltoztatta, idegesen ment végig a színpadon, hirtelen megállt, mélyet lélekzett, oldalról nézett partnerére, stb.

A naturalista esztétika eszménye a természettudományi pontossággal és hűséggel fölépített ember volt. Ez más szóval azt jelentette, hogy az új drámai hősben érvényesíteni kellett a modern természettudomány eredményeit, az ember fizikai és szellemi létezéséről gyűjtött mérhetetlen anyagot.[22] Az új törvényhozók követelték azt is, hogy a tudományos kutatás és költői ábrázolás legfontosabb objektuma az ember legyen. Az írói gyakorlatban azonban úgy alakultak a dolgok, hogy az ember függvénye lett a környezetbeli viszonyoknak. Az új ember akkor fog eljönni a földre, — mondták az írók —, ha a milieu viszonyai megváltoznak. A külső környezet (milieu) és „belső környezet" (átöröklés) kauzálisan kényszerítő ereje megbénította az ember akaratát, a cselekvési szabadságba vetett hitét.[23]

Alig múlt el egy évtized a naturalizmus kezdete óta és már kialakult irodalmi ellenzéke. Az *impresszionista* nemzedék művészi programmját Hermann Bahr állította össze.[24] Bahr impresszionista logikával érvel: nekik nincs semmi különösebb kifogásuk a naturalizmus ellen, mindössze annyi, hogy nagyon unják már. Unják a hétköznapok átélt, hallott, látott valóságát, az „utcát". Nem kevésbbé unják a színházat is, mert minden mozdulat dokumentumokkal bizonyítható; unatkoznak a színházban, mert a drámák kérlelhetetlenül pontos és részletes jegy-

---

22 W. Bölsche: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Aesthetik. Leipzig, 1887, 3—13. l.

23 W. Bölsche: i. m. 15—35. l.

24 H. Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden und Leipzig. 1891. 50—56. l.

zőkönyvekké váltak a naturalizmus íróinak módszere nyomán. A modernek mesék és fantázia után vágyódnak.[25] Őket nem érdekli a környezet dolgainak mérnöki rajza, az emberre kíváncsiak. Róla szeretnének titkokat megtudni, szeretnék meglátni mindenkiben azt az idegen mozzanatot, amiben másoktól különbözik, amiben a valóságtól eltér. Az ember ügye után érdeklődött a modern ember; pszichológiára volt szüksége, — a fizikát már jól megtanulta. „États d'ame", nem „états des choses", „interieurs d'ame", nem „choses visibles" — mint Stendhal mondaná. — Az új pszichológia azonban, — hangsúlyozták —, nem térhet vissza a naturalizmus előtti állapotokhoz. Mellőzni kell ugyan a naturalizmus sablónjait, de át kell venni jó szokásait; a művésznek nincs szüksége a természettudomány módszerére, de nem nélkülözheti ezután a milieut. Az új pszichológia legfontosabb ismeretőjegye pedig az lesz, hogy: determinisztikus, azaz az embert a környezet és fejlődés kauzális övébe kapcsolva gondolja, nem levegőben lebegve, mint az epigonok lélektana; jellemzi majd az új lélektant, hogy a lelki mozzanatokat öntudatbalépés előtti szenzuális állapotban ábrázolja, mielőtt az értelem megformálná és az emlékezet befogadná.[26]

A német impresszionista dráma örökölte a naturalista dinamikát, de ugyanakkor át is alakította. Módosította a naturalizmus milieu-elméletét; elismerte a szellemi alkatnak a környezettel való összefüggését, de tagadta a kauzális viszonyt. Átvette a naturalizmus ösztöntanát; az impresszionista lélektan főmotívuma is: az ösztön, — és beleszámítva a milieut —, a meghatározott körülmények között megjelenő ösztön. Az impresszionista dráma a modern ember fölötte kifinomult és bonyolult ösztönéletéből mond el intim titkokat.

Megfigyelhettük, hogy a két naturalista tényező közül a milieu nem szerepel sorsformáló, naturalista értelemben. A környezet szerepe díszletté, oldal- és háttérré kisebbedik. A két naturalista-impresszionista drámában („Michael Kramer", „Gertrud") is az öröklött lelki tulajdonságoknak van döntő befolyásuk a dráma alakulására, nem a környezetnek. Ezen a tényen semmit sem változtat az, hogy az ábrázolási technikában látszólag előtérbe kerül a környezet; ez azonban csak külsőség. Dauthendeynál a környezet látványossággá lesz. Majd eltűnik egészen, de az emberek sorsába ezután is beleszámítja az író, csak nem ábrázolja öncélúan. Hasonló folyamatot észlelhetünk az ember külsejének ábrázolásában is; a naturalizmustól az expresszionizmus felé haladva fokozatosan csökken ennek jelentősége, míg a „Glück"-től kezdve teljesen hiányzik.

---

25 Ugyanott: 48. l.

26 Ugyanott: 102—122. l.

Változatlan buzgalommal és részletességgel ábrázolja a naturalista-impresszionista, tiszta impresszionista és impresszionista-expresszionista-jellegű író egyaránt a belső embert, akin ösztönei uralkodnak. A sok egymás mellé illesztett részletből egész és kép lesz ugyan, de nem lesz drámai jellem. Az impresszionista drámai „hősből" hiányzik a jellem egysége, zártsága és aktivitása. Az igazi drámai jellem lényegileg ugyanaz marad mindvégig, csak másodlagos tulajdonságai módosulnak; fejlődése a mélység felé halad. Az impresszionista dráma alakjai bonyolult és vegyes jelleműek. Tulajdonságaik bizonyos események kapcsán kerülnek fölszínre, fejlődnek is, de drámaellenesen, horizontális irányban, extenzíve, nem intenzíve.[27] (Pl. a fiatal Katalinból öregedő cárnő lesz). A buzgó részletezés, sok finomság, passzivitás epikai tulajdonságok: a dráma más természetű eszközeivel meg nem valósíthatók.

---

2. *Cselekmény. Szerkezet.*

A jellem és a cselekmény drámaelméletileg ellentétes fogalmak. „Ellenkezik egymással tempójuk: a charakter rajza lassúságot követel; a cselekmény gyorsaságot. Ellenkezik stylizáltságuk iránya: szélesség, részletezettség a charakteré; nagy elvont összefoglalás a cselekményé. Ellenkezők a distantiáik: ez közelséget, intimséget követel; az a távolból látottság decoratív monumentalitását".[1] A klasszikus dramaturgia elméletileg és gyakorlatilag egyaránt a cselekmény elsőbbségét hangsúlyozta. Aristotelesnek különben az volt a véleménye, hogy elfogadható cselekményt sokkal nehezebb is szerkeszteni, mint jellemet alakítani, avagy a „dictio"-ban jeleskedni. Bizonyítékképen kezdő írók példájára hivatkozik.[2] Aristoteles és követői drámaelméletével vitázik Henri Gartelmann, az új dráma dogmatikusa.[3] Ő megfordítja a két tényező addig szokásos sorrendjét, a jellemrajzolást fontosabbnak tartja, mint a cselekményépítést. „Mithin bilden die Charaktere den eigentlichen Gegenstand des Dramas. Dieses ist das erste dramatische Ge-

---

[27] W. Flemming: Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. Karlsruhe, 1925. 124. l.

[1] Lukács György: i. m. I. k. 35. l.

[2] Aristoteles: Poetik. Übersetzt u. eingeleitet von Th. Gomperz Leipzig, 1897.

[3] Henri Gartelmann: Dramatik. Kritik des aristotelischen Systems und Begründung eines neuen. Berlin, 1892.

setz...[4] Im Drama ist die Handlung in erster Linie in Absicht auf die Charaktere zu beurteilen. Dies ist das vierte dramatische Gesetz".[5] Logikai szempontból szépséghibája Gartelmann új drámaelméleti alapvetésének, hogy a naturalista drámaírás gyakorlatából vonta el tanait, a posteriori megállapításai csak egy bizonyos drámafajtára érvényesek, nem tekinthetők tehát a dráma a priori törvényszerűségeinek, még kevésbbé „törvényei"-nek.

Az impresszionista írót a szavakban kifejezhető ember érdekelte szenvedélyesen,[6] ezért hanyagolta el az ember cselekedeteinek rendszerét, a cselekményt, valamint a dráma külső és belső törvényszerűségek szerint való megszervezését, a szerkezetet. Csoportosít, összeköt, szerkeszt az impresszionista drámaíró is, de szerkesztési elvét nem könnyű fölismerni. Megfigyelésem szerint nagy szeretettel alkalmazza a lírai, zenei szerkesztési módot, amit fogalmilag nehéz körülírni. A dráma szokásos tagoltsága is megváltozik. Divatos drámai egység: a kép, egy-egy élményegység megjelenítése. Néhol ragaszkodik az író a jelenet-fölvonás-beosztáshoz, de eljárásának már nincs belső értelme; külsőség.

Föltűnik olvasva is, méginkább előadás alkalmával, hogy a *„Michael Kramer"* két egységre különül. Az első részben a két ellentétes szerkezetű egyén[7] közötti viszály képviseli a drámaiságot. Ezt szemlélteti a Kramerek nagy jelenete. Az öreg Kramer helyteleníti és elítéli fia életmódját, megkísérli még utoljára, hogy elfordítsa róla a végzetet; magyaráz, kérlel, fenyegeti Arnoldot. A fiú makacson védekezik apja kísérlete ellen; hazudik, mint egy iskolásgyermek. A tíz perces találkozás hatása valóban drámai. Az első percekben még nem tudja a néző, mi lesz a megbeszélés eredménye. A két különböző természetű ember irracionális mélységeiből jövő erők alakítják e jelenet sorsát. A befejező drámai tett ilyen erők játékának a következménye. Michael Kramer megtagadja és kiutasítja fiát. A kettőjük vitás ügye ezzel véget is ért. Az elfogulatlan nézők érzik, hogy valami befejeződött. A második részben hosszú előkészítés után meghal Arnold. Azután tanúi leszünk az apa lelki átalakulási folyamatának. Michael Kramer nem kárhoztat többé senkit, megérti és dicsőíti fiát. Nyilvánvaló, hogy

---

[4] Ugyanott: 56 l.

[5] Ugyanott: 89 l.

[6] Lukács György: i. m. II. k. 114., 118. l.

[7] Nem változtat semmi ezen a tényen, hogy Michael Kramer később lelkileg átalakul.

mindennek a drámaisághoz semmi köze sincsen. Természetes, hogy a két részt külső szálak, életrajzi és lélektani motívumok összekötik, de a belső egység mindennek ellenére hiányzik.

Ez a vázlatos szerkezeti elemzés is szemlélteti, hogy a „Michael Kramer" két önálló drámából tevődik össze. Az első dráma magában foglalja a két első fölvonást. A cselekmény mozgása bizonyos cél felé közeledett és a célt el is érte. Kezdődik a második dráma; ennek külön mozgási iránya és célja van. A rögtön fölismerhető kettősség megbontja a drámai hatás egységét. A kétféle határozmányú drámai akció cseréje a színpadon törést okoz.

Súlyosbítja a helyzetet, hogy a dráma szerkezetileg amúgy is szervezetlen. Aránytalanul hosszúra nyúlik az expozíció: magában foglalja az első fölvonást, a második fölvonás nagyrészét, sőt még később is találunk előkészítő mozzanatokat. A második fölvonás végére esik a dráma központi jelenete. A harmadik fölvonás Arnold magánakciója: egészbenvéve mérnökien pontos környezetrajz, epikus jellegű csevegés művészetről és az elmúlt időkről „Es war einmal"-refrénnel. Mindez nem tartozik a tárgyhoz. A negyedik fölvonás viszont Michael Kramer magánakciója: sok benne a líra és a pátosz; megható a humánuma és erősen szinpadias, ahogyan az apa bemutatja áldozatképpen halott fiát az Urnak, mint valamikor a megszületett fiút. A műteremben jelenlévők tesznek-vesznek, jönnek-mennek, küzdenek a sírással stb.; de mindnyájan érezzük, hogy mindez nem tartozik a tárgyhoz.

A *„Gertrud"*-ban két ellentétes töltésű lelki atmoszféra egymáshoz való viszonya — közeledése, távolodása, surlódása, illetve összeütközése —, hordozza a drámai érdeket. Az egyik a kispolgári, a másik a romantikus érdekterület. Az expozícióból megismerjük a kétféle lelki környezetet; mozdulatlanságuk is kibékíthetetlen ellentéteket rejteget. Amikor alkalom adódik, meg is történik az összeütközés közöttük. (I.). A második fölvonásban ismét együtt találjuk az összes szereplőket, mintha semmi sem történt volna. Itt hallgatjuk végig a férfi főszereplő hosszú előadását is. A légkör közben észrevétlenül sűrűsödik és a fölvonás vége felé kirobbannak az ellentétek újra. A harmadik fölvonásból hosszú időre kikapcsolódik a kispolgári párt; a drámai akcentus áttevődik a romantikusokra. Holm mentőakciójáról volna itt szó, de már ismertetett okokmiatt nem lesz belőle semmi.

Megfigyelhető, hogy a „Gertrud" drámaisága két központ körül sűrűsödik, mindkét esetben a fölvonás vége felé. Ami a koncentráció előtt történik, úgy lehet fölfogni, mint hosszú készülődést, erőgyűjtést a feszült légkör előállításához és a kisüléshez. A harmadik fölvonásban átcsúszik a drámai akció az

egyik pártra. Ami eddig bizonytalan volt, nyilvánvaló lesz, a dráma egy cél felé törekszik az utolsó fölvonásban: hogy Gertrudot „megmentse". Szerkezetileg több irányzatot egyesít a dráma. Ábrázol naturalista értelemben vett környezetet és impresszionista módon fölfogott idegjátékot, azután lessingi tanok szerint értelmezett, célra irányuló cselekményt. A szerkezeti lehetőségeknek ez a vegyítése nem előnyös az egységes drámai hatás szempontjából.

Egyébként a „Gertrud" a legigénytelenebb, legszürkébb típust képviseli a fölvett sorozatban.

A „Spielereien einer Kaiserin" című drámai cselekvését bizonyos érzésminőségek képviselik. Igen finom, mélyen elrejtett cselekményről van szó, mégis határozottan föl lehet ismerni. Az Előjátékban Menschikoff magának kívánja Katalint. Az asszony nőiessége védekezik a férfi brutalitása ellen; védekezését támogatják erkölcsi mozzanatok is, ő t. i. férjes asszony. Gyöngítik viszont ellenállását a saját hiúsága, azaz a férfi magas méltósága és az a tény, hogy Menschikoff tetszik is neki. Ehhez járul a férfi akarata. Így húzódik ki két finom cselekményszál az Előjátékban, mint két ellentétes érzésqualitás, két drámai akció irányítója. Az egyik szál azonban gyorsan zsugorodni kezd. Katalin megtudja, hogy Menschikoff is egyszerű sorsból emelkedett fel valamikor, nem idegenkedik már tőle és belátja, hogy elzüllött férjéhez nem sok köze van. Amikor aztán arról beszél, hogy a vére zenél örömében: nem ellenállásról, de odaadásról van szó. Ami eddig két ellentétes tényező volt, ezután homogén egység. Az egyik cselekményszál elhal, a drámaiság megszűnik.

Az első fölvonásban átcsoportosulnak a drámai erők: Katalin szerelme lesz támadó, követelődző jellegű és a Menschikoffé passzív. A „Katalin-párt"-hoz tartoznak most: az asszony vágya, hogy kettőjük szerelme fennmaradjon és a férfi hasonló értelmű érzései. A „Menschikoff-párt" körében találjuk a „másik" Menschikoffot, aki nem tudja elfelejteni, hogy Katalin a cáré volt, továbbá Katalin hiúságát: cárnő is lehet, ha akar és bosszúját Menschikoff iránt, akinek nehezére esik megbocsátani. Nyilvánvaló, hogy a drámai cselekmény itt nem elhatárolt személyek cselekvéséből adódik, hanem érzéscsoportokból tevődik össze. Ez magyarázza Katalin és Menschikoff lelki osztódását, a körülményt, hogy részben az egyik, részben a másik „párt"-hoz tartoznak. A fölvonás végén Katalin beszáll ugyan a cári trojkába, de sírással küzdve. A „Menschikoff párt" egyelőre látszólag győzött: a szerelmi közösség megszünt. A drámai feszültség azonban változatlanul magas. Két lebegő, eleven idegszál nyúlik át a második fölvonásba. A két párt itt hosszú állóharcra rendezkedett be s a harc komolysága

csak a harmadik fölvonásban enyhül. Ugyanitt bizonyos taktikaváltás is megfigyelhető: titkos módszerek helyett nyiltan küzdenek egymásért. Katalin unja magát a cár mellett, Menschikoff pedig türelmetlen már a hosszú várakozás miatt. De felejteni még most sem tud. Ez a mozzanat képviseli már csak az „ellenpártot". Idő kérdése és az is megszűnik.

Az idő azonban — a harmadik és negyedik fölvonás között öt év telt el —, meglepetésszerűen mást hoz. Az elmúlt öt esztendő kifárasztotta a cárnőt. Az öregedő asszony szerelme elérte a fagypontot: le tud mondani a szerelemről. Ez a fordulat a drámát is létérdekében érinti, csak az impresszionista következetlenség menti meg ezt a fölvonást. Az új helyzetet úgy kell elképzelnünk, hogy Katalin szerelme nem aludt ki egészen, csak erőssége csökkent. Amikor szembekerül Menschikoffal, újraélednek érzései: van ebben egyelőre szerelem, van boszszúvágy, harag, női méltóságérzet, stb. A kihülő szenvedély már nem képes vallomásra. De a férfi megvallja hogy „neki is vérzettek az órák éjjel és nappal egyaránt és csak a mai napot várta". Katalin elfogadja a vallomást. Az Epilogus nem tartozik a drámához.

A „*Glück*"-ben nincsen drámai cselekmény. A minimális helyváltoztatás és más jelentéktelen cselekvés nem nevezhető külső cselekménynek. A legjobb szándék sem tud azonban fölfedezni belső cselekményt sem. Összefüggő lelki történést ellenben meg tudunk állapítani. A férfi és nő lelkében ugyanis bizonyos folyamatok játszódnak le. E folyamatok egy érzésállapot végességének élményét fejezik ki: a régi és új boldogságot; amikor még boldogok voltak és amikor újra boldogok. Az új boldogság állapota (4. jelenet) annyiban különbözik a boldogságtól (1. jelenet), hogy a válság élményével gazdagabb. Ez a variált boldogság. Drámai mozzanatokat azonban nem találunk sehol. Némi belső borzongást kivált ugyan időnként a „Glück", de ez más, mint a specifikusan drámai hatás. Ez lírai borzongás.

Szerkezeti elve a variáció: a tétel és változata.[8] Egy eszme négy változaton, négy képen halad át. Az első és negyedik jelenet a boldog állapot (régi és új) rajza, a második és harmadik pedig a válság képe. A négy koncentrikus kép összefogó gondolata a közös alaptéma. A dráma hármas ritmust tüntet föl: boldogság (1.) — elveszett eszmei boldogság (2., 3.) — újra megtalált boldogság (4.). A fölépítés alaprajza megegyezik a hegeli dialektika vázlatával: thesis — antithesis — synthesis; boldogság, válság — megoldás.

Már eddig is észlelhettük a hagyományos értelemben vett

---

[8] R. Hamann: i. m. 57. l.

drámai cselekmény összezsugorodását. A modern dramaturgia a kor követelményeihez képest újra értékelte e tekintetben a fogalmakat. Az új fogalmak és értékek értelmében találtunk is az eddigi drámatípusokban — a „Glück"-öt kivéve — több-kevesebb cselekményt, t. i. belső cselekményt. Nem lelhet azonban a leghajlékonyabb dramaturgia sem cselekményt az *„Anatol"*-ban. A külső és belső cselekmény összege itt egyaránt semmi. Az *„Anatol"* cselekmény nélküli dráma. Ez a drámaiság határértéke.

Az 1. jelenet lélektani kísérlet; a 2. karácsonydélutáni bevásárlás és csevegés, valamint Anatolnak és egy hölgyismerősének „műfaji meghatározása"; a 3. szentimentális eszmecsere elhagyott nőkről. A 4. jelenetben már érződik némi feszültség, — első alkalom, hogy a színpad legalább kis intenzitású áramot indíthat a nézők felé; Anatol t. i. féltékeny egy lány múltjára és a lány védi elmúlt élményeit. Az 5. jelenet úgy indul, hogy harc lesz a búcsúvacsorán, de nem úgy történik; a 6. lírai emelkedés a szerelmi agoniáról és „randevú" egy nagyságos asszonnnyal. A 7. jelenet is csak féloldalúan drámai. Anatolt ugyanis nem engedi a kedvese saját esküvőjére. Viszont igaz, hogy Anatolnak sincs semmi kedve feleséget venni. Egymással való vitájuk tulajdonképen kettőjük harca bizonyos íratlan társadalmi törvények ellen ; némi drámai izgalmakat csak azt jelent, hogy Anatol kénytelen-kelletlen e törvényeket képviseli és elmegy az esküvőre.

Tehát sem az egész drámán végighúzódó cselekményt, sem az egyes jeleneteken belül adódó, önálló cselekményt nem találunk.

Az „Anatol" szerkezetét eleve meghatározza keletkezésének története, t. i. az egyes jeleneteket később állította össze[9] a szerző egységes ciklussá. Innen ered a vázlatos jelenetek laza, szervetlen egymásmellettisége.

A *„Der Tor und Der Tod"*-ban a drámaiság szempontjából érdektelen a bevezető lírai állapotrajz: az alkonyati hangulat reflexei egy művész lelkében s az elmélkedés elmulasztott alkalmakról.

A dráma expozíciója abban a pillanatban indul meg, amikor — mert este van —, a szolga be akarja csukni az erkélyre nyíló ajtót. Tőle halljuk, hogy ismeretlen népség szállta meg a kertet, jóllehet a kertkapu zárva volt; ijesztő alakok ülnek a kerti padon és az Apolló szobron, a kút káváján és a szfinkszen, a taxus bokor mögött. Azután vágyakozó zene hangzik föl messziről és mindjobban közeledik. Claudio monológgal kí-

---

[9] Nagl—Zeidler—Kastle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd 4. (1890—1918). Wien o. J. (1937.) S. 1749,

séri a zenét: úgy hat a kettő együtt, mint egy melodráma. Aztán előlép a Halál. A drámai cselekményt tekintve ez a halálszimbólum képviseli Claudio vágyát az elmúlás után. Amint megjelenik a Halál: Claudio rögtön reagál rá. Fölismeri, megrezzen és elküldi magától. A Halál békítgeti Claudiot, de viszont kertelés nélkül kijelenti, hogy érte jött. Claudio szelídebb lesz; panaszolja neki, hogy ő még nem élt, még nem ért meg a halálra, de most érzi, hogy ezután igazán tudna élni. Két ellentétes életérzés képviselője küzd itt egymással, a Halál és a Balga Ember, az egyetemes és a szubjektív ember. Aztán mozdulatlan harc kezdődik közöttük. Ezt követi egy didaktikai jellegű közjáték, amelyet a Halál rendez. Egymásután jönnek Claudio rokonai. Ez a betét egyrészt megszakítja az aktuális cselekményt, másrészt pedig kikapcsolja a Halált a továbbiakból; helyettesíti azokkal, akik szemléltetik az ő fölfogását. Claudio passzive vesz részt az epizódban, a nagy lelki átalakulás azonban ekkor megy végbe benne. Az intermezzo szerepe ennyiben jogosult és szerves. Amikor Claudio bejelenti a Halálnak, hogy velemegy, amikor elfogadja a Halál ajánlatát, megszűnik a drámai cselekmény.

Ezekután nyilvánvaló, hogy a darabban a legszűkebb értelemben gondolt cselekmény is nagyon vékony.[10] Sokkal inkább drámai a szituáció, az a helyzet, amibe Claudio belekerült és amiből nem tud kijutni.

Mivel a dráma rövid, az expozíció és a kibontakozó cselekmény csaknem egybeesik. A Halál megjelenésekor elérte a cselekmény a tetőpontját. Ezen a magaslaton halad a dráma a közjátékig. Vele indul a cselekmény leszálló ága. Claudio utolsó monológja a katasztrófát hozza magával. A drámát egyébként lényegében úgy kell elképzelnünk, hogy egy embert ellepnek emlékei, amikor halálát közeledni érzi. A játék az ő lelki színpadán megy végbe.[11]

Az *„Erdgeist"*-ban a dráma alapja a Dr. Schön és Lulu közötti viszony. Mindjárt az expozícióban találkoznak Schwarz műtermében. Lulu itt értesül arról, hogy Dr. Schön két hét múlva az eljegyzését akarja megtartani. Ekkor mozdul meg először tudatosan és határozottan a nő akarata, hogy a férfit magának megtartsa. Nincs is más vágya, csakhogy néki tessék. A Schwarzzal átélt epizód nem esik ugyan egybe ezzel a vágygyal, de párhuzamosan és egy irányban halad vele; úgy fogható föl, mint előkészület az „igazi" férfi meghódításához. Dr. Schön védekezik Lulu szándékai ellen. Szétválasztó közegek fölállításáról gondoskodik Dr. Goll és Schwarz személyében: a

---

[10] W. A. Berendsohn: i. m. 17. l.

[11] Ugyanott: 17. l.

lány legfőbb törekvése, hogy e közegeket eltávolítsa. Minden hiába. Schön nem tud szabadulni a viszonyból. Ellenállása fokozatosan gyöngül. Majd kénytelen lesz beismerni, hogy nincs ereje a lánnyal szakítani. Holtpontra jut a dráma, amikor a férfi tanácsot kér Lulutól: mit tegyenek. Itt fordul át kettőjük ügye Lulu javára. Ennek következménye az a lemondólevél, amit Schön ír menyasszonyának és amit Lulu diktál. Lulu életvonalának ez a legmagasabb, Dr. Schön életvonalának pedig legmélyebb pontja. Ezzel a ténnyel tulajdonképen véget is ért a dráma. (I.—III. fölvonás). Ami a negyedik fölvonásban történik, az össztörténet dinamikus tulajdonságából következik, az egyik szereplő biológiai sajátságaiból. A drámai cselekményt tekintve nem tartozik ide, de összefügg a dráma fiziológiai és pszichológiai alapjaival. Szerkezetileg és drámatechnikailag pedig ez a fölvonás a „*Büchse der Pandora*" expozíciója.

E második dráma elsődleges mozgatója továbbra is Lulu. A drámai ellenállás azonban Dr. Schön halála után személyeiben és tárgyaiban egyaránt változik. Lulu három fölvonáson át a puszta létért, illetve ennek különböző módozataiért küzd. Ösztöneinek terjeszkedési ereje megbénult az előző dráma negyedik fölvonásában, újabb hódításról nincs szó. Energiáját más ügyek kötik le.

Az első fölvonásban személyileg háttérbe szorul; az előtérben azonban az ő esete: az ő kiszabadításának ügye áll. Ügyét az ő pártja védi. Ez a párt küzd egy láthatatlan hatalommal, hogy kilenc évet megmentsen Lulu életéből s e láthatatlan hatalomnak: az igazságszolgáltatásnak szimbóluma a rendőrség. Előle menekül Lulu és pártja Párizsba.

Párizsban bizonyos változások mennek végbe a két párt keretén belül. Itt állandósul Lulu híveinek összetétele; mindvégig kitartanak mellette: Schigolch, Alwa és Geschwitz grófnő. Ellenségei szaporodnak: a láthatatlan rendőrség, zsarolók, a szegénység. Lulu taktikával próbálja egyensúlyban tartani az ellenséges erőket. Eszközeit most sem válogatja meg. A helyzetet azonban csak meneküléssel tudja megmenteni (II).

Londonban többé-kevésbbé biztonságban élhetnének, de ekkor új hatalom jelentkezik az éhség szimbólumában. Elsődleges szükségletek megszerzéséért folyik itt a harc. Pártja csak passzíve szerepel, t. i. a hozzátartozók rokonszenve kíséri az utcára. Lulu halálával befejezés nélkül abbamarad a dráma. (III.)

A dráma szerkesztési principiuma: a variáció. A hét fölvonás Lulu tragédiájának hét fázisa, hét változata. Mindegyik fölvonás szinte külön kis dráma; mindegyiknek van külön expozíciója és külön katasztrófája. A kis drámákat a dráma anyagában szervesen gyökerező drámai érdek tartja össze egyetlen

egésszé: nagy drámává. Kedveli Wedekind a motívumok refrénszerű kezelését. Az I., II., IV. és VII. fölvonás katasztrófája egyforma, az V. és VI.-é szintén. Ez a variációs jelleg itt-ott a dialogusokban is kimutatható.

A teljes drámai expozició egy része az első fölvonásban van elhelyezve, a dráma kezdete előtt történt tudnivalók közül viszont sok minden az egyes fölvonásokban van elszórva. A tényleges előkészítésben csak a szereplők alapviszonyait ismerjük meg. A hagyományos „megindító mozzanatot" nem lehet határozottan fölismerni, a „sorsfordulatot" viszont pontosan meg tudjuk jelölni: „Sag mir um Gottes willen, was ich tun soll".[12] A dráma emelkedő ága innen kezdve vízszintesen fut a IV. fölvonás végéig. Schön halálakor hirtelen töréssel száll a vonal lefelé, majd a katasztrófában, — Lulu halálakor —, eléri azt a képzeletbeli mélypontot, ahonnan Lulu drámájának vonala elindult: a Café Alhambra körüli utcáktól egy londoni városnegyed utcájáig.

A dráma szerkesztési képe e szerint: a piramis. Az egyes fölvonások lépcsőzetesen haladva épülnek egymás fölé. A IV. fölvonás zárókőszerűen a legmagasabb vonalon fekszik, alatta az ellenkező oldalon az V., VI., és VII. fölvonás halad ismét lépcsőzetesen lefelé.

A drámai *cselekménnyel* Aristoteles foglalkozott először, amikor a tragédiáról írt.[13] Az ő közismert intellektualizmusa hangsúlyozza a jól szerkesztett, kauzálisan összefüggő események szükségességét, mert ez a „mese" a tragédia alapvető eleme; őtőle származik a cselekmény egységének gondolata is.[14] A renaissance theoretikusai átvették, de félreértették Aristoteles tanait, majd e félreértett elméletekből törvényeket vontak el. A francia klasszicizmus drámaírása pedig gyakorlatilag alkalmazta ezeket az ál-törvényeket.[15] Ilyen volt egyebek között a „hármas egység elve" is. A „Hamburgische Dramaturgie" többek között eme ál-törvények ellen íródott. Lessing, mint jó filológus, a forráshoz, Aristoteleshez fordult[16], hogy a franciák „szabályainak" jogosulatlanságát kimutassa. Minden további

---

12 Fr. Wedekind: »Erdgeist«, III. fölvonás.

13 Aristoteles: i. m. Cap. 6.

14 Aristoteles: i. m. Cap. 8. 18—19. l., Cap. 9—10, 21—23. l.

15 B. Busse: Das Drama. II. Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Leipzig und Berlin. 1919. 91. l.

16 Ugyanott: 90. l.

nélkül elismeri a cselekmény egységének igazságát, mert ez a dráma lényeges tartozéka. Elveti azonban a hely és idő egységének tanát,[17] mert nem következik a dráma lényegéből. A francia klasszikusok önkényesen általánosították a görög drámaírás individuális jellegű szokását; a görögök ugyanis kénytelenek voltak gyakorlati okokból korlátozni a hely és idő változtatásának lehetőségét, bizonyos egységre kellett törekedniök. Rövidlátás volna azonban ilyenformán „törvényről" beszélni. Más viszonylatban ellenben nem lehet tagadni az egységelv befolyását a drámai hatás fokozására.[18]

Lessing művét sokáig — írója szándéka ellenére —, törvénykönyvnek tekintették, amely restaurálta és eredeti, tiszta formájában összefoglalta, kibővítette Aristoteles gondolatait. Ebben a szellemben írta Gustav Freytag[19] is tanításait. Sőt később a XX. században még Hermann Schlag[20] is.

A nagy fordulat akkor következett be, amikor a naturalizmus új törekvései számára hasznavehetetlenné vált a régi drámaírási gyakorlat és a belőle elvont elmélet egyaránt. Európa sok színpadán ünnepelt drámákat kellett volna a régi tanok értelmében „drámaiatlanoknak" minősíteni, mint például Hauptmann „Die Weber" című művét. Ezen a ponton kapcsolódott be a dramaturgiába az erlangeni iskola kritikája, hogy véget vessen e tarthatatlan helyzetnek. Franz Saran, — az iskola feje —, és tanítványai az új tekintélyből, Lessingből indultak ki, az ő színpadi munkásságából. Fogalmilag akarták meghatározni: milyenfajta dráma volt az, amely — elméletével egyezve —, az író előtt eszményként lebegett. Az „Emilia Galotti" és a „Minna von Barnhelm"[21] című műveken végrehajtott induktív elemzés kimutatta, hogy Lessing eszménye a gondosan, művészien épített, zárt, architektónikus cselekmény volt, illetve a bennefoglalt drámai küzdelem, amely bizonyos célra irányul. („Zielhandlung"). Amikor pedig kísérletképen Lessingtől eltérő egyéniségű író drámáit vizsgálták,[22] — Goethe: „Clavigo"-ját, „Eg-

---

17 G. E. Lessing: Werke, X. Teil: Hamburgische Dramaturgie (Hg. von R. Boxberger) 46. Stück, 211—213. l.

18 O. Spiess: Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« u. »Minna v. Barnhelm«. Ein Beitrag zur Technik des Dramas. Halle 1911. 31. l.

19 G. Freytag: Die Technik des Dramas. 5. verbesserte Auflage, Leipzig, 1886.

20 H. Schlag: Das Drama. Wesen, Theorie und Technik. Weimar 1917.

21 O. Spiess: Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« stb. i. m.

22 Ugyanott: 39. l.

mont"-ját, „Iphigenie"jét[23] — kitűnt, hogy a Lessing-féle dráma, illetve az ilyenfajta drámai cselekmény csak egy típus a sokféle lehetőségen belül. A „Clavigo"-ban pl. a hős lelki harca, osztódás útján keletkezett kétféle énjének a küzdelme, jelenti a tulajdonképeni drámai cselekményt. Goethe drámájának cselekmény-elve is más, mint a Lessing-féle drámáké. A „Clavigo" a „Folge"- és „Entwicklungshandlung" keveréke; az „Egmont" „Ziel"- és „Folgehandlung"-ból tevődik össze; az „Iphigenie" pedig „Entwicklungs"- és „Zielhandlung" bizonytalan színű vegyülete.[24] A „Räuber" analizise[25] nyomán pedig nyilvánvaló lett, hogy a cselekmény hordozója lehet bizonyos érzésminőség is, nincs szükség minden esetben cselekményszövedékre. A „Räuber" tulajdonképeni cselekménye Karl Moor alacsonyabb és magasabbrendű erkölcsiség között való ingadozása. Nem lehetett találni — természetesen — hagyományos értelemben vett cselekményt a „Die Weber"-ben sem. Ennek a drámának technikai titka a cselekménykomplexumot átjáró forradalmi hangulat terjedési módjában rejlik.[26]

E példák alapján természetesnek kell találnunk a gondolatot, hogy ezeken kívül a cselekményépítésnek sok módja lehetséges. Az is logikusan következik a föntiekből, hogy a dramaturgiai fogalmakat át kell értékelnünk, korszerűsítenünk kell. A Saran-féle iskola ezt a munkát végzi, amikor a cselekmény dramaturgiája számára biztos alapvetést keres.

A régi dinamikájú dráma — Aristoteles és tanítványai elméletéhez híven —, logikusan konstruált, a mindennapi szóhasználat szerint fölfogott, gazdag külső cselekmény kiépítésére törekedett. Módszeréhez tartozott a cselekmény színpadtechnikai szempontból való megszervezése; eljárásuk színpadi hatások tanulmányozásán és kiszámításán alapult. Tényezői voltak: a feszültség, az ellentétek fokozása, elosztása, gyöngítése, nagyon hatásos fölvonásvégek, stb.[27]

Mivel az új pszicho-fizikai dráma két, eddig ismeretlen tényező körül forgott, átalakult a cselekmény dinamikája is. A

---

23 O. Spiess: Die dramatische Handlung in Goethes »Clavigo«, »Egmont« und »Iphigenie«. Ein Beitrag zur Technik des Dramas. Halte 1928.

24 O. Spiess: »Die dramatische Handlung« in Goethes »Clavigo«..., stb. 23—24, 48—, 63—69. l.

25 M. Spaeth: Die dramatische Handlung der »Räuber«. Erlanger Diess. 1926.
bern« Halle. 1928. 38. l.

26 H. Rabl: Die dramatische Handlung in Gerhart Hauptmanns »Webern« Halle. 1928. 38. l.

27 O. Doell: i. m. 95. l.

milieu-elvből következett a környezet tárgyainak, viszonyainak pontos ábrázolása, az ösztönelvből pedig a drámai alakok ösztönéletének, élethű fejlődésének sokoldalú alakítása. Ennek következtében szükségképen háttérbe kellett szorulnia, illetve el kellett maradnia a hagyományos értelemben vett cselekménynek. A régi, sokágú, bőségesen áradó, külső cselekményt belső cselekmény váltotta föl, amely a szereplők lelki színpadán játszódott le finom összetételű lelki energiák között. Az új drámában az egymás elleni feszülő lelkierők szimbólumai: szavak küzdöttek egymással, nem szenvedélyes tettek, mint régen.[28]

A dramaturgia kénytelen volt az átalakult cselekményhez képest módosítani cselekmény-fogalmát. Aristoteles és követői igen tágan, a mindennapi nyelvhasználat értelmében fogták föl a szó tartalmát. Cselekménynek nevezték a drámában történő eseményeknek az összességét, a költői ábrázolás céljára földolgozott — rövidített, kiegészített, összefüggő anyagot. Saran látta, hogy az ilyen tág módon értelmezett kauzális összefüggést nem lehet az új drámában alkalmazni. Szűkítette tehát a cselekmény fogalmának körét. Az események teljességéből (tehát a régi „cselekményből", ami azonos a Saran-féle „drámai mese" fogalmával) kioldotta a tartóvázat, az események főszálainak hiánytalanul összefüggő komplexumát. Aristoteles a cselekmény (drámai mese) kauzális összefüggését írta elő. Saran csak az ismertetett eljárással kipraeparált idegrendszernek, az események főbb szálainak belső összefüggését, oksági törvényszerűségét követeli. Nem tekinthetjük Saran szerint cselekménynek az expoziciót, azaz a megindító mozzanatig terjedő részt, valamint a befejezést, azaz a katasztrófától a „függönyig" eső történéseket; mellékes jelentőségük van a cselekményt nézve: az epizódoknak, amelyek jellemzés és teljesség kedvéért kerülnek a drámába, a lírai betéteknek és hangulatképeknek, stb.[29]

A következő fontos lépés az volt, amikor az egyik Sarantanítvány kimutatta a „Räuber" elemzése alapján, hogy a cselekmény (szűkebb értelemben véve) nem foglal mindig helyet az események komplexumában, rajta kívül is eshet. Ezt a technikai fölfedezést alkalmazta és építette ki Rabl a „Die Weber" analizisében. A lényeges mozzanat véleménye szerint az, hogy dramaturgiai elemzések alkalmával megtaláljuk minden esetben a nélkülözhetenlen drámai ideget és fogalmilag meghatározzuk. Valamilyen fajta „cselekményre" ugyanis szüksége van minden jó drámának. Közömbös dolog azonban az, hogy az ese-

---

28 Ugyanott: 113—114. l.

29 O. Spiess: Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« . . . stb. 35—39. l.

ményeken belül, avagy kívül, esetleg más mozzanatban leljük-e meg.[30]

A német *impresszionista* dráma cselekményének szétbontásánál kénytelenek voltunk a legengedékenyebb dramaturgia módszerével dolgozni. Az eredmény így is — mint részletesen láttuk —, változó volt.

A „Michael Kramer"-ben találtunk egy kb. tíz perces, vegyes — régi és új hatásokból összetevődő —, jelenetet; azután pedig különfutó szálakat, kettős szálak helyett: minden más ezeken kívül a cselekményt tekintve: mellékes dolog (környezet- és jellemfestés, epizódok, líra, stb.) A „Gertrud"-ban két különböző anyagú környezet közötti kisugárzási fölületen, bizonyos feszültségben leltük meg a cselekményt. A „Spielereien einer Kaiserin"-ben a két főszereplő megosztott lelki energiái, két érzéscsoport, párhuzamos, szabálytalanul ritmikus mozgása volt a cselekmény hordozója. A „Glück"-ből teljesen hiányzik a cselekmény. Az „Anatol"-nál hasonlóképen negatív eredményre jutunk. A „Der Tod und der Tod"-ban is nagyon vékonyszálú a cselekmény. Wedekind aktivista ösztönei erős cselekményt kívántak és alakítottak ki az „Erdgeist"-ban, illetve folytatásában a „Büchse der Pandora"-ban. A jól szerkesztett külső és belső cselekmény párhuzamosan fut a végkifejlés felé; a külső cselekmény alkalom arra, hogy belső cselekmény képződjék; egymás hatását fokozzák. Wedekind pozitív cselekményelve törést jelent a naturalista-impresszionista technika szempontjából.

A cselekmény-elv rendszerint keveredik az egyes impresszionista dráma-típusokban. A „Michael Kramer"-ben célra irányuló cselekményt észleltünk („Zielhandlung"), a „Gertrud"-ban hasonlóképen. A „Spielereien einer Kaiserin"-ban elmosódott „Folgehandlung" (a cselekmény forráspontja a „múltban" van elhelyezve, ami a drámában történik, belőle következik logikusan; fordítottja a „Zielhandlung"-nak, amelynél a „jövőben" elérendő cél a fontos) és „Entwicklungshandlung" (a szereplő személyek bizonyos fejlődésen mennek át a drámai események folyamán) keveredik. A „Glück" és az „Anatol", „Entwicklungshandlung" lehetne. A „Der Tor und der Tod" ugyancsak. Az „Erdgeist" „Zielhandlung", a „Büchse der Pandora" „Folgehandlung", és mindkettő ugyanakkor „Entwicklungshandlung" is.

Végeredményben tehát két uralkodó cselekménytípust állapíthatunk meg: célra irányuló és fejlődést mutató cselekményt. Az első fajta a régi dinamikájú drámákban gyakori, mert szilárd szerkezetet és így erős hatást biztosít. A másik

---

[30] H. Rabl: i. m. 8—9, 38—40 l.

fajta cselekmény a naturalista dráma dinamikájával, az ösztönélet fejlődésének, kibontakozásának ábrázolása, illetve az ösztön és milieu összjátékának bemutatására való törekvéssel függ össze.

Az impresszionista dráma *szerkesztésmódjának* analizise is negatív eredményre vezetett. Az impresszionista író nem tud vagy nem akar szerkeszteni. Amennyire raffinált dialektikája és ember-, illetve környezetábrázolása, annyira primitív drámaépítési eljárása. Az impresszionizmus csillogó, sikló, nehezen megfogható lényét éppen az ilyenféle ellentmondásokban lehet legjobban érzékelni. Az impresszionista író olyan primitívnek érzi a drámát műfajilag, mintha előtte senki sem írt volna még ilyet, mintha a sokszázéves hagyományról nem tudna semmit. Az impresszionista drámaíró nem szerkeszt, csak egymásmellé illeszti a részeket; a drámai egységek nem egymásból, egymás miatt következnek, hanem egymásután; nem egymásban és egymás által hatnak, hanem egymás mellett. E koordinációs elv alkalmazása veszélyes és keresztülvihetetlen gyakorlatilag a drámában, éppen azért, mert nagyon kezdetleges. Az impresszionista író formaérzéke minimális. Hozzájárul ehhez a szubjektív körülményhez az a tény is, hogy hanyatló formák, idején műfajtól idegen, illetve műfaj-ellenes elemek veszik át az „immanens mozzanatok" szerepét. Az impresszionista drámában ez a lírai, novellisztikus és intellektuális motívumok elburjánzását jelenti.

A „Michael Kramer" szerkezetének szétbontása alkalmával láttuk, hogy a teljes dráma két kis drámára törik szét. A drámā megszervezését nehezítik oda nem tartozó elemek. A „Gertrud" szerkezetileg nézve vegyes hatású. A „Spielereien einer Kaiserin" hat önálló, lazán összefüggő képre esik szét; a „Glück" fölépítése egységes, ami lírai jellegével magyarázható. Az „Anatol" hét igen vékony szállal összekötött képre bomlik. A „Der Tor und der Tod" is impresszionista módon van megszerkesztve. Az „Erdgeist" és „Büchse der Pandora" viszont erős, viszonylag határozottan tagolt szerkezetet mutat.

A hagyományos „drámai pontokat" (megindító mozzanat, a cselekmény emelkedésének fokozatai, drámai csúcspont, sorsfordulat, akadályozó körülmények, katasztrófa, stb.) nem tudjuk az impresszionista dráma szerkezetében kitapogatni. A naív szerkesztési elvből kifolyólag ezt természetesnek is találjuk. Minthogy az impresszionista író arányérzéke gyönge, a kisebb-nagyobb drámai egységek arányos elosztásáról sem tud gondoskodni. Ezért akadunk hosszúra nyúlt expoziciókra, kihagyott és rövidre fogott részekre, stb.

Az impresszionista író relatív, problematikus világképével függ össze, hogy a zárt, klasszikus formákkal szemben előny-

ben részesíti a nyílt formákat és képtelen arra, hogy művének bizonyos befejezettséget adjon, hogy a belső formát lezárja.[31]

3. *Nyelv.*

Többízben megfigyelhettük már, hogy a német impresszionista dráma hajlik a líra műfaji sajátságai felé. Ez a megállapítás érvényes e drámafajta nyelvére is, mert alapanyaga szerint lírai. Az impresszionista dráma nem értelmi úton, a dialektika módszereivel akar hatni, hanem zenei eszközökkel. Az impresszionista író tagadni szeretné a szavak logikai szerepét, reális értelmét, azt a tényt, hogy minden szó jelent is valamit.[1] Szenvedélyesen érdekli ellenben a szavak irreális jelentősége, a minden szóban benne lappangó zenei mozzanat. A német impresszionista dráma nyelvi hatását tekintve az a benyomásunk, hogy az író nem is annyira drámát ír, mint inkább zeneművet komponál. A szöveg mellékes jelentőségű, fontosabb a szavakhoz képzelt hangjegy, a dallam, a zeneiség. Amikor az író drámát „komponál", hallja a szöveg elképzelt kísérőzenéjét is. Mondanivalója közvetítésére fölhasználja a zene összes lehetőségeit: a ritmus gyorsítását, lassítását, a dallam különféleségeit, a hangnemek változását, szünetek alkalmazását stb. Könnyű fölismerni a „Michael Kramer" utolsó fölvonásának és a „Der Tor und der Tod" operaszerű páthoszát; a „Gertrud" intermezzo; a „Spielereien einer Kaiserin" és az „Erdgeist-Büchse der Pandora" többtételes szonáta, az „Anatol"-hoz könnyű szalonzenét képzelünk, talán egyveleget; a „Glück" hegedűszóló. E drámákból kiáradó hangulat az alapja annak, hogy zenei műfajokhoz tudjuk hasonlítani az egyes típusokat.

Sajátságos helyzetben van az, aki a német impresszionista dráma nyelvével foglalkozik. T. i. arról van szó, hogy a nyelvi kifejezési eszközök egyrészét nincs módja vizsgálni. Nem elemezheti pl. a ki nem mondott szavakat. Pedig az impresszionizmusban legalább olyan fontos szerepe van a hallgatásnak, mint a beszédnek. Az író sejteti közönségével a történéseket; az impresszionista közönség „produktív élvezőképességére" sokat rá bízhatott az író, fölösleges volt sok mindent kimondani, úgyis tudta mindenki, miről van szó.[2] Nem lehet elemezni azt a megfoghatatlan „valamit" sem, ami a sorok mögött, fölött, között lebeg, a szavak „asszociációs erejét". Minthogy a modern

---

[31] O. Walzel: Gehalt und Gestalt. Berlin o. J. (1923) 30—307. l.

[1] Lukács György: i. m. II. k. 263. l.

[2] Lukács György: i m. II. k. 48. l.

dráma a vágyakozás, a sejtetések nyelve,[3] sok finomság siklik ki a kutatás alól.

A „*Gertrud*" nyelvében figyelhető meg a legtöbb naturalista vonás. E mű naturalizmusának tulajdonítható, hogy pl. monológok nem fordulnak elő benne. Naturalista dogmával ugyanis nem fér össze a magánbeszéd: nem „természetes" úgy gondolták, hogy valaki sajátmagával hangosan beszélget.[4] A dialógusok föladata Schlaf művészetszemlélete szerint az, hogy embereket mutasson be különböző sajátságaik szerint, tehát a jellemfestés, jellemek tükröztetése. Ez azonban nem drámai követelmény, sokkal inkább epikai. Az epikailag tervezett részek pedig, mint széles, terméketlen területek nyúlnak el a drámai jellegű perifériákon belül.

A naturalista módon ábrázolt szereplők nyelvi ábrázolása a fonográfia-elven nyugszik: hűség, pontosság, tehát a főkövetelmény a nyelvi megnyilvánulások visszaadásában; „ahogy adott helyzetben egy szász „kis ember" beszélne". A naturalista író ideálja: az élet és a dráma nyelvének egyezése. Gyakori ennélfogva a hebegés, dadogás, szavak után való kapkodás, közönséges, lapos kifejezések, stb. (Onkel Lorenz:[5] ... Un ... Un ... Das will ich Dr sagen, Du?). A következetesen naturalista Schlaf fonogrammjai mindig egyeznek; Onkel Lorenz „habe" helyett mindig „hawwe"-t ejt. Az élet nyelvének hű másolása Onkel Lorenz esetében kedvező eredménnyel járt, mert a modell is pompás alak lehetett. Az ő dadogása és dialektusa kellemes egyénítést jelent a dráma egészében. Lehangol azonban az az ugyancsak híven másolt nyelv, amit a férj beszél: szürke, egyhangú, unalmas, sőt néha papirosízű. A naturalizmus nem hitt a paradoxonban, hogy a művészetben nem mindig az az életszerű, ami az életből van „ellesve".

Az impresszionista technikával rajzolt alakok nyelve sem különbözik minőségileg a „naturalistákétól", csak fokozatilag. A különbség: a stilizált, folyékony előadás, kicsit melegebb, színesebb nyelv és az elegáns, divatos nyelvi fordulatok. Sőt a lírikus Schlaf is föl-föltűnik néha: „um uns her ist ein ewiges einziges Grünen, Blühen und Singen, ewiger Rausch von Farben und Düften..." usw.

A „*Michael Kramer*" nyelve lényegileg szintén nem drámai nyelv. Kivételnek csak a két Kramer jelenete tekinthető. E dráma nyelve az írói szándéknak megfelelően: jellemeket áb-

---

3 Ugyanott: I. k. 168, II. k. 141. l.

4 Hasonló álláspontot képvisel már Gottsched is (»Versuch einer eritschen Dichtkunst für die Deutschen«. 1730.)

5 J. Schlaf: »Gertrud«. Drama in drei Aufzügen, Berlin—Paris, 1898. 17. l.

rázol, állapotokat tükröztet és helyzetet fest. A dialógusok nem ellentétes tulajdonságú erők kisülési vonalai, nem akció lök előre akciót, hanem tényállások kerülnek tényállások mellé. A dialógus mozgása nem irányul bizonyos cél felé, hanem minden irányban szélesedik. Kísérletképen el lehet hagyni az egyes dialógusok elől a beszélő nevét. Az eredmény: leplezett monológok, hosszabb-rövidebb lelki leírások.

Mint egész: elmondásra szánt, hallható nyelv. Naturalista dogma szerint a néma hangokat is jelöli. A szereplők nyelve individuális. Michael Kramer kínos pontossággal, választékosan beszél. A nővér és a barát nagyvárosi stílusban, Liese Bänsch kávéházi zsargónban. Krause, a pedellus pedig, ahogy iskolaszolgák szoktak. De a naturalista körülményesség, dadogás, nyögés kezd eltűnni.

A naturalizmussal függ össze ismét, hogy a „Michael Kramer" prózában íródott. A naturalista író valóságérzéke természetellenesnek tartja, hogy emberek versben beszéljenek.[6] A negyedik fölvonás utolsó monológja azonban ennek ellenére szabályszerűen ritmizálható, sőt a páthosz sem hiányzik belőle. Michael Kramer különben valamelyest mindig pathetikus.

A *„Spielereien einer Kaiserin"* nyelvét sok tekintetben Dauthendey világnézete magyarázza, amely föladatának tekinti az én-en kívül eső dolgok és jelenségek átlelkesítését, az én és nem-én közötti távolság megszüntetését. Az író általános formulája szerint:[7] a legnagyobb és legkisebb élet egyaránt alkottatott és ugyanakkor alkotó a világmindenségben, tehát minden és mindenki rokon a világon. (Pantheizmus, panpszichizmus). Nem kétséges, hogy Dauthendey világérzése teljesen lírai. A lírikust jellemzi az, hogy a világot egyneműnek gondolja és mint olyat ábrázolja. A drámaíró ezzel szemben különbségekben látja a világ principiumát; a világfolyamat hajtóereje éppen a jelenvaló tökéletlen és a tökéletesebbnek elképzelt állapot közötti különbség. Minden jó dráma ezt a különbséget akarja megszüntetni; amikor az író véleménye szerint ez megtörtént: végetér a dráma is. A drámai alkotásnak el nem engedhető föltétele a dualisztikus gondolkodás. Dauthendey világnézete monisztikus, drámai nyelve pedig lényege szerint lírai.

Dauthendey nyelve impresszionista; a világhoz való viszonya tehát nem agens, hanem reagens természetű. A sokoldalú, sokszínű, sokhangú, mozgó világról hozzáérkező benyomásokat törekszik visszaadni abban az érintetlen állapotban, ahogy az

---

[6] Naturalista szokás a valóságot összecserélni a művészettel. L. J. Soltau: Die Sprache in Drama, Berlin, 1933. 55—61. l.

[7] M. Dauthendey: Gesammelte Werke, München, 1925. Bd. 1: Autobiographisches. 571. l.

érzékszerveken áthaladnak; gondja van rá, hogy friss érzeteit mechanikusan ismétlődő lelki aktusok ráhatásától megőrizze, egyszer adódó jellegüket megmentse. Minthogy az a véleménye a dolgokról, hogy jelenségeik egyszeriek, vissza nem térők, meg nem ismételhetők, az írónak mindent el kell követnie, hogy a jelenségek nyelvi megfelelője pontos legyen. A szín-, hangstb. benyomások pontos visszaadására fölhasznál minden lehetőséget. Alkalmazza a legszeszélyesebb asszociációkon alapuló képeket és hasonlatokat, a metaforák minden fajtáját, a synaesthesis változatait (pl. az audition colorée), viziókat és hallucinációkat.[8]

Dauthendey nyelve, — mint az impresszionista nyelv általában[9] —, föladatának megfelelően: passzív viselkedésű. Kerüli a cselekvés szavát, az igét, illetve annak aktív alakját; az igét gyakran névszóval helyettesíti; kedveli a visszaható igealakot. Kedvelt impresszionista szófajta a jelző, mert statikus tulajdonságú. Mondatszerkesztésében mellőzi az állítmány logikai kapcsoló szerepét, mert ez a mondat összekötő eleme.[10] Az impresszionista író előnyben részesíti a mellérendelést az alárendeléssel szemben.[11-12]

Naturalista szeplők még a „Kaiserin" arcán is észrevehetők.

A *„Glück"* lírai dráma. Az egymást követő dialógusok tehát nem drámai szituáció lecsapódásai, hanem egy-egy érzésállapot kifejeződései. A váltakozó áramú drámai dialógus-ritmus helyett itt egyenletesen folyó, lírai beszélgetést kapunk. Úgy hat a dráma, mint hosszú, ritmikus prózában írt költemény. Ennélfogva hiányzik a párbeszédek differenciáltsága; személyek nélkül olvasva, érződik a nyelvi anyag egyneműsége. A lírai vers természeténél fogva nem lehet hosszú; ez a dráma is rövid. A lelkiélmény és világélmény szétbonthatatlan egysége itt is kifejezésre jut. Ez a vegyület Dauthendey specialitása.

Impresszionista sajátság a párbeszéd fordulatainak titokzatossága is. Sejtető beszélgetések dolgokról, amiről csak a szereplők ketten tudnak valamit, de ők sem tudják még meghatározni és kifejezni, hogy mit; végig nem mondott, félbehagyott mondatok, tört gondolatok, stb. Mindez együttvéve különös lég-

---

[8] L. Thon: Die Sprache des deutschen Impressionismus. Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge, München 1928. 21—37. l.

[9] Ugyanott: 41—87. l.

[10] Ugyanott: 87. l.

[11—12] H. Wunderlich: Der deutsche Satzbau. 2., vollständig umgearbeitete Auflage. Stuttgart, 1901. Bd. l. Einleitung XXXI—XXXV. l. L. Thon: i m. 87. l.

kört von a néző körül és sajátságos hatást közvetít. A közönség nem tudja pontosan, mi fog következni, csak az biztos, hogy valami fog történni. A jelek már itt vannak, de nincs, aki meg tudná fejteni, mit jelentenek. A két szereplő finom érzékszerveinek nyugtalansága jelzi, hogy már el is indult valahonnan valami, vagy valaki, láthatatlan, megfoghatatlan ingerek esnek a férfi és lány idegeire. Mint idegszálak finom rángásai, úgy hatnak a „Glück" befejezetlen mondatai. Ez az ú. n. atmoszféra-technika divatos a költészet minden ágában (szimbolizmus, ujromantika, stb.). Legnagyobb művésze ennek Maeterlinck.[13]

Az „*Anatol*" nyelve epikai. Ebből következik, hogy párbeszédei csak ál-dialógusok, azaz monológok. De novellisztikus monológok, ami azt jelenti, hogy *egy* központ, — Anatol —, körül forognak. A drámai dialógus és monológ vonala azonban két központ, a párt és ellenpárt között fut oda-vissza; a dráma kétközpontú műfaj.[14]

Schnitzler nyelve, anyaga szerint nem individuális. A bécsi társadalom felső, igen vékony zsidó rétegének a társadalmi nyelvét alkalmazza. Elegáns, előkelő, választékos, raffinált, bájos, szentimentális, stb.[15] A századvégi bécsi szalon nyelvi képleteinek klasszikus kifejezési formáját kapjuk nála.

Az impresszionizmus hosszú útat tett meg a naturalizmus óta. Ez abból a tényből is kitűnik, hogy Hofmannsthal — monológokból építi föl „*Der Tor und der Tod*" c. drámáját, ami hallatlan eljárás volna a naturalista technika szempontjából. Igaz ugyan, hogy az átmeneti naturalista-impresszionista drámák nagyrésze végeredményben monológ-dráma, de más okból; s a döntő mozzanat mindig az írói szándék. Ál-dialógusok itt is előfordulnak, de a „Der Tor und der Tod" monológjellege kétségtelen. A monológok és leplezett monológok alkatuknál és tulajdonságaiknál fogva: líraiak, azaz egy ember — Claudio — világképének különböző darabjait képviselik. Ez az egy személyre való vonatkoztatás dráma-ellenes; a dráma elvileg két pártnak az ügye, a jó drámai nyelv éppen ezért antithetikus.[16] El tudjuk képzelni, hogy egyazon személy életérzésének belső ellentétei is magukban rejthetik a drámaiságot, de ez csak kis intenzitású lehet, mint ez esetben is látjuk.

Magasfeszültségű, elvont líra a bevezető monológ, Hofmannsthal írói művészetének jellemző része. Drámai hangsú-

---

13 R. Hamann: i. m. 58. l.
14 W. Flemming: i. m. 63. l.
15 J. Körner: i. m. 222. l.
16 W. Flemming: i. m. 35. l.

lyozást a rejtett monológokban érzünk a kiemelt mondatoknál. Ünnepies, ernyedt páthosz, konkrét vizuális képek jellemzik az anya szerepét. A lány magánbeszéde ismét tiszta líra, elmondásra írt szöveg; előadva hatásosabb ez is, mint olvasva. Többek között ebben a tekintetben is különbözik a „Der Tor und der Tod" a könyvdrámáktól.

Hofmannsthal szimbolizmusra való hajlama át- meg átszövi a drámát leplezett összefüggésekkel. (Pl. a Halál a hálószoba ajtaján át jön Claudióhoz, amelyiken át Claudio a világra érkezett.)

A „Der Tor und der Tod" versben van írva. Kétségtelen, hogy az igazi dráma belső ereje a vers felé tereli a nyelvet[17] Ez a dráma azonban nem specifikusan drámai tulajdonságai miatt íródott versben, hanem költői szándékból, tehát az elvont, nem mindennapi tárgy földolgozása kívánta a verses formát. Hofmannsthal átvette a klasszikus német dráma hagyományos versformáját, az angol eredetű *blank verse*-t. Verskezelése is hagyományos; követi az angol mintákat, elsősorban Shakespeare-t, azután Lessinget, Schillert, stb. Legsűrűbben tehát az ötös jambikus versképlet fordul elő, de gyakori a hatodfeles és ötödfeles, stb. változat is. Az utolsó 31 sor rímel [18] (aa; ab; aaa). Régi szokás ez is a drámatechnikában, a dráma befejező részének a rímelő sorok bizonyos strófikus zártságot adnak.

Az *„Erdgeist"* és a *„Büchse der Pandora"* másféle írói szándéktól született, mint az eddigiek. Wedekind aktivizmusa a belső világ, a szellem dolgait hangsúlyozta a külső világgal szemben. Eddig általában megfigyelhettük, hogy az impresszionista író érzékszervei alkalmazkodtak a külvilág ingereinek befogadására; az alárendelt, alkalmazkodó szerepet az én játszotta a nem-énnel szemben. Wedekind alakítási ösztöne a szellem jogáról és elsőbbségéről tanúskodik. A szellem föladata, hogy alakítsa a világot; méltatlan hozzá a negatív szerep, mely szerint csak alakul. Az ilyenfajta írói fölfogás kifejezésre jut a dráma minden ízében. Megfigyelhettük az író erősebb formaérzékét a szerkesztésben és látni fogjuk a színpad meghódításáért vívott harcát.

Wedekind elfordult kora irodalmi ízlésétől. Szenvedélyesen harcol a naturalizmus és vezető egyénisége, — Gerhart Hauptmann ellen, mint egykor Kleist Goethe ellen;[19] sőt harcol az

---

[17] Ugyanott: 42. l.

[18] Az angol verstanban: »heroic verse«. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. umgearbeitete Auflage. Strassburg, 1902. 230—234. l.

[19] Fr. Wedekind: Gesammelte Briefe. Bd. 1—2. München, 1921. Hg. von Fritz Strich. Bd. 1.: Vorwort.

impresszionizmus formaellenes gyakorlata ellen is. Ez természetesen nem zárja ki azt, hogy ő sok tekintetben impresszionista volt, mert ugyanakkor a saját gyöngeségei ellen is küzdött. Wedekind nyelvében romantikus fantázia, groteszk vonások, impresszionista árnyalatok, expresszionista-aktivista formaérzék keverednek. Kutscher-rel mi is állíthatjuk óvatosan: „Der Expressionismus ist *vor*gebildet".[20]

Wedekind törekedett a drámai forma meghódítására. Törekvése nyelvileg is kifejezésre jut. Tudta, hogy a jó drámáknak nyelvi szempontból is alkalmazkodnia kell a dráma természetéből folyó immanens törvényekhez. A kijelentéshez tehát hozzátartozik az ellentmondás.[21] Az írónak gondoskodnia kell láthatatlan ellenállások létesítéséről. A jó drámai nyelv ellenálló közegeket keres, ezeket akarja eltávolítani, de közben új ellenállási anyagokra is talál. Az igazán jó dráma nyelve keletkezik, lesz; egy ellentétes, dualisztikus lelkifolyamat szimbóluma.

Wedekind ösztönösen érezte, hogy a drámai nyelv természeténél fogva hajlik a páthosz felé[22]. Művészi szemléletből logikusan következik ugyan ez a tétel, mind a mellett érdeme, hogy páthosz-ellenes korban mert pathetikus lenni. A páthosz iránti rokonszenvébe Schiller-hatás is belejátszik. A „Marquis von Keith" rendezői utasítása szerint: „Das Stück hat in keiner Szene Konversationston. Alles muss hochdramatisch gespielt werden".[22a] Wedekind naturalista dogmákkal szemben hangsúlyozta, hogy az élet és a színház két különböző valóság;[23] a bennük foglalt igazság is különböző: a színház igazsága művészi igazság. Gyakorlatilag gondolkozva pedig tudta, hogy ugyanaz a mozdulat mást jelent a színpadon, mint az életben.[24] Páthoszra azért is van szükség, hogy az élet és játék közti távolságot növelje.

Feltűnő Wedekindnél a dialóguskezelés sajátos módja: az egymásmellé-beszélés. Mindegyik alak a saját gondjával van elfoglalva, ettől szeretne megszabadulni; ebben az ügyben vár választ. Minthogy azonban partnerének ugyanaz az esete: kérdésnél egyikük sem jut tovább. Ez az egymásmellett-beszélés szimboluma a Wedekind-féle ember izoláltságának és zártságának.

---

20 A. Kutscher: i. m. Bd. I. 362—394. l.

21 W. Flemming: i. m. 41.

22 J. Soltau: i. m. 53. l.

22a Fr. Wedekind: Gesammelte Werke, Bd. 9. Aufsätze aus dem Nachlass. »Was ich mir dabei dachte«.

23 J. Soltau: i. m. 60. l.

24 W. Meineke: Die Szenenanweisungen im deutschen naturalistischen Drama, Schwerin (Mecklb.) 1930. 80. l.

Az *epigon* dráma nyelvét a régi dinamikának megfelelően: a szenvédélyesség és a megsértett erkölcsi törvények fölött való fölháborodás jellemezte. A Bulthaupt-, avagy Voss-féle drámai hős búja, földíszített képekben, hiperbólikus, túlrajzolt hasonlatokban, bőségesen áradó szóözönben öntötte ki keblének gondját a közönség előtt. Hozzátartozott ehhez a nyelvhez az értelmi, érzelmi, akarati tartalom nélkül, üresen futó retorika és álpáthosz.[25]

A *realizmus és naturalizmus* új dinamikája érvényesült az immár ösztön- és milieugondolat szerint igazodó drámai nyelvben is. A döntő mozzanat itt az a követelmény volt, amely szerint minden szereplő személynek ösztöneivel, sajátos egyéni életszemléletével, a milieu- és korbeli, stb. viszonyaikkal egyező individualis nyelvet kell beszélnie. A naturalista író száműzte a verset és a páthoszt a „nagy" képekkel együtt, mert eltávolítják a drámát az élet közelségéből. Az új nyelv pillanatnyi rögtönzéshez hasonlít: a beszélő akadozik, dadog, összekavarja gondolatait, váratlanul asszociál, stb.[26]

Az *impresszionizmusnak* költői tervei vannak a nyelvvel. Az impresszionista író nem látja be, mi szükség van arra, hogy a „valóságot", az „életet" másolja a költő, az unalmas hétköznapokat, amikor mindez úgyis adva van. Arról kell inkább hírt adni, ami egy elképzelt, új birodalomban létezik és történik, ahova azonban csak fantáziával lehet bejutni. Az impresszionista nyelv költői. A költői nyelv azonban nem tekinthető minden további nélkül drámai nyelvnek.[27] A drámai nyelv az alapjábanvéve drámainak gondolt nyelv; gyökerei a drámaírói egyéniség irracionális mélységeibe nyúlnak vissza. A jó drámai nyelv belső formája szerint drámai. Monológ, dialógus, külső megjelenési formája a nyelvnek; szerepel mindkettő más műfajokban is. (A dialógus — sőt újabban a monológ — alkalmazása gyakori pl. a regényben.) A különbség közöttük éppen az, hogy az egyik epikai (lírai), a másik pedig drámai. Az impresszionista dráma leplezett monológjai, illetve dialógusai: epikai, illetve lírai természetűek. Hiányzik mindegyikből a drámai nyelvre jellemző sajátságos belső ellentét.[28] Az impresszionista nyelv a drámai nyelv belső mozgásával ellentétes irányban halad, mert nem agens, hanem reagens jellegű.[29]

Haladást állapíthatunk meg ellenben stilisztikailag a natu-

---

25 O. Doell: i. m. 146. l.

26 Ugyanott: 148—161 l.

27 R. Petsch: Zur inneren Form des Dramas. »Euphorion«. Bd. 30. (1924). 19. l.

28 R. Petsch: i. m. 22—23. l.

29 J. Soltau: i. m. 103. l.

ralizmussal szemben annyiban, hogy az impresszionista író válogat a kifejezési eszközök sokféleségében. Ez azt is jelenti, hogy művének minden más valóságtól elkülönített létet akar biztosítani. A páthosz hiányzik itt is, mert impresszionista tárgykörben nem volna stílusos. A Wedekind-féle páthosz expresszionista-aktivista alakítási ösztönről tanúskodik. A „Der Tor und der Tod" kivételével valamennyi fölvett impresszionista dráma-fajta próza.

III. A német impresszionista dráma és a szinpad.

A dráma és a színművészet genetikailag szorosan összefüggnek egymással; a kettőt együtt a színház elemi sejtjének kell tekintenünk.[1] A színművészet a drámában találja meg legintenzívebb kiteljesedését, a dráma számára viszont a színművészet jelenti a végső kifejezést. A dráma igazi próbaköve: a színpad. Az igazi dráma a színházban, jelenlevő színészek eleven játékában kapja meg legtisztább formáját. A drámailag stílustalan alkotások hibái pedig szinte fölnagyítva mutatkoznak a színpadon. Nyilvánvaló tehát, hogy az impresszionista drámát sem lehet tisztán irodalmi, filológiai szempontok szerint értékelni, mert így éppen a leglényegesebb mozzanat sikkadna el. Az iránt kell sokkal inkább érdeklődnünk: megfelel-e az illető dráma a műfaj követelményeinek, szövegbeli formája szcenikailag elképzelhető-e, stb.[2] Tehát: dramaturgiai szempontból kell értékelnünk az impresszionista drámát is, azaz a dráma belső törvényeit kell figyelembe vennünk. Az impresszionista drámát, mint szöveget már elemeztük és értékeltük. Mostani föladatunk, hogy vizsgáljuk a szöveghez képzelt színházat, az impresszionista drámai szövegnek a színházhoz való viszonyát, játszhatóságát, színszerűségét, stb.

(„Michael Kramer").

Egyik vidéki fővárosban játszódik le a dráma három színen; az első felvonás Michael Kramer lakásán, a második az ő műtermében, a harmadik a Bänsch-vendéglőben, a negyedik ismét Michael Kramer műtermében. A szín elképzelését a berendezés részletes leírásával könnyíti meg az író. A naturalista író ügyel arra, hogy pontos legyen e tekintetben, mert a kör-

---

[1] A. Kutscher: Die Elemente des Theaters. Düsseldorf, 1932. 118—119. l.

[2] Ugyanott: 122. l.

nyezet előállítása, újrateremtése szívügye. A rendező föladata az, hogy az író tervét megvalósítsa. A naturalista művészetszemlélet szerint az író és rendező egyaránt az élet illusióját akarja kelteni. A naturalista dogma egynek vette az életet és a játékot. A színház tehát valóságos életet mutat be, úgy kell elképzelni, mintha egy szoba negyedik falát oldalra tolták volna:[3] ami a szobában tartózkodókkal történik, természetes és élethű folyamat. A baj nyilvánvalóan onnan származik, hogy logikailag „színvak" emberek a játékot, a művészet világát, az esztétikai valóságot összetévesztik, összecserélik a valósággal; azután pedig hasonlóképen járnak el a valóság és valószínűség fogalmával.[4]

Előnyös, hogy az első három fölvonás kb. 9 órán belül történik, ez a zárt idő egységbe fogja az illető fölvonásokat, még ha nem is függenek szorosan össze. A negyedik fölvonás egykét nappal később játszódik, ez is az oka annak, hogy nem érezzük szerves résznek az egészben. A fölvonásokon belül Hauptmann is a németekre jellemző kép-technikát alkalmazza.

Hauptmann jól ismeri a színpadot; eszközeit, lehetőségeit kihasználja. Impresszionista színpadtechnikai erény a hangulatkeltés, bútorzat, megvilágítás, stb. gondossága. Az első fölvonásban téli délelőtt 9 óra felé, egyik sarokasztalon még ég a lámpa. A negyedik fölvonásban a csaknem sötét atelier-ben fekszik a halott fekete kendőkkel letakarva a ravatalon, az ablakon át gyenge esti fény világítja meg, a koporsó körül pedig égő gyertyák vannak. Nincs néző, aki ki tudná vonni magát a hangulat hatása alól.

(„Gertrud").

A dráma színhelye: a tengeri fürdő, Rügen, egy bérvilla verandaszobája, ami változatlan is marad három fölvonáson keresztül. Időben kb. 24—28 óra alatt játszódik le a dráma. Már Otto Doell megfigyelte,[5] hogy a naturalista dráma két legfontosabb alakító tényezője — a milieu és az ösztön —, a hely és idő egysége felé hajtja a műfajt. Legkönnyebben akkor lehet valamilyen környezetet részletesen, pontosan bemutatni, ha ez nem változik. És akkor lehet legkönnyebben elmélyedni valamelyik szereplő ösztönéletében, ha az illető életéből kisebb metszetet ábrázol az író, ha az időt kis intervallumra koncentrálja, ami azt is jelenti, hogy az egyes fölvonások között alig, vagy egyáltalán nem ugrik az idő. Az idő sűrítése kétségtelenül elő-

---

[3] J. Sol'tau: i m. 59. l.

[4] Ugyanott: 60. l.

[5] O. Doell: i m. 113. l.

nyös vonása a naturalista drámatechnikának. A hely „egysége" azonban csak látszat szerint az. A helyszín nem változik ugyan rendszerint, de az *egy* környezeten belül a sok részlet, a nagy változatosság olykor egészen lerontja az egység technikai hatását. Nem azonos tehát minden esetben a hely egysége az *egy* környezettel.

A szcenikai utasítások részletesek, sőt kimerítők Schlafnál. Leírja a verandaszoba berendezését, megjelöli az egyes bútordarabokat, a szereplők ruházatbeli, biológiai megjelenését, korát, beszédmódját, stb. Mintha nem bízna az író abban, hogy a dialógusokból ezek a tulajdonságok szükségképen ki fognak tűnni. Az e fajta részletezés szintén epikai jellegű.[6] A rendező fantáziájának nem sok szerep jut a „Gertrud"-ban. Az ő föladata az, hogy pontos recept szerint eljárjon, a szöveget megjelenítse. A legnehezebb színészi föladat Gertrud szerepe, mert központi mag nélküli, változó, kontur nélküli, bizonyos tekintetben megfoghatatlan alak. Hálás szerep Onkel Lorenzé és Holmé.

(„Spielereien einer Kaiserin").

Dauthendey ezt a drámát színpadilag is nagyon lazán szerkesztette. Hat nagy képben — mindegyik kép több jelenetre bontható — foglalta össze kb. 25 év történetét. A dekoncentrált szerkesztési mód kifejezésre jut a hatszori színváltozásban, az egyes képek önállósításában, a tág időkezelésben. Az idő szerepe,[7] az a tény, hogy egy dráma mennyi időn belül játszódik le egyrészt, másrészt a dráma egységei között milyen nagy időhézagok vannak: elhatározóan jellemzőek a színihatásra is. Legerősebb színihatást az ideális idő szerepeltetése eredményez. Az így fölfogott, sűrített és stilizált idő nem egyezik a reális idővel, kétféle időszámításról van itt tehát szó. Dauthendey időbeosztása minden színváltozásnál nagy időegységeket ugrik át: ellenpéldája az erős színihatásnak.

Szokatlan, hogy Dauthendey a szokásos négy fölvonás elé és után két új egységet, egy Prologust és egy Epilogust iktat. A drámai forma szempontjából ez lényegtelen külsőség volna, de színpadi előadásban mégis hátrányos. Föltűnő, milyen részletes utasításokat ad a szerző a színészek és a rendező, sőt a díszlettervező számára is. (Jellembeli változások fölvonás közben, biológiai eltolódások, kosztümök, díszletek, stb.) Az író

---

[6] J. Soltau: i. m. 104. l.

[7] O. Spiess: Die dramatische Handlung in Lessings »Emilia Galotti« . . . stb., 34. l.

erős theátrális hatásokra törekszik; erre vall az egyes színek pazar kiállítása és berendezése, operettszerű látványossága (I). Színpadi érzékre vall a szereplők mozgatása, megjelenése és távozása, stb.

(„*Glück*").

A XIX. század utolsó éveiben erős volt a vágy és a szándék, hogy az új, intim művészet, a modern dráma megfelelő, stílusos keretek között jelenhessék meg a közönség előtt. Strindberg érezte meg először, „hogy a mostani színház túlnagy annak a drámának, amit ő keresett. Ennek nemcsak az a következménye, hogy a közönség nagyon is különböző rétegekből, összevissza kerül oda, hanem akustikája és optikája által túlzó játékra kényszeriti a színészt";[8] Schlaf az intim drámáról ír egy utószóban.[9] Azt fejtegeti, hogy a dialógus állandó fejlődésre képes, újabb és újabb mozzanatokkal gyarapszik és gyarapodhat. Az ő reformgondolata annyiban jelent újat, hogy elvszerűen figyelembe veszi a két főszereplő tudatalatti, pszichofizikai kapcsolatát: a dialógusvezetés indirekt jellegű lesz ennek megfelelően; ami a két lélekben végbemegy: inkább sejtjük, mintsem közvetlen hallanók. Ilyen módon képes az új dráma a legbensőségesebb dolgokat, sőt a kimondhatatlant is kifejezni. Max Dauthendey[10] „intim művészetről" értekezik, később pedig fölveti az intim színpad gondolatát is.

Az impresszionista drámaírás gyakorlata, valamint Strindberg, Schlaf, Dauthendey elképzelése alapján megszerkeszthetjük az *intim színházat és színpadot.* Külön épületre nincs is szükség, a színpadot nagyobb szobában, teremben helyeznék el. A terem befogadóképessége minimális volna, 50—120 személyre gondolhatunk. Elengedhetetlen kelléke e helyiségnek a jó akusztika, a meghitt, kényelmes, elegáns, mélyszínű berendezés. A „Glück" előadása különleges lámpákat is igénylne. Strindberg követeli[11] a „rivalda proscenium, orchester eltávolítását, a nézőtér teljes elsötétítését is;... meg kell szüntetni a természetellenes alsó világítást (is), mely a színész arczán egy csomó fontos vonást elmos és egy csomó újat, természetelleneset teremt, mely szemébe sütvén, akadályozza a szabad szemjátékot. Reflectorokkal való, oldalról jövő világítással kell ezt

---

8 Lukács György: i. m. II. k. 41. l.

9 J. Schlaf: »Vom intimen Drama«. 1897. (Als eine Art »Nachwort« dem Drama »Die Feindlichen« beigelegt. 96. l.

10 Max Dauthendey: Autobiographisches. Gesammelte Werke. Bd. 1. 565. l.

11 Lukács György: i. m. II. k. 41—42. l.

helyettesíteni. Meg kell változtatni a színpad berendezésének merev symmetriáját és fel kell használni az impresszionista festészet vívmányait, a festői szabálytalanságokat, a levágást, a sejtetést" Az impresszionista dráma megfelelő szcenikai megjelenési formája tehát: a kamaraszínház.

Az intim dráma hírt adna a lélek legmeghittebb dolgairól, telítve volna sejtetésekkel, titkokkal, finoman borzongató eseményekkel. A dialógusok finom árnyalatai ennek a művészetnek lennének eszközei. Az előadó művésznek az volna a szerepe, hogy közvetítse a történéseket fejlett beszédtechnikán, mimikán, kézmozdulatokon, némajátékon, stb. keresztül. Ennek megfelelően gyakori lenne a néma jelenet. A szereplők száma kevés volna. Viszont át kell alakulnia a színjátszásnak is"... véget kell vetni a sugólyuk előtt való ágálásnak, az elmenetelek utáni tapsra való játszásnak; meg kell szünnie annak a lehetetlen hagyománynak, hogy a színészek az általuk játszott alak abstrakt jelleme szerint maszkírozzák magukat. A jellem nem állandó a darab folyamán, hogy a legegyszerűbb példát mondjuk, a komoly ember is elmosolyodik egyszer és milyen torzkép az eredmény, ha a nevető arczra fájdalmas vonások vannak ráfestve. Mindennek igazi jelentősége az, hogy véget vetne a tizenkilenczedik század színházában uralkodó színpadi typusoknak. Ezek nem a drámai stilizálás szükségszerűségéből jöttek létre, hanem a színpadi routine kényelmességéből és minden nagyobb gazdagságot, részletességet és változatosságot a drámai emberrajzban lehetetlenné tettek, egy pár charakterchablonba merevítvén bele minden kifejezési lehetőséget".[12]

Az így, impresszionista módon elképzelt korszerűen ideális színház ideális közönsége: az esztéta hitközség volna. A gyülekezet tagjai között az író törzsi hozzátartozói, ugyanabból a szellemi fajtából származók, foglalnának helyet, — ahogy Hermann Bahr mondaná. Kívánatosak volnának a raffinált érzékszervek és a kivételes intelligencia. A jelenlévők szabadon, tetszés szerint választott helyen, csoportokban helyezkednének el, mint valamely szalónban. Mindenki pontosan hallaná a sóhajtást is, látná az arcjáték finomságát is; ideális színház lenne tehát, amelyben semmi jelnek nem volna szabad elvesznie. A közönség és előadók közötti fizikai és lelki távolság minimális volna. Minden előadást úgy élne át az ember, mintha az élet valamelyik intim eseményének volna tanúja. Ilyenfajta színházban tudjuk elképzelni a „Glück", az „Anatol", a „Der Tor und der Tod", sőt kevés módosítással a „Spielereien einer Kaiserin" és a „Gertrud" előadását is.

---

[12] Lukács György: i. m. II. k. 42. l.

Az írók intim színházának eszméje először Antoine párizsi „Theâtre Libre"-jében (1887), azután Otto Brahm „Freie Bühne"-jében (1889) valósul meg. Néhány évi kísérletezés után, — közben is sok megalkuvással küzdöttek —, megszünt mindkét színház. Brahm és társai azzal indokolták a színház feloszlását, hogy betöltötte feladatát, írói immár egytől-egyig a „nagy" színházak háziszerzői. Mások hivatkoznak a mostoha külső körülményekre. Ezeken és hasonló esetleges okokon túl azonban mélyreható oka van, „a miért megvalósíthatatlan volna (az intim színház) még akkor is, ha minden külső körülmény oly erővel kedvezne neki, a milyennel most ellene szegül. A nagy elvi tévedés itt van: egy tömegnek tömeg voltát nem a benne foglalt embereknek száma (vagy legalább is csak egy bizonyos határon alul, oly alacsonyan, a mely itt alig jöhet számba) határozza meg. És ha egyszer tömegérzés jön létre, annak minőségére a tömeget alkotó egyes emberek minőségének döntő szerepe alig van. Az intim színház intimitása vagy nem változtat semmit a színházi hatások lényegén, vagy legfeljebb gyengíteni képes őket. Képes, mindenféle hangulat-requisitumok segítségével, bizonyos mértékig isolálni az embereket egymástól, megakadályozni egy nagy mystikus extasis létrejöttét; de mégsem képes minden összefüggést elvágni. Lehetetlen mégis, hogy alkotás és élvező között a magányos olvasás intim közelsége jöjjön létre, nem is szólva arról, hogy még a legközelebbről látott, a leghalkabb rezgésekből összeálló dráma sem alkalmas arra, formájánál fogva, hogy ilyen perspektivából nézzük. Lehetetlen, hogy a tömegbenlét érzése teljesen elveszítse minden hatását, bármennyire meggyengült is és elvesztette is minden positív erejét. Az intim színházban elérhető hatás — nem szólva egypár itt számba nem jövő színészi és színpadtechnikai vívmánytól —, csak ugyanaz lehet, mint minden más színházé. Amit az ő eszközeivel el lehet érni, az csak a közvetlen hatás gyengítése egy mélyen problematikus, valószínűleg soha el nem érhető közvetett intellektualis hatás kedvéért. Az egész intim színház elvileg paradox intézmény: aristokrata színház nincs és nem létezhetik, mert egyik részének meg kell semmisítenie a másikat. Színház a tömegérzések primitívségének megszüntetésére nem törekedhetik, a nélkül, hogy önmagát tönkre ne tegye".[13]

Az *„Anatol"* történetének színhelye hétszer változik. A sok változás egyszersmind változatosságot jelent. (Anatol szobája; bécsi utca: barátja szobája: Emilia lakása; cabinet particulier Sachernál; a két utolsó jelenet újra Anatolnál.) A sok színváltozás szétszórja a közönség figyelmét és mellékes je-

[13] Lukács György: i. m. I. kötet, 93—94. l.

lentőségű dolgokra tereli; klasszikus drámaírók törődnek ezzel. Az „Anatol" időtechnikája szabad, azaz erre vonatkozólag az író nem ad semmi utasítást. (Shakespeare hasonlóképen jár el, de természetesen más föltételek mellett.) Schnitzlernél az idő nem stilizáló tényező. Az ideális idő pontosan megegyezik nála a reális idővel: annyi idő szükséges az egyes képek eljátszásához, mint amennyi a színpadon kívüli életben való megtörténésükhöz. A képek között tetszés szerinti idő telhet el.

Schnitzler is nagyobb egységekben, képekben jelenít meg. Az egyes képek lazán függnek össze; csak a főszereplő személye köti össze őket.

Rendezői utasításai kimértek, csak a lényeges mozzanatokra vonatkoznak; jellegük színi: gyakorlatilag mindegyik helyénvaló, megvalósítható. Pontosan megjelöli pillanatról-pillanatra a dialógust kísérő jelenségeket. (Arc- és kézjáték, nevetés, stb.) Minden részlet nagy színpadérzékről és ismeretről tanúskodik.

(„Der Tor und der Tod").

A dráma színhelye mindvégig Claudio háza, ezen belül az ő dolgozószobája. Késő alkonyatkor kezdődik és egy órán belül be is fejeződik. A sötétséget azért választotta Hofmannsthal háttérnek, mert transzcendentális személyek nem jelenhetnek meg világos nappal a színen, csak éjjel, amikor az érzékszervek amúgy is csökkentett mértékben működnek. A személyek száma kicsi; két főszereplő és mindössze négy mellékszereplő. A cselekmény is egyrétegű. Nyilvánvaló, hogy az író itt klasszikus minták szerint dolgozott, mert színpadtechnikailag a legszigorúbb egység elvét valósítja meg. A görög példa hatása drámaírói munkásságában amúgyis kétségtelenül kimutatható.

A 19 éves Hofmannsthal színpadismerete meglepő. Finomízlésű dolgozószobában játszódik le a dráma. Világításul a lenyugvó Napot jelöli meg. Azután lámpát hoz be egy szolga a szobába. Gondoskodik a szereplők gyakori helyváltoztatásáról. (Claudio!) Csak Claudio barátjának színpadi jellemzése groteszk és bántó, akinek késsel a mellében kell föllépnie. Csak itt vesszük észre, hogy a szerző még nagyon fiatal. Hatásos az utolsó jelenet, amikor Claudio összeesik, — valószínűleg sötét lesz a színpadon, csönd van; a színpad üres marad néhány pillanatra; kis idővel később látszik az ablakon át, ahogy vonulnak az ismeretlen világ felé: elől lepedőbe burkolva a Halál, mögötte egymásután Claudio anyja, volt kedvese és Claudio.

A külső tagolás hiányzik, az író nem jelöli meg az egyes jeleneteket, de belső tagolása azért van a drámának, mert két

nagyobb képre különül el. Az első közvetlenül a Halál megjelenése előtt végződik, a másik jelenetben a Halál és volt áldozatai szerepelnek.

(*„Erdgeist“, „Büchse der Pandora“*).

A naturalizmus és impresszionizmus között színpadtechnikailag csak fokozati különbség van, nem minőségi; a két drámai stílus új színpadi stílust alkotott drámai viziója számára. Az új stílusrendbe beleilleszkedett a rendezés és a színészek játéka is. Természetes, hogy a naturalista-impresszionista színháznak mérhetetlen föladatot jelentett klasszikus avagy más formában írt drámát előadni. A technikacsere és jó szándék ellenére is az történt, hogy saját képére és hasonlatosságára formálta az idegen stílust is. Ez volt a sorsa Wedekind drámáinak is a kor színházában. Az írónak kínosan kellett tapasztalnia, hogy művészi elképzelését meghamisítja a korban divatos rendezés. Az elemi asszonyi tulajdonságokkal jellemzett Lulu raffinált nővé változott át, 1904-es divat szerint Salome volt. A határozott, erős akaratú világfi, Dr. Schön dekandens volt, mint Pastor Rosmer Ibsen drámájában.[14] Harcolt tehát az író a naturalizmus és impresszionizmus, a naturalista-impresszionista színjátszás ellen elvszerűen, mert korán fölismerte a naturalista forma gyöngeségeit; harcolt ellenük gyakorlati okokból, mert nem értették meg elgondolásait.

A Wedekind-féle dráma alfája és ómegája a mimika (tág értelemben véve), uralkodó elemei: a mozgás, cselekvés, akarás, szenvedély, tempó, szigorú szerkesztés. Szüksége volt e szerint a színpad teljes apparátusára, mint a kosztüm, kórus, tömegjelenetek, díszletek, világítás, zene, ének, tánc, stb. alkalmazására. Wedekind rendezői igényeit nem tudta a naturalista színjátszás kielégíteni. Tiltakozott azonban az expresszionista színjátszás és rendezés ellen is, amikor a Hidallát és a Marquis von Keith-ot így játszották. Jó Wedekind-előadást azonban mégiscsak stilizált expresszionista-aktivista rendezésben képzelhetünk el.[15]

Az író fejlett színpadérzékére vall a cselekmény színhelyének megválasztása. Az első fölvonásbeli műterem, illetve a portrait-festés igen jó alkalom emberek és kapcsolatok fesztelen bemutatására. Természeténél fogva nagy szcenikai lehetőségeket kínál — mint semleges környezet — a színházi öltöző és a szalón. A történés színhelye azonban Wedekindnél a drá-

---

[14] Frank Wedekind: Gesammelte Werke. Bd. 9. Aufsätze aus dem Nachlass. »Was ich mir dabei dachte«. 438. l.

[15] A. Kutscher: Frank Wedekind . . . stb. 1. m. Bd. 3, 262—288, l,

mának nem meghatározott tényezője, mint a naturalistáknál, illetve az impresszionistáknál; nem milieu, hanem csak a színi berendezések és hatások rezonáló alapja.[16] Időmeghatározást nem közöl az író, de a képek dinamikája gyors egymásutániságot igényel. Az egyes fölvonások nála is egy-egy nagyobb képet foglalnak össze.

Az ismertetett drámák *színpadi sorsa* a bennük foglalt drámai értékek szerint ingadozott. A „*Michael Kramer*"-t a Deutsches Theater-ben játszották elsőízben 1900. dec. 21-én. A „Bühne und Welt"[17] színházi kritikusa szerint csak a közönség udvariassága mentette meg a darabot. Sokat köszönhet az író Max Reinhardt (Michael Kramer) játékának. A harmadik fölvonásról azt írja Stümcke, hogy a jelenlévők egyhangú hallgatással fogadták, a negyedik fölvonás pedig kemény próbára tette a publikum figyelmét. 38 évvel ezután — Werner Krauss-szal a címszerepben —, hasonló hatást tapasztaltam.

A „*Spielereien einer Kaiserin*" premierjéről azt tudjuk, hogy a müncheni Schauspielhaus-ban játszotta először a „Neuer Verein" 1911-ben Steinrück rendezésében telt ház előtt; jelen volt München irodalmi elitje. Georg Schaumberg kritikája ragyogó sikerről számol be. Sokáig ünnepelte a közönség a női főszereplőt, Tilla Durieux-t Katalin szerepében; Steinrücköt Menschikoff és Basilt Péter cár szerepében hasonlóképen. Katalon kosztümjeit Orlik professzor tervezte.[19]

A „*Glück*" sorsáról nem tudunk semmit, nem valószínű, hogy állandó színházban játszották volna.

Az „*Anatol*"-t a Deutsches Volkstheater mutatta be először 1893. dec. 1-én. Anatol szerepének alakítója legtöbbször Josef Jarno volt.[20]

A „*Der Tor und der Tod*" bemutató előadását a müncheni Akademischer Dramen-Verein rendezte 1898. májusában. Állandó színházban tudtunkkal nem játszották. [21]

Legváltozatosabb és leggazdagabb az „*Erdgeist*" és a „Büchse der Pandora" története.[22] Az „Erdgeist" bemutató elő-

---

16 A. Kutscher: Frank Wedekind . . . stb. i. m. 280. l,

17—18 H. Stümcke: »Michael Kramer«. »Bühne und Welt«, stb. Jg. III. (1901).

19 G. Schaumberg: »Spielereien einer Kaiserin«. »Bühne und Welt«. Jg. XIII. 1911.

20 R. F. Arnold: Das moderne Drama. Straßburg 1900. 220—237. l.

21 Ugyanott 188. l.

22 A. Kutscher: Frank Wedekind . . . stb. 1. m. Bd, l, 240, l,

adása 1898. február 25-én volt. A Leipziger Literarische Gesellschaft, mutatta be, amelynek elnöke Kurt Martens, rendezője Dr. Carl Heine volt. A színlapon „Burleske Komödie"-t ígértek a közönségnek. A publikum egyébként, — hogy a tárgyilagosságot biztosítsák — munkásokból tevődött össze, akik a proletáriátus fölhajtó erejét szemlélték Luluban. A szerző nem így gondolta ugyan, de a közönség biztosította a sikert. Lulut Leonie Taliansky, Dr. Schőnt Wedekind játszotta. Ezután sok helyen előadta a drámát Carl Heine vándorló Ibsen-Theaterje. Föltűnést keltett a Reinhardt Kleines Theater-jében tartott előadás 1902. dec. 17-én; Dr. Schőnt Emanuel Reicher, Lulut G. Eysoldt alakította. Lulu szerepét később Wedekindné, Tilly Newes vette át, Dr. Schőn klasszikus ábrázolója pedig Albert Steinrück lett.

A *„Büchse der Pandora"*-t a nürnbergi Intimes Theater vezetője, Emil Messthaler mutatta be először zártkörű előadásban 1904. február 1-én. 1904-ben a müncheni Schauspielhausban adták elő, 1905-ben pedig a Trianon-Theater-ben játszották Albert Heine rendezésében. Az első nyilvános előadást a Kleines Schauspielhausban tartották 1918. december 20-án, addig a cenzura tíltotta.

A premier-előadások e rövid történetéhez csak azt fűzzük még hozzá, hogy azóta is a *„Michael Kramer"*-t, illetve az *„Erdgeist"*-ot játszották legtöbbször: jellemző, hogy a mi rendszerünkben éppen a két határértéket jelentő drámát. A többi impresszionista dráma ma már az irodalomtörténeté; a múlté, nem a közönségé.

(Összefoglalás).

Mivel tény az, hogy a dráma és a színház élete összefügg, valamint az is kétségtelen, hogy az igazi jó dráma, azaz az író absztrakt, vizuális, akusztikus, motorikus elképzelése csak a színházban, eleven emberek játékában ölt testet, ezért értékeltük a német impresszionista drámát is dramaturgiailag és vizsgáltuk a színszerűség szempontjából.

A német impresszionista dráma végső mérlegét elkészítve, sok negatívumot vagyunk kénytelenek megállapítani kevés pozitívummal szemben. Mindenekelőtt hátrányos az, hogy az *impresszionista* író nem drámaíró-egyéniség, aki ellentétekben gondolná és fejezné ki a világ rendjét. *Thematikája,* — a szerelem és a halál problémái —, általános emberi jelenségekkel foglalkozik, így drámai földolgozásra alkalmas volna. Drámaellenes azonban az a mód, ahogyan az impresszionista író e két

tárgykört nézi, az intim szemlélet, amellyel közeledik hozzá. Itt elsősorban az impresszionista dráma szexuális tartalmára gondolunk. Ebben a tárgykörben tűnik ki különösen, hogy az impresszionista író hosszú időkre elfelejti néha, hogy színházban jelenlévő közönség számára ír. Elfelejti, hogy a színházban különféle nemű, korú, foglalkozású, stb. emberek ülnek egymás mellett. Nem gondol arra, hogy a közönségnél, azaz a „tömegnél" mások a lelki hatás törvényei, mint magányos olvasónál. Színházi publikum előtt elviselhetetlenül kínosan hat a szexualitás,[23] ami azzal függ össze, hogy ez minden embernek legszemélyesebb dolga: magánügye. Hozzájárul ehhez az a körülmény is, hogy az intim mozzanatokat a színház akusztikája fölerősíti. A halálgondolat átélése viszont kétségtelenül költői. Az alakok *jellemzése* és *pszichológiája* komoly értéket jelent ugyan, de drámailag használhatatlan. Megállapítottuk azt is, hogy valamilyen fajta *cselekményre* szükség van a drámában. Ezzel szemben találtunk cselekménynélküli impresszionista drámát is. Az is kétségtelen, hogy az impresszionista dráma mellérendelő *szerkesztési* elvének érvényesítése gyakorlatilag tarthatatlan. Az impresszionista író hagyomány- és múltellenessége ezen a ponton bosszúlja meg magát legjobban. Amikor az impresszionista író frissen, primitíven „szerkeszt", nem gondol arra, hogy a dráma a legbonyolultabb költői műfaj, hogy az ábrázolt életviszonyokba igen sok tényező belejátszik. Figyelmen kívül hagyja, hogy e sokféle modus természetének vizsgálata alapján évszázadok folyamán bizonyos „törvényeket" vontak el, akik e műfaj meghódításán fáradoztak, és ezek az elképzelt törvények gyakorlatilag bizonyos technikai rendszerben fejeződnek ki. A drámaírás technikai vonatkozásainak elismerése mindössze a reális adottságokkal való kiegyezést jelenti. Abból viszont, hogy nem veszek tudomást szerkesztési nehézségekről, nem következik, hogy ezek nincsenek is jelen.[24] A primär adottság azonban minden esetben a költői, illetve drámaírói tehetség. Ezen a pontot bukott meg Gottsched és Freytag esztétikája. A fenti hiányokból természetesen következik, hogy az impresszionista dráma *nyelve* nem drámai, úgyszintén az is, hogy az impresszionista dráma *szcenikai jellege* külsőleg, dísz, nem szerves rész az egészben. Nagy hátránya az is, hogy telítve van epikai mozzanatokkal, amelyeket színpadon nem lehet ábrázolni.[25]

---

23 H. Ihering: Aktuelle Dramaturgie. Berlin, 1924. 70—71. l.

24 A. Kutscher: Die Elemente des Theaters, 1. m. 130. l.

25 J. Soltau: i. m. 104. l.

Irodalom.

A) Impresszionista írók és műveik.

Hauptmann, Gerhart: (1862. Obersalzbrunn). Rendszeres iskolai tanulmányokat nem folytatott. Polgári foglalkozása nincs. 1912-ben Nobel-díjjal tüntették ki. Több német és külföldi egyetem díszdoktora. Agnetendorfban lakik. (Riesengebrige).

Schlaf, Johannes: (1862. Querfurt). Halleban és Berlinben hallgatott filológiát. Polgári foglalkozása nincs. Nevezetes Arno Holz-cai együtt eltöltött tele Pankowban (Berlin mellett), ahol a naturalista módszer „föltalálásán" fáradozott. Weimarban él.

Dauthendey, Max: (1867—1918, Würzurg—Jáva). Reáliskolát végzett. Polgári foglalkozása nem volt. A Stefan George-Kör tagja. 1905—06: Londontól Londonig „utazás a Föld körül". 1914—18: internálják Jáva szigetén. Azt írják róla, hogy a hosszú vágyakozásba halt bele.

Schnitzler, Arthur: (1862—1931, Wien—Wien). Dr. med. Egy ideig kórházi orvos, illetve, asszistens. A századvég divatos bécsi írója.

Hofmannsthal, Hugo von: (1874—1928, Wien—Rodaun (Bécs mellett). Dr. phil. Eleinte költői álnév alatt ír. (Theophil Morren, Levis, Loris, stb.) Polgári foglalkozása nem volt. Tagja a Stefan George-Körnek. Egy időben Reinhardt, illetve Richard Strauss munkatársa volt.

Wedekind, Frank: (1864—1918, Hannover-München). Gimnáziumot végez; jogot hallgat, de nem vizsgázik. Reklám- és sajtófőnök Maggi-nál Svájcban, cirkusztitkár, újságíró, énekes, színpadi szerző és rendező, stb. Élt Münchenben, Berlinben, Párizsban, Londonban. Felesége Tilly Newes, neves színésznő.

Dauthendey, Max: Gesammelte Werke, *Albert Langen,* München.

Hauptmann, Gerhart: Gesammelte Werke, *S. Fischer Verlag,* Berlin.

Hofmannsthal, Hugó von: Gesammelte Werke, *S. Fischer Verlag, Berlin.*

Schlaf, Johannes: Werke, Verläge: *F. Fontane et Co.,* Berlin. *Max Spohr,* Leipzig, *John. Sassenbach,* Berlin. Páris, *J. C. C. Bruns.* Minden i. W.

Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke, *S. Fischer Verlag,* Berlin.

Wedekind, Frank: Gesammelte Werke, *Albert Langen-Georg Müller.* München.

B) Dramaturgiai munkák.

Alberty, Max: Moderne Regie. Frankfurt a. M. 1912.

Aristoteles: Poetik. Übersetzt. u. eingeleitet von Theodor Gomperz. Leipzig. 1897.

Arnold, Robert Franz: Das moderne Drama. Strassburg, 1908.

Arnold, Robert Franz: Das deutsche Drama. München, 1925.

Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas. Bd. 1—5. (1900—1926)

Bab, Julius: Nebenrollen. Berlin, 1913.

Bab, Julius: Neue Wege zum Drama. Berlin o. J. (1911).

Bahr, Hermann: Wiener Theater. Berlin, 1899.

Borinski, Karl: Das Theater Berlin, 1921.

Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater. Bd. 1—2. Berlin, 1913.

Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Bd. 4., 6. Auflage. Oldenburg und Leipzig, 1909.

Busse, Bruno: Das Drama. Teil IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. bearbeitete Auflage. Leipzig und Berlin, 1922.

Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Frankfurt a. M. 1921.

Dinger, Hugo: Dramaturgie als Wissenschaft. Bd. 1—2. Leipzig, 1904/05.

Doell, Otto: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880 bis 1890). Halle. 1910.

Eberle, Oskar: Theaterwissenschaftliche Grundbergriffe. Basel und Freiburg, 1928.

Elsner, Richard: Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. Heft 15.: Frank Wedekind... Berlin o. J.

Flemming, Willi: Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. Karlsruhe, 1925.

Flemming, Willi: Vom Wesen der Schauspielkunst. Rostock, 1927.

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. 5. verbesserte Auflage. Leipzig, 1886.

Gartelmann, Henri: Dramatik. Kritik des aristotelischen Systems und Begründung eines neuen. Berlin, 1892.

Goldmann, Paul: Vom Rückgang der deutschen Bühne. Frankfurt a. M. o. J.

Goldmann, Paul: Aus dem dramatischen Irrgarten. Frankfurt a. M. 1905.

Hagemann, Carl: Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Berlin, 1903.

Harden, Max: Berlin als Theaterstadt. Berlin, 1888.

Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig. 1923.

Ihering, Herbert: Aktuelle Dramaturgie. Berlin, 1924.

Jacobs, Monty: Ibsens Bühnentechnik. Dresden, 1920.

Jacobsohn, Siegfried: Die Schaubühne. Bd. 1—4. Jg. I.—II. Berlin. o. J.

Jacobsohn, Siegfried: Das Jahr der Bühne. Bd. 8. Berlin, 1919.

Klaar, Alfred: Das moderne Drama, dargestellt in seinen Hauptvertretern. Teil. I.—II. Leipzig und Prag. 1883.

Kutscher, Arthur: Die Elemente des Theaters. Düsseldorf, 1932.

Lebede, Hans: Klassische Dramen auf der Bühne. Leipzig und Berlin, 1916.

Lessing, Gottfried Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Teil X., Hg. von R. Boxberger, Berlin—Stuttgart o. J.

Lessing, Otto Epharaim: Die neue Form. Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus. Berlin, o. J.

Lipps, Theodor: Der Streit über die Tragödie. 2. unveränderte Auflage. Leipzig, 1915.

Litzmann, Berthold: Das deutsche Drama. Leipzig und Hamburg, 1912.

Ludwig, Albert: Die dramatische Dichtung. Leipzig und Berlin, 1923.

Lukács György: A modern dráma, I.—II. k. Budapest, 1911.

Meincke, Wilhelm: Die Szenenanweisungen im deutschen naturalistischen Drama. Schwerin (Mecklb.) 1930.

Merker, Paul-Stammler, Wolfgang: Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I.—III. Berlin, 1925—1931.

Michael, Friedrich: Deutsches Theater. Breslau, 1923.

Müller, Georg: Drama, Theater, Schauspielkunst. Bielefeld und Leipzig, 1929.

Németh Antal: A színjátszás esztétikájának vázlata. Budapest, 1929.

Petersen, Julius: Das deutsche Nationaltheater. Strassburg, 1919.

Petsch, Robert: Deutsche Dramaturgie. 2. Auflage. Hamburg 1921.

Petsch, Robert: Zwei Pole des Dramas. Deutsche Vierteljahrsschrift. Bd. 2. (1924) 193—224. l.

Petsch, Robert: Zur inneren Form des Dramas. Euphorion. Bd. 30. (1929). 19—39. l.

Proelss, Robert: Geschichte des neueren Dramas. Bd. 5. Leipzig, 1883.

Rabl, Hans: Die dramatische Handlung in Gerhart Hauptmanns „Webern". Halle, 1928.

Sittenberg, Hans: Das dramatische Schaffen in Österreich. München, 1898.

Schlaf, Johannes: Vom intimen Drama. 1897. (Als eine Art „Nachwort" dem Drama „Die Feindlichen" beigelegt.)

Soltau, Jens: Die Sprache im Drama. Berlin, 1933.

Spaeth, Maximilian: Die dramatische Handlung der „Räuber" Erlanger Dissertation. 1926.

Spiess, Otto: Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm". Ein Beitrag zur Technik des Dramas. Halle, 1911.

Spiess, Otto: Die dramatische Handlung in Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Iphigenie". Ein Beitrag zur Technik das Dramas. Halle, 1918.

Stammler, Wolfgang: Deutsche Theatergeschichte. Leipzig, 1928.

Steiger, Edgar: Das Werden des neuen Dramas. Teil I.—II. Berlin, 1898.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin o. J. (1923).
Winds, Adolf: Geschichte der Regie. Berlin—Leipzig, 1925.
Winds, Adolf: Drama und Bühne im Wandel der Auffassung von Aristoteles bis Wedekind. Stuttgart, 1927.
Witkowski, Georg: Das deutsche Drama des 19. Jh-s in seiner Entwicklung dargestellt. 4. Auflage, Leipzig—Berlin, 1913.

C) Az impresszionizmus irodalma.

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden und Leipzig. 1891.
Bahr, Hermann: Der Expressionismus. München 1918.
Bartels, Adolf: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. 8. verbesserte Auflage, Berlin, 1910.
Bartels, Adolf: Gerhart Hauptmann. 2. Auflage, Berlin, 1906.
Berendsohn, Walter A.: Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung. Eine stilkritische Studie. Hamburg, 1920.
Betz, Irene: Der Tod in der deutschen Dichtung des Impressionismus. Würzburg, 1937.
Bleibtreu, Carl: Revolution der Literatur. 3. verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig, 1887.
Bleibtreu, Carl: Die Verrohung der Literatur. Ein Beitrag zur Haupt-und Sudermännerei. Berlin, 1903.
Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Aesthetik. Leipzig, 1887.
Breysig, Kurt: Eindruckskunst und Ausdruckskunst. Berlin, 1927.
Carlowitz, Richard von: Das Impressionistische bei Goethe. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 3., Weimar, 1916.
Cysarz, Herbert: Von Schiller zu Nietzsche. Halle an der S. 1928.
Darge, Elisabeth: Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900. Breslau 1934.
Fechter, Paul: Frank Wedekind. Leipzig. (1920.)
Fechter, Paul: Gerhart Hauptmann. 5. Auflage. Dresden o. J. (1922.)
Feigl, Leo: Arthur Schnitzler und Wien. Eine Studie. Wien, 1911
Frenzel, Karl: „Michael Kramer". Deutsche Rundshau. Bd. 107. (1900).
Günther, Max: Die sociologischen Grundlagen des naturalischen Dramas der jüngsten deutschen Gegenwart. Weida i. Th. 1912.
Hamann, Richard: Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Auflage Marburg a. d. L. 1923.
Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig und Berlin 1925.
Hanstein, Adalbert von: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebte Literaturgeschichte. Leipzig, 1900.

Holz, Arno: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin, 1891.
Hülsen, Hans von: Gerhart Hauptman. Berlin o. J. (1932).
Jacob, Heinrich Eduard: „Der Zwanzigjährige". München, 1918.
Kindermann, Heinz: Von der „Neuen Sachlichkeit". Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1930. 354—390. l.
Koch, Franz: Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1930. 258—316. l.
Koch, Franz: Geschichte deutscher Dichtung. Hamburg, 1937.
Kosch, Wilhelm: Deutsche Literaturlexicon. Halle. 1927.
Körner, Josef: Arthur Schnitzlers Probleme und Gestalten. Zürich—Leipzig—Wien. 1921.
Kutscher, Arthur: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1—3. München, 1922—1931.
Landsberg, Hans: Arthur Schnitzler, Berlin 1904.
Lerch. E.: Besprechung von Loesch „Die impressionistische Syntax der Goncourt". Erlanger Dissertation. 1919. (Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Bd. 42. (1921). 311—312.
Loesch, Georg: Die impressionistische Syntax der Goncourt. (Eine syntaktisch-stilistische Untersuchung.) Dissertation Erlangen. Nürnberg. 1919.
Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne, Berlin, 1904.
Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Berlin, 1909.
Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen. 6. vermehrte Auflage. Jena, 1911.
Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin, 1918.
Nadler, Josef: Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 3. (1814—1914). Berlin o. J. (1938.)
Nagl-Zeidler-Kastle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Bd. 4. Wien o. J. (1937).
Naumann, Hans: Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen. München 1923.
Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. (1885—1933.) 6. Auflage. Stuttgart, 1933.
Picard, Max: Das Ende des Impressionismus. 2. Auflage. Zürich o. J.
Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Marburg, 1927.
Ratislaw, Josef Karl: Arthur Schnitzler. Eine Studie. Leipzig, 1911.
Reik, Theodor: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden i. W. o. J. (1912.).
Rotermund, Kurt: Johannes Schlaf. Magdeburg 1906.
Röhl, Hans: Der Naturalismus. Leipzig, 1925.
Schaumberg, Georg: „Spielereien einer Kaiserin". Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik. Amtliches Blatt des „Deutschen Bühnen-Vereins". Hg. von E. und. G. Elsner. 13. Jg. 1911.
Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Leipzig 1900.

Schlaf, Johannes: Autobiographisches. Lit. Echo. Bd. 5. 1902. 1388. I.

Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. 3. Auflage. Berlin, 1898.

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schederung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig, 1911.

Schönbach, Anton, E.: Über Lesen und Bildung. 7. Auflage. Graz. 1905.

Stammler, Wolgang: Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau, 1927.

Stern, Adolf: Studien zur Literatur der Gegenwart. Dresden 1895.

Sternberg, Kurt: Gerhart Hauptmann. Der Entwicklungsgang seiner Dichtungen. Berlin, o. J. (1910).

Stümcke, Heinrich: „Michael Kramer". Bühne und Welt... Jg. III. 1901.

Sulger-Gebing, Emil: Hugo von Hofmannsthal. Eine literarische Studie. Leipzig, 1905.

Sulger-Gebing, Emil: Gerhart Hauptmann. 3. verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig und Berlin. 1922.

Thon, Luise: Die Sprache des deutschen Impressionismus. Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge. München, 1928.

Vesper, Will: Max Dauthendey. Literarisches Echo. Bd. 11. (1907/08). 1694—96. 1.

Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig, 1926.

Walzel, Oskar: Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. 5. Auflage. Berlin, 1929.

Walzel, Oskar: Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Bd. 2. Wildpark-Potsdam o. J. (1930).

Wulfen, Erich: Gerhart Hautmanns Dramen, Kriminalpsychologische und pathologische Studien. 2. Auflage Berlin, 1911.

Ezen a helyen mondok köszönetet azoknak, akik közvetlenül, vagy közvetve segítségemre voltak. Mindenekelőtt Dr. Schmidt Henrik professzor úrnak, továbbá Dr. Sík Sándor és Dr. Moór Elemér professzor uraknak; ők hosszú ideig figyelemmel kísérték törekvésem sorsát. Köszönetem illeti továbbá tanácsaikért Dr. Sándor István főiskolai tanár urat (Szeged.) Dr. Prof. A. Kutscher (München), Dr. Prof. J. Petersen, Dr. Prof. Fr. Koch (Berlin) urakat.

Életrajz.

1914. február 2-án születtem Tiszaladányban (Szabolcs megye). Iskoláimat, illetve tanulmányaimat Tokajban, Nyíregyházán, Sárospatakon, Szegeden, Münchenben és Berlinben végeztem. 1939-ben, mint a Tanítóképző-Intézeti Tanárjelöltek Apponyi-Kollégiumának német-magyar szakos hallgatója tanári oklevelet szereztem. Münchenben és Berlinben főként dramaturgiai és színháztudományi tanulmányokkal foglalkoztam.

Tartalomjegyzék.

ABLAKA GYÖRGY, SZEGED.

A Germanisztikai Füzetek eddig megjelent számai:
Von den Germanistischen Heften sind bisher erschienen:

A—sor. (A—Reihe, ung.)

1. LUX GYULA, *Modern nyelvoktatás (Julius Lux,* Vom modernen Sprachunterricht). 1933. Ára 4.— P.
2. VESZELKA LÁSZLÓ, *Sopron régi németsége és a német nyelv feltűnése a városi kancelláriában (Ladislaus Veszelka,* Das älteste Deutschtum Oedenburgs und das Auftauchen der deutschen Sprache im städtischen Kanzleigebrauch). 1934. Ára 4.— P.
3. FÉL EDIT, *Harta néprajza (Edit Fél,* Volkskunde der deutschen Gemeinde Harta. Kom. Pest). 1935. Ára 6.— P.
4. *BIRÓNÉ BARTOS IDA, Schlegel Frigyes és a német nyelvtudomány kezdetei (Frau Ida Bíró-Bartos,* Friedrich Schlegel und die Anfänge der deutschen Sprachwissenschaft). 1936. Ára 4.— P.
5. DETRICH MÁRTA, *Kertbeny Károly élete és műfordítói munkássága (Marta Detrich,* Karl Kertbeny und seine Übersetzungstätigkeit). 1936. Ára 4.— P.
6. *SCHUMMER ESZTER, Rezsőháza településtörténete és nyelvjárása (Esther Schummer,* Gründungsgeschichte und Mundart der Gemeinde Rudolfsgnad). 1937. Ára 3.— P.
7. VOZÁRY KATALIN. *Mechtild von Mageburg és a középkori német misztika (Katharine Vozáry,* Mechtild von Magdeburg und die deutsche Mystik des Mittelalters). 1937. Ára 3.— P.
8. CSERÉS MIKLÓS, *A német impresszionista dráma típusai.* Szeged, 1939. *(Nik. Cserés,* Typen des deutschen impressionistischen Dramas). Ára 4.— P.

B—sor. (B—Reihe) (deutsch, mit ung. Einleitung).

1. *DUGONICS F., Lautlehre der Fuldaer Siedelung Himesháza (Dugonics F.,* Himesháza fuldai település nyelvjárásának hangtana). 1938. Preis 3.— P.
2. *M. L. Kuszter, Volkskundliche Beobachtungen in der Rhön-Siedelung Feked (Baranya) (Kuszter M. Lygia,* Néprajzi megfigyelések a rhönvidéki származású Feked községben [Baranya]). Preis 5.— P.

Megrendelhetők a Szeged Városi Nyomda- és Könyvkiadó Rt. könyvkereskedésében *(zu beziehen durch die Städtische Druckerei und Buchverlags-A. G, Szeged)* Szeged, Kárász-utca 9.