

VÖRÖSMARTY DRAMATURGIAI TANULMÁNYA

A fiatal kritikusokkal való megütközés – Bajzának a divatlapok színbíráival, Mátray Gáborral, Garay Jánossal, Tóth Lőrincel és főleg Hazucha Ferencel 1836-ban vívott kiélezett küzdelme – ráeszméltette az akadémiai triumvirátust arra, hogy multhatatlanul programot kell adniok. A dramaturgiában is, s irodalmunk általános elvi alapvetését illetően is. Nem mintha Kölcsey magisztrális elméleti teljesítménye érvényét vesztenie volna. Az ő dramaturgiai tanulmányai a műnem központi kérdéseit tárgyalták, de végig érződött bennük, hogy nem áll mögöttük eleven színházi gyakorlat. Elvi követelményeket fogalmaztak meg két alapvető esztétikai minőségről, emellett irodalmunk általános mozgásirányának sarkideáit is meghatározták, a drámaírás praktikumát viszont kevésbé érintették.

Ez utóbbi tudnivalók rögzítése, íróinknak a drámaírásra való „megtanítása” annál szükségesebbé vált, mivel 1836–1837-ben már javában folyt a régen várt intézménynek, a főváros első állandó magyar színházának építése, majd ez 1837. augusztus 22-én tudvalevően meg is kezdte működését. A Pesti Magyar Színház első igazgatója éppen Bajza lett. S az ő irányítása alatt a nemzet első színházát kénytelenek voltak idegen szerző művével megnyitni, erre alkalmas magyar darabot nem találtak. Fokozta a dráma és a színház nemzeti jelentőségét az 1836–1837-ben bekövetkező törvénytelen letartóztatások sora, s vele a reformmozgalom ideiglenes apálya is: még inkább biztosítékaiá lettek a nemzeti tudatnak. Éppen ezért az 1837-től a triász szerkesztésében megjelenő Athenaeum, az ellenzéki törekvések központi ideológiai fóruma indulásától fogva kiemelkedő szerepet szánt a hazai játékszín ügyének.

Elkerülhetetlenné vált a programadás azért is, mivel Bajzáék veszélyeztetve látták evolucioner-liberális ideológiai és irodalomkritikai törekvéseiket. A húszas évek második felétől kezdődően mindhárman híveivé lettek a Kölcsey hirdette normáknak, a nemzeti egységet szolgáló irodalmiságnak, s vele a lassú-lepcsőzetes-organikus fejlődés, a bölcs mérséklet, a szélsőséges indulatoktól való tartózkodás princípiumainak. Mesterük nyomán ők is elutasították a fantázia „szertelenségeit”, a „rendetlen” hevületet, a szenvedélyek túlaradását. Irodalomeszményül ők is azt vallották, amit a *Himnusz* költője *Egyházi beszéd* című művében így fejezett ki: „... szelíd, de férfias hevület heveskedő csapongás nélkül, ... sebes folyam felesleges áradozás nélkül, ... nyugalommal egybekapcsolt erő”¹. A középút, az egyeztetés irodalmisága volt ez, mely a hasadások és konfliktusok aggályos kerülésével igyekezett átfogni a nemzeti kollektívum minden tagját, s ennek érdekében oly színpadot igényelt, hogy az a „nagy háznép egésze”-nek „iskolájává” és „templomává” válhasson.

Mindettől azonban eltértek a fiatal írók. Túlságosan is híveivé váltak a francia romantikának. Azok voltak Bajzáék is – de távolról sem ilyen mértékben. Az ő koncepciójukba nem illett bele az élet ábrázolásának Garay János követelte intenzitása, a társadalmi kérdések színpadra állítása, a Tóth Lőrinc hirdette feltétlen irodalmi szabadság- és költöttség-igény, határtalanság-élmény. S végképp nem értettek egyet Hazuchával a társadalmi igazság megkérdőjelezését, a jelen társadalmától való elidegenedését illetően. Ha szembe akartak szállni e radikalizálódó hullámmal, ismét lépniök kellett. Meg kellett erősíteniök a Kölcsey-féle intenciókat.

A dramaturgiai feladat kijelölő és tájékoztató munkára Vörösmarty vállalkozott. A *Csongor és Tünde* alkotóját kora ifjúságától kezdve nagy erővel vonzotta a dráma. Amióta 1819-ben Pesten

¹ KÖLCSEY Ferenc, *Egyházi beszéd* in *Összes művei*. Bp. 1960. I. k. 483.

tanúja lehetett Kisfaludy Károly színpadi sikereinek, majd a húszas évek elején megismerkedett Shakespeare műveivel, a színpad meghódítása lett költői vágyainak netovábbja. Benne látta az irodalom legmagasabb fokát. Bizonyoság erre a *Salamon király* című színművének 1826 szeptemberében kelt előfizetési felhívása is: „... Nincs neme a költészetnek, mely ennél elevenebben s behatóbban nyomhassa ki az emberi, de kivált nemzeti lelket és sajátosságokat.”² A színházba járás Vörösmarty legkedveltebb időtöltései közé tartozott: a húszas évek végén mindig elment a pesti német színház Shakespeare-előadásaira, utóbb állandó látogatója lett a budai Várszínház produkcióinak. Mint akadémikus tagja volt a drámabíráló, illetve a színügyi bizottságnak, méghozzá munkás tagja: drámabírálóként, pályázati zsűritagként, javítóként egyaránt sokat dolgozott.

Emellett olvasmányai révén is jelentős dramaturgiai műveltségre tett szert: már nevelőként Perczel Sándor börsönyi könyvtárában olvasta az *Erdélyi Múzeum* és a *Tudományos Gyűjtemény* ilyen tárgyú tanulmányait. Utóbb alaposan megismerkedett Kőlcsey elméleti műveivel, illetve Lessing, A. W. Schlegel és Tieck alkotásaival is. Sokat tanult Kisfaludy Károlytól: együtt beszéltek meg a német játékszínen feltűnt új darabokat is. Toldy feljegyzéseiből tudjuk, hogy amikor Vörösmarty a *Salamon királyt* megmutatta Kisfaludynak, az *Aurora* szerkesztője egész módszeres előadást rögtönzött a történeti drámáról. Gyakran cseréltek eszmét a játékszínről a triumvirátus megbeszélésein, illetve a Bártfay-szalokban, Fáy kúriájában, s a Csiga-vendéglőben is.³

Ezzel együtt Vörösmarty nem volt teoretikus gondolkodó, az elmélet nem is igen érdekelte. Amit tanulmányában nyújtott, nem volt rendszeres műfajelmélet, hanem – mint Solt Andor találon megállapítja –, inkább gyakorlati tanácsok sorozata a dráma színszerűségének biztosítása és eszímszerűségnek a költészet követelményeivel történő egybehangelése érdekében.⁴ A színpadi mesterség legfőbb törvényszerűségeit ismerteti, alapfogalmakat vázol fel, színházi útmutatót készít az íróársak, a színészek és a közönség számára. Művében már a „törédékek” cím is jelzi, hogy nem részletes-elemző összefoglalásra törekszik. A tragikum és a komikum kategóriájának elemzését mellőzi, a drámai műfajokról áttekintést nem ad, a történeti fejlődés szempontjaival keveset foglalkozik. Azt érzi feladatának, hogy sok éves drámairodalmi-színházi tapasztalatok birtokában számot adjon művészi-mesterségbeli nézetéről.

Az *Elméleti törédékek* – mely az *Athenaeum* színikritikai rovatát volt hivatott bevezetni – a korabeli hazai értekező gyakorlatban eléggé szokatlanul vitapozícióból indul: Vörösmarty már első mondatában polemizál a szabályokat mellőző, csupán ihletére hallgató lángész képzetével.⁵ A Victor Hugo-i esztétika egyik sarkelvével száll szembe – az *Hernani* költője nemegyszer, leghatározottabban pedig a *Cromwell*-előszóban szögezte le a szabályokkal, törvényekkel mit sem törődő művész ideáját.⁶ Vörösmarty Kőlcsey, illetve Goethe s az idősebbik Schlegel érvelését fogadja el a lángész

² VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*. Bp. 1971. VII. k. 331.

³ TROMBITÁS Gyula, *Vörösmarty dramaturgiája*. Bp. 1913. 13–14.; SOLT Andor, *Általános bevezető megjegyzések* in VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*. Bp. 1969. XIV. k. 281–298.; KERÉNYI Ferenc, *Vörösmarty és a játékszín gyakorlati kérdései* in *Ragyognak tettei... Tanulmányok Vörösmarty Mihályról*. Székesfehérvár 1975. 239–258.

⁴ SOLT Andor, *Vörösmarty dramaturgiája*. It 1950. 4. sz. 77.

⁵ Vörösmarty tanulmánya cikksorozatként jelent meg az *Athenaeum* 1837. I. k. 41., 44., 46., II. k. 2., 3., 4., 6., 7. számaiban (V. 21., VI. 1., 8., VII. 6., 9., 13., 20., 23.) újabban: VÖRÖSMARTY Mihály, *i. m.* Bp. 1969. XIV. k. 5–59.

⁶ Victor Hugo a következőkben fogalmazta meg ítéletét a zseni és a szabályok viszonyáról: „Vágnak kalapáccsal az elméletek, poétikák, rendszerek közé! Verjük le az ócska gipszmintákat, amelyek elrejtik a művészet homlokzatát! Nincsenek sem szabályok, sem mintaképek; vagy inkább nincsenek más szabályok, mint a természet általános törvényei, amelyek ott lebegnek az egész művészet felett, és a különleges szabályok, amelyek minden alkotás esetében az egyes témák alapvető feltételeiből erednek. Az előbbiek örökkévalók, belsők és mindig megmaradnak, az utóbbiak változandók, külsők, és csak egyszer alkalmazhatók... A lángelme, amely inkább megsejt, mint megtanul, minden egyes műhöz kiszedi az előbbieket a dolgok általános rendjéből, az utóbbiakat a tárgyalat téma elszigetelt egészéből... Nem tudjuk eléggé hangsúlyozni: a költő soha ne forduljon tanácsért máshoz, mint a természethez, az igazsághoz és az ihlethez, amely ugyancsak igazság és

természetéről. Akként vallja magáénak a romantikus zseni-elvet, hogy abban megtartja a klasszicizmus bizonyos visszafogó elemeit: a lángész szerinte a követett törvényeket maga szemeli ki magának; nála törvény és mű egyszerre születik; szabadon mozog a korlátok között.⁷ S azt is hozzáteszi – ugyancsak Goethe és Kölcsey nyomán –, hogy a lángésznek figyelemmel kell lennie korára, nemzetére, a körülményekre.⁸ E polémiának az a célja, hogy egyrészt stúdiumra ösztönözze kora íróit, másrészt visszatartsa őket a francia romantika lázadó, minden korlátot áttörő tartalmaitól.

A romantikusok – elsősorban az idősebbik Schlegel nyomán halad viszont akkor, amikor a dráma funkciójáról szólva megkülönbözteti annak költői, illetve színi hatását, s az előbbit minősíti fontosabbnak.⁹ A drámát egyfelől feltétlenül meg akarja tartani az irodalom „magas” műfajai között, másfelől világosan érzékeli a kor áramában annak nagy közösségi jelentőségét is. A színi hatást azért jelöli meg mindjárt a költői hatás után a dráma értékeinek sorában, mivel a színpadi produkciókkal nemcsak gyönyörködtetni akar, hanem a nemzeti összetartozás és összefogás szellemét erősíteni is.

Vörösmarty számára a dráma olyan teremtett közeg, amely az élet lényegi tendenciáit sűríti magába. Ezt fejezi ki a színházról A. W. Schlegel, illetve Victor Hugo nyomán adott romantikus meghatározása is: „kicsi központosított képmásai a roppant világnak” (ezt utóbb, tanulmánya több

természet”. *Előszó a Cromwell című drámához*. Ford. LÖNTAY László. in Victor Hugo, *Válogatott drámái*. Bp. 1963. 656. Ez a Vörösmartyéval ellentétes állásfoglalás mutatja mindenekelőtt, hogy Solt Andor idézett tanulmányában téved, amikor a következőképp foglal állást: „A cikksorozat határozott, nyílt kiállítás a francia romantikus színmű s ezzel együtt a haladás ügye mellett.” *I. m.* 79–81. Látni fogjuk, hogy Vörösmarty csak műve *szövegfelszínén* híve a francia romantikus drámának, a lényegyet illetően szembefordul annak alapelveivel. (Solt Andor téves álláspontját átveszi TÓTH Dezső is: *Vörösmarty Mihály*. Bp. 1957. 257.)

⁷ Kölcsey véleményét idézzük: „Az is igaz, hogy a regula még inkább tartozik a geniere, mint más akárcire: mivel a jó és rossz igen gyakran ugyanazon forrásból erednek.” *Berzesnyi Dániel versei in Összes művei*. Bp. 1960. I. k. 425.; „... a geniének nem mindig kell az Aristotelesekkel gondolni... de mégis kell valamikor ő reájok is figyelmezní... a tizenkilencedik században, európai nagy nemzetekhez közel, teóriai tudatlansággal s készületlen, szilaj természet kirohanásával dicsekedni, ha szabad mondanom, nagyon későn jövő dicsekvés.” *Körner Zrínyijéről*. Uo. 563.; „... Ezért mondja a józan lelkű Horác, hogy valamint studium genie nélkül: ugy genie studium nélkül nem sokat ér”. Jegyzetek a kritikáról és poézisról. Uo. 650–651. – Goethe véleménye a következő: „... sok minden hiányozhatik a színésznek, ha művelés, mégpedig korai művelés nem teszi azzá, amivé lennie kell; mert meglehet, hogy az, akit lángésznek tartanak, rosszabbul áll a közönséges tehetségénél, hiszen őt könnyebb tévesen nevelni, sokkal hevesebben lehet rossz utakra taszítani, mint emezt.”; „... még a legnagyobb lángész, a leghatározottabb tehetség mellett is végtelenek azok a követelések, amiket önmagával szemben föl kell állítania, kimondhatatlan az a szorgalom, amely kiművelésére szükséges.” *Wilhelm Meister tanulóévei*. Ford. BENEDEK Marcell. Bp. 1963. 107–108., 526. – A. W. Schlegel így ítél a zseniről: „Der dichterische Geist bedarf allerdings einer Umgränzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freyheit zu bewegen, ... er muss nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfliessen.” *Ueber dramatische Kunst und Literatur*. Zweite Ausgabe. Heidelberg 1817. B. III. 8.

⁸ „A jelentős írás, akár a jelentős beszéd, csak az élet következménye; hogy milyen körülmények közé születik s milyenek között munkálkodik, azt az író éppoly kevésbé határozza meg, mint a tevékeny ember. Mindenki, még a legnagyobb lángelme is, bizonyos dolgokban szenved századától, bizonyos dolgokban hasznot húz belőle; és kiváló nemzeti írók csak a nemzetől követelhetünk.” GOETHE, *Irodalmi sansculotteizmus* in: *A klasszicizmus*. Bp. 1963. 236. – „A genie sok classisokra oszlik fel... Mindnyájan függnek a körülményektől, a kornak véleményeitől stb.” KÖLCSEY, *Berzesnyi Dániel versei*. *I. m.* 425.

⁹ A. W. Schlegel a költői és színi hatásról: „So kann ein dramatisches Werk immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, in wie fern es poetisch, und in wie fern es theatralisch ist.” *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hildesheim-New York, 1971. B. I. 30. Az összefüggést már Trombitás Gyula is észrevette, *i. m.* 48–52.

részletében megismétli).¹⁰ Színház és dráma egyképpen a küzdés tere a tanulmányíró előtt: a létet formáló aktivitás szerinte mindkettőnek alapvetően karakterizáló vonása. Leszögezi, hogy a szereplők dinamikus fellépése, az erők szembeesülése nélkül nincs színpadi művészet. A színi hatás elvének fontosságát itt egyébként az is jelzi, hogy Vörösmarty érdemi fejtegetéseit a dráma „külső-sejé”-nek szabályaival kezdi – azokkal a szempontokkal tehát, amelyekről e színi hatás függ. Ezek közé tartozik nála a drámai tárgy, a drámai mese, az elrendezés, szerkezet és a kidolgozás, együtt a nyelvi megfogalmazással. A dráma „belső-sejé”-hez számítja ugyanakkor a költői igazságszolgáltatást, a szereplők jellemzését, a jellemek és a cselekmény logikai-lélektani kapcsolatát, végül a dráma erkölcsi hatását.

A tárgyválasztásnak Vörösmarty kiemelkedő fontosságot tulajdonít: Arisztotelész, Horatius, az újabbak közül Kölcsey elveivel egyezően nem minden tárgyat tart színpadra alkalmasnak.¹¹ Egyrészt a romantika követelményeivel egyezően megkívánja, hogy a tárgy „gazdag legyen, és érdekes, vagy érdekessé csinálható”, hogy költői legyen, ezenkívül drámai is: a karakterekből és a viszonyokból kifejezett cselekvések egymásból következő sora. (A jellemek fontosságának hangsúlyozásában Bajzától is eltér!)¹² Úgyszintén romantikus az a szempontja is, hogy az író a nem drámáinak látszó tárgyat drámaivá képes formálni. Mégis: az oly tárgyakat, amelyek túlságosan szélsőségesek, nem tartalmazzák a költői igazságszolgáltatásnak Arisztotelésztől, Horatiustól és Lessingtől eltanult ideáját, illetve túl mindennapiak, Vörösmarty nem becsüli drámai feldolgozásra méltóknak. (Meg kell jegyeznünk, hogy ezt ily kategorikusan A. W. Schlegel, sőt Lessing sem vallotta, Blair és Goethe pedig egyenesen elvetette a költői igazságszolgáltatás elvét!)¹³ Mindez a klasszicizmus öröksége

¹⁰Victor Hugo, illetve A.W. Schlegel a következő meghatározásokat adják a drámáról: „... Az a fontos... , hogy a dráma sugártömörítő tükör legyen, amely nemhogy gyengítené, hanem éppenséggel összegyűjti és sűríti a színező sugarakat, a pislákolást fénné erősíti, a fényt lánggá.” HUGO, *i. m.* 659. – „... Auf diese Art giebt er uns ein verjüngtes Bild des Lebens, einen Auszug des Beweglichen und Fertrückenden im menschlichen Dasein.” A.W. SCHLEGEL, *i. m.* B. I. 23.

¹¹Arisztotelész volt az első, aki leszögezte: a drámaköltőnek a valóságot kell utánoznia, de nem a hétköznapi esetlegességeket. – Horatius ide vonatkozó megjegyzéseit Vörösmarty idézi is tanulmányában: „Cui lecta potenter erit res, Nec fecundia deseret hunc, nec lucidus ordo.” De arte poetica. 40. sor. Magyarul: „Kiszemelt tárgyat aki győzi erővel, azt a világos rend s ékes szó el nem hagyja.” *Quintus Horatius Flaccus összes versei.* MURAKÖZY Gyula fordítása. Bp. 1961. 577. – Kölcsey a tárgyválasztás fontosságáról: „Megtetszik, hogy a művet nem a katasztrófának minéműsége, hanem az egész dolgozás művészi volta, s a tárgyválasztás ajánlják. Mert Zairból és Alzirból senki keze alatt nem lehetne Ajax, Hamlet, Egmont és Maria Stuart.” *Körner Zrinyijéről.* Uo. I. k. 551. E szövegösszefüggésekre már Solt Andor rámutatott: VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei.* Bp. 1969. XIV. k. 314.

¹²Bajza a drámában a jellemábrázolással szemben a cselekmény elsődlegességét vallotta: „... a drámában nem a jellemzés fő dolog. Lehet szomorújáték jellem nélkül, de cselekvény nélkül nem lehet, ezt mondja Aristoteles, és évezredek folytak le, mióta mondta, de még megcáfolva nincs.” Shakespeare, francia színművek s az Athenaeum. in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái.* Bp. 1899. V. k. 176.

¹³Arisztotelész a következő szabályokat írja elő a dráma világgépéről, költői igazságszolgáltatásáról: „... nem szabad derék, erényes embereket úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak, mert ez nem félelmetes vagy szánalmat keltő, hanem felháborító. Hitványakat sem szabad úgy bemutatni, amint szerencsétlenségéből szerencsés állapotba jutnak, mert mind közt ez illik a legkevésbé a tragédiához... a változás ne szerencsébe vigyen a szerencsétlenségből, hanem ellenkezőleg, szerencséből szerencsétlenségbe, mégpedig ne hitványság, hanem valamely súlyos tévedés miatt, amelyet olyan ember (ti.) derék (F. I.) ember követ el, amelyről beszéltünk, vagy inkább még jobb, mint rosszabb.” *Poétika.* Ford. SARKADY János. Bp. 1974. 28–29. – Horatius ugyanerről: „Fogja a jó pártját, ellátva baráti tanáccsal, győzzön az indulaton, nyugtassa a csüggedőket, és dicsérje szerény asztal lakomáit, a törvény és a jog áldását, s mi kapunk feltárja, a békét.” *I. m.* 585. – Lessing Hamburgi dramaturgiája szintén alapforrása volt Vörösmarty erről kialakult nézeteinek: „... Csodát csak a fizikai világban tűrünk el, az erkölcsi világban mindennek a maga sza-

Vörösmarty dramaturgiájában. S végképp az az a vélekedése – mely úgyszintén Horatiusra megy vissza –, hogy színpadi műben célszerűbb témát már ismert kútfőkből meríteni, mint egészen költőt alkotni.¹⁴

Az eredetiségnek nemzeti indítékú korlátozását kívánja Vörösmarty: Kölcsy *Nemzeti hagyományok*jának intencióit követve az „ősök jelesbjeit” szeretné vizontlátni a színpadon, illetve az ókor időtlen példaképeit. Abban is Kölcsy követi, hogy e költői hagyományba beveszi már a népregéket és mondákat is: olyan tárgyválasztásra törekszik, mely a nemzet tagjai között minél több ember érdeklődését felkeltheti.¹⁵ Ha e sajtáságos eredetiségfelfogás időszzerű történeti indokoltságát lehe-

bályszerű menetét kell követnie, mivel a színháznak az erkölcsi világ iskolájának kell lennie. Minden elhatározásnak, a legjelentéktelenebb gondolatok és vélemények minden megváltoztatásának indító okait a már egyszer feltételezett jellemhez képest, pontosan le kell mérni egymással szemben, és amazoknak sohasem szabad többet létrehozniok, mint amennyit a legszigorúbb igazság szerint létrehozhatnak... A színház senkit se bostránkozottson meg, akárki legyen az”; „... a legnagyobb megrovást érdemli az a költő, aki azért, hogy valami csillogót és erőteljeset mondjon, olyan színben tünteti fel az emberi szívet, mintha ennek alapvető hajlandóságai a gonoszra mint gonoszra irányulnának.”; A zsenit a cél vezérli, hogy „... megtanítsa teendőinkre és arra, amit nem szabad tennünk; azt a célt, hogy megtanítsa a jó és rossz, az illendő és a nevetséges tulajdonképpeni ismertetőjegyeire, hogy amazz minden kapcsolataiban és következményeiben szépnek és boldognak mutassa még a balsorsban is, emezt viszont rútnak és szerencsétlennek még a szerencsében is, ... hogy a tárgyakat mindig a helyes megvilágításba helyezték, nehogy valamilyen csalóka fény arra csábítson bennünket, hogy megvessük azt, amit kívánnunk kellene és kívánjuk, amit meg kellene vetnünk.”; „... A dráma... a cselekmény bizonyos kettősségét követeli, bizonyos megnyugtató befejezést”; „... Balgaság, ha pusztán szerencsétlen következményeivel akarnak a büntől elijeszteni, miközben elrejtik benső rútságát!... A hamis háttér, amelyet így a bűnnek adunk, azt teszi, hogy tökéleteségeket ismerék fel ott, ahol nincsenek, hogy részvétet érezek ott, ahol nem kellene éreznem.” G.E. LESSING, *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. Sajtó alá rendezte VAJDA György Mihály. TIMÁR Ilona fordítása. Bp. 1963. 214–216, 323–324, 338–339, 342, 538. – Az idősebbik Schlegel a következőképpen vélekedett a költői igazságszolgáltatás dogmájáról: „... Ueberdiess ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerlässlich, diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schliessen, wenn nur durch das Bewusstsein und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt ist.” *I. m.* 74. – Lessing híve volt ennek az ideának, de óvott merev értelmezésétől: „... Egyáltalán nem tudom, honnan vette az a sok komikus-költő azt a szabályt, hogy a gonoszt a végén vagy meg kell büntetni, vagy meg kell javulnia. A tragédiára még inkább lehetne érvényes ez a szabály; kibékíthet bennünket itt a végzetrel és zúgolódásunkat részvétté változtathatja. A vigjátékban azonban, úgy gondolom, nemcsak hogy nem használ semmit, hanem ellenkezőleg, sokat elront. Legalábbis sandává és hideggé és egyhangúvá teszi a kimenetelt.” *I. m.* 596. – Blair, illetve Goethe pedig egyenesen képtelenségnek tartották ezt az ódivatú elvet: „... nem szükség az úgynevezett költői igazságtételnek a darab kimenetelében helyet találni. Ez már régen száműzve van a szomorujátékból, melynek célja az: hogy a szenvedő jámborok iránt bennünk szánakozást gerjessen, s hogy a valósághoz hasonlólag adja elő az emberi élet állapotját, melyben nyomorúság a legjobb embereket is éri, s a jó és bal sors mindeikkel közös.” *Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi*. Fordította KIS János, Budán 1938. II. k. 318.; „Goethe szavai után lejegyezve: A költői igazságszolgáltatás abszurdítás. Az egyedüli tragikus az injustum és a praematurum.” Friedrich Wilhelm Riemer, Goethe titkárának lejegyzése. *Antik és modern*. Összeáll., szerk., a bev. és jegyz. írta PÓK Lajos. Bp. 1981. 945.

¹⁴ Horatius erről szóló tanítása: „Nem könnyű a közönsnek egyéni vonásokat adni; osszad az Iliast inkább több színpadi képre, mint hogy teljesen új, sose hallott műveket alkoss. Joggal lesz a tiéd a közismert tárgy is.” Uo. 581.

¹⁵ Kölcsy a nemzeti dráma eredetiségéről: „... Boldog költő, ki bennünket ily kellemes csalódásba rengethet által... az ő műveiben ölelkeznek a hősi szép kor a jelenvalóval, emberiség érzelme a hazafisággal.” *I. m.* 523.

tetlen is tagadni, állandó alapelvként való alkalmazása feltétlenül az eredetiségelv bizonyos fokú visszafogásával jár együtt. Híven megfelel mindez a nemesi liberalizmus ideológiájának: újat adni, de mértéketesen, költőt, de a már meggyökeresedett alapján. Sőt voltaképp Vörösmarty a romantika alapvető ideáját is tagadja akkor, amikor úgy vélekedik, hogy egészen költött tárgyat és új embereket előállítani bajosan sikerül. Sokkal inkább visszacsatol tehát a múlthoz, mint a francia romantika. Az az álláspontja is ezt tükrözi, hogy csupán komoly és vig színműveket ismer, a középfajú drámáról nem szól, jöllehet azt már Garay János adaptálta a hazai drámaelméletbe.¹⁶

Nem kevésbé tanúsítja az értekezőnek a régi ideákhoz való kötődését az, ahogyan a drámai meséről vélekedik. Vörösmarty megkívánja – akárcsak ekkor már több mint évszázados iskolai poétikai tankönyvének szerzője, Juvencius –, hogy a színműró előre teljesen eltervezze művét: „... úgy legyen előre kigondolva, mintha valamely jeles színműből vonatott volna ki.” A klasszicista ideáció elvének felújítása ez. Juvencius tanításaira mennek vissza különben az egység, egyszerűség, nagyság itt hangoztatott követelményei is.¹⁷ A hármas egység követelményét Vörösmarty elutasítja – mint ahogyan már Lessing is elutasította –, csak a cselekmény egységét tartja követendő szabállyal.¹⁸ E szabadságot azonban egyszerűségi részben korlátozza is: a költőknek lelkükre köti, hogy a helyre és az időre nézve a képzelődést meg ne terheljék – igyekezzenek megtartani a mű belsőleg helyes és szabályszerű elrendezését. Sőt, ezt követően ezt a korlátozást is „korlátozza”, azaz ellentétei: a képzelődés szerinte csak visszás dolgokon nem nyughat meg, de utolérni képes a leggyorsabb változást is.

A kiegyensúlyozó kettősség, az ellentétes álláspontokat lehetőleg egyeztetni kívánó törekvés ezután is alapvető módszere tanulmányának. Állandó példatára Shakespeare, ugyanakkor elítéli azt a „fonák” ízlést, mely „a szép, összehangzó egész” helyett „tarkabarka egyveleg”-ben, azaz voltaképp az élet változatosságában, a különféleségben keresi az értékeset. A dagályosan áradó beszéd untat és bosszant Vörösmarty szerint minden józant – így utasítja el egyszerre a nemesi szentimentalizmus stílvirágait és a romantika patetikus szónokiságát. A *Csongor és Tünde* költője ezúttal a mesebonyolításban fokozottan „helyes mértéket” ajánl a pályatársaknak, óva intve őket a romantikus történetészövés „belkülönféleség”-től, „sokyszerűség”-től és a „változatok”-tól.

Amit ezután Vörösmarty a drámák kompozíciójáról felvázol, abban szintűgy a klasszicizmus szempontjai jutnak előtérbe. A jó szerkezet ismérvei közt az okos gazdálkodást, a helyes arányt, a részek szilárd egymásba fűzését, a világos, természetes folyamatot s a változatosan meglepő, kereked egész jelöli meg. A kompozíció folyamatosságát Horatius nyomán – kit tanulmányában az elméletírók közül egyedül és összesen tizenegyszer idéz! – egészen iskolásan, mint a kezdetbonyolódás-befejezés egységét értelmezi. S akkor is a *De arte poetica* tanításai nyomán halad, amikor az ötfelvonásos drámát minősíti a színre legalkalmasabbnak – jöllehet ezt már előtte fél évszázaddal Blair megcáfolta.¹⁹ Emellett váltig azt hangoztatja – épp ő, a korlátlan teremtőerő nagy

¹⁶ GARAY János, *Dramaturgiai füzér*. Honművész 1835. 46. sz. VI. 7.

¹⁷ Juvencius a dráma meséjéről: „... Si velis ex arte Tragoediam scribere, nudam primum ac sine ullo ornamento delineabis Actionem, quae est materia Tragoediae, deinde ad Fabulam, quam voles inducere, attendas.” – A drámai mese alapvető követelményeiről: „Dotes fabulae sunt: unitas, simplicitas, magnitudo.” Juvencius (Joseph de Jouvancy): *Institutiones poeticae ad usum collegiorum Societatis Jesu. Venetiis 1743.* 323., ill. 287. Vörösmarty és Juvencius kapcsolatára először a kritikai kiadás szerkesztői, Horváth Károly, majd Solt Andor utaltak. *I. m.* I. k. 401., 421., XIV. k. 286., 317.

¹⁸ LESSING, *i. m.* 382–383.

¹⁹ Horatius a dráma öt felvonásos felépítésének szükségességéről: „Nem több s nem kevesebb: öt részből álljon a színmű, mely tetszést akar és ismét szerepelni a színen.” *I. m.* 585. – Blair már elavultnak tartja ezt a tételt: „... A játék öt felvonásra osztásának semmi egyéb alapja nincsen, mint a köz szokás és Horatius tekintete... Ezen felosztás egészében az önkénytől függ. Az efféle dolgozatok természetében semmi sincs, ami inkább ezt a számot kívánná, mint valamely mást: és sokkal jobb lett volna semmi számot sem határozni meg, hanem szabadon hagyni, hogy a játék annyi részekre osztassék, amennyit a tárgy természete kíván.” *I. m.* II. k. 318. – Itt jegyezzük meg, hogy Vörösmarty a külföldi és a magyar irodalomkritikai gondolkodóktól átvett megállapítások

művésze! –, hogy a dráma elrendezése mily „igen nagy megdondolást s kiszámítást kíván”. Megköveteli – akárcsak J.G. Sulzer régesrégén megjelent esztétikai főművében –, hogy mindegyik felvonásban legyen valami bevezető, a felvonások végén valaminő nyugopont – túlságos feszültség sehol se keletkezzék.²⁰ A „kerekdedség” és az „arányosság” visszatérő szempontjai jegyében Vörösmarty ragaszkodik az egyes felvonások egymáshoz szabályosan illeszkedő nagyságához is.

Ideáció és produkció elszakítását figyelhetjük meg nála úgyiszentén akkor, amikor előírja: a szerző a drámai mese kidolgozása után jegyezze ki magának a jeleneteket olyan rendben, ahogyan azoknak következnök kell, sőt röviden vázolja fel tartalmukat. Előre ismerkedjék meg tehát műve minden részletével. Ha valami, úgy ez az elgondolása gyökeresen ellentétes a romantika „creatio”- és „expressio”-igényével, természeteszétikájával, az ihlet elsődlegességére vonatkozó tanításával. A meglepetésről szólva is óvatosan egyeztet: értékeli őket a maguk helyén, ám a teljes meglepetést – ebben is Lessinget követve az idősebbik Schlegellel szemben – a drámában elutasítja.²¹

Hangot vált, sőt mintha gondolkodásmódot is kezdene váltani viszont a dráma kidolgozásáról írottakban. A színpadi műnek életet Vörösmarty szerint csak a kidolgozás adhat, ez teremti meg abban a szellemi mozgást, az érzelmek, gondolatok küzdését, az elhatározást és a tettet, a karakterek egységét és különféleségét, a belső fejlődést és a drámai élet tartalmas gazdagságát – mindazt, amit a szerző érezhetőleg sokkal fontosabbnak ítél a dráma külső szabályainál. Hamisítatlanul romantikus szempontok ezek, mint ahogyan az is, hogy a hű karakterfestésnek nála része a helyes motiváció, a biztos ítélet, az ember- és világismeret, az elmélyült világnézet, a filozófia is. Az új dramaturgia érvényesülésére – melyet elsősorban Ludwig Tieck tanításai nyomán alkalmazott – vall továbbá a drámai koncentráció, a tömörítő erő követelményének hangsúlyozása: Vörösmarty az elbeszélést minimumra kívánja korlátozni a színpadi művekben.²² Példaként pedig az utóbbi eset-

nagy részét összegyűjtve és kézikönyvszerűen feldolgozva megtalálhatta a kor sokat vitatott enciklopédiájában, a *Színjáték* címszó alatt. Vö.: *Közhasznú Esmeretek Tára*. Pesten 1834. XI. k. 381–386. E munka minden bizonnyal – amint azt már Solt Andor is jó érzékkel észrevette – az Elméleti töredékek egyik alapforrása volt. Ld. *Vörösmarty-kritikai kiadás*. XIV. k. 289., 310., 326–327.

²⁰ Johann Georg Sulzer az egyes felvonások nyugvópontra jutásának múlhatatlanságáról: „Die Handlung muss von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas still stehen kann, um alles vergangene zu übersehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden.” *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1771. B. I. 277.

²¹ Lessing idegenkedett a drámában előforduló meglepetésektől: „... Akármennyire meg vagyunk győződve a kegyelem közvetlen hatásáról, ezek még sincsenek kedvünkre a színházban, ahol mindannak, ami a személyek jelleméhez tartozik, természetes okokból kell következnie. Csodát csak a fizikai világban tűrünk el, az erkölcsi világban mindennek a maga szabályszerű menetét kell követnie.”; „... Azt azonban nem tudom neki [ti. Scipione Maffeinekn] megbocsátani, hogy szabadon bánik a véletlenekkel és oly pazarlóan ennek csodálatos elemével, mint a legmindennapibb, legközönségesebb eseményekkel.” *I. m.* 214., 374. Az idősebbik Schlegel véleménye ugyanerről: „Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewissenheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre stelle finden sollte.” Uo. B. I. 142.

²² E szempontokat Vörösmarty Ludwig TIECK híres *Dramaturgische Blätter* című művéből (B. I–III. Wien 1826) hasonította át, hol azok oly sok változatban nyernek megfogalmazást, hogy csupán a legjellegzetesebbek közül említünk néhányat: „... Diese Perioden, die von der Angst und dem auflösenden Entsetzen immer wieder zerrissen werden, wurden so erschütternd, schnell und mit dem wahren Ausdrücke der aufgeschreckten Imagination gesprochen, dass die Rührung allgemein werden. Das Erwachen des Helden, sein edler Entschluss, die sich wiederfindende Kraft, waren eben so begeisternd” – írja Kleist *Homburg hercege* című drámájáról; „... Es war eine glückliche Wahl, dass Schiller wichtigen Gegenstand aus der Deutschen Geschichte nahm. Die poetische Tragödie kann keinen edleren und poetischeren Anhalt finden, als das eigene Vaterland... Er zeigt uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu thun und zu werden, was er sich nur als ein freyes Scherzen der Gedanken erlaubte... So wird Wallenstein von vielen, ja zu vielen

ben immár a francia romantika alkotásaira hivatkozik. Nagy elismeréssel szól arról, hogy bennük az elbeszélések élénk, viharos jellege révén mintha a néző maga is részt venne a cselekményben, hogy körülményeik váratlanok, meglepőek, gyakran megrendítőek. Hivatkozási alapja előbb Victor Hugo *Angelo*-jának, majd az idősebbik Dumas *Nesle-i torony* című színművének egy-egy részlete – azaz a legújabb, idehaza épp akkortájt bemutatott francia sikerdarabok!

S mégis: gondolatmenetének ez a merész ívelése egy ponton megtörik, az új ideáktól élesen elkanyarodik: Vörösmarty, aki az imént oly elismeréssel adózott a fellázadt szenvedélyek megjelenítésének, határozottan ellenzi, hogy a színpadon bárminő szívlázító dolgot megjelenítsenek. Semmiféle ízléstelent, illedelemsértőt, kirívót nem tűr meg a színházban – akárcsak előtte Horatius, Juvencius, Lessing vagy hazai elődje, Döbrentei.²³ Szerzőnk kifejezetten eszményítést, finomítást igényel a játéktéren – az ellentétek költői megnevesítését: „... Minden szilaj vadság magasb erő, az emberileg szent érdekek összeütöközése fenség nélkül bántó és utálatos, ha színrre hozatik.” Ez bizony az hugo-i „groteszktség” elvének kategorikus tagadása. Annál is inkább, mert Vörösmarty családi ellentétek színpadra állításánál is a költők figyelmébe ajánlja ezt, sőt, nála halálos ellenségeknek sem szabad egymás ellen „nemtelen agyarkodás”-sal fellépniök. Ugyanakkor a színpadi illedelem mintaképeiül – sajátos módon – épp a francia színműveket, közelebbről Hugo *Lucretia Borgia*-ját jelöli meg! Vörösmarty azzal az erősen vitatható állítással érvel, hogy a franciák ugyan iszonyú bűnöket és bűnösöket ábrázolnak, de úgy, hogy a színt az alantas dolgoktól tisztán tartják. A franciákra hivatkozik akkor is, amikor azt igényli – Kölcseyvel egyezően –, hogy a drámában ne csak az

Motiven seinem Untergange entgegen getrieben, Selbstständigkeit, Kampf ist nicht mehr möglich... Dass der Dichter Kraft und Gesinnung hatte, jene Folgenreihe von Schauspielen zu geben, geht aus dem Werke selbst hervor, denn das Kriegerische, Politische und Historische ist das Herrlichste im demselben... Alles lebt, stellt sich dar, nirgends Uebertreibung, nirgends Lückenbüsser, so der echte militärische gute und böse Geist jener Tage, dass man Alles selbst zu erleben glaubt: kein Wort zu viel, noch zu wenig... Verknüpfung, Plan, Handlung, diese Forderungen sind es, die ihn und so manches andere Talent, weil sie ihnen genügen konnten, so weit in das Leere und Nichtige hineingeführt haben” – olvashatjuk a *Wallenstein*-trilógia két darabjáról (*Die Piccolomini*, *Wallensteins Tod*); „... In jeder Scene hörten wir diesen zu langsamen, feyerlichen Ton, und dadurch verlor das Gemählde an Lebendigkeit und Bewegung... In allen Künsten gibt es eine falsche Art zu studiren, wenn man Wahrheit und Natur aus den Augen verliert” – szözei le álláspontját Goethe *Clavigo*-jának előadása kapcsán, majd a *Rómeó és Júlia* előadása szolgált számára alkalmat a következő drámaideál kinyilvánítására: „... Alle mechanische Anordnung entwickelte sich deutlich, alle Figuren bewegten sich verständig, und abgemessen durch einander, keiner verdrängte oder verdunkelte den andern, nichts blieb unbedeutend oder im Schatten, jedes heitere Wort, der Scherz, die Töne des Gefühls, Zora und Wuth, Gram und Leid, das süsse Geschwätz der Liebe, Alles erklang so, wie es beabsichtigt ist, und so ward dieses wundervolle Gemählde des Dichters in lebhaften Farben sicherlich vor unser Auge hingestellt”. *I. m.* B.I. 32., 61., 66–69., 166., B.II. 21.

²³ Horatius a drámai illetről: „... De nehogy nyílt színrre kirángasd azt, ami bentre való! Sok mindent rejts a szemünktől, s mondja el ékesen felidézve utóbb, aki látta” stb. *I. m.* 585. – Juvencius ugyanerről: „... D. Licetne oculis objicere atrociora spectacula, quibus sanguis effunditur, et horror animis incutitur? M. Non licet.” *I. m.* 322. – Lessing véleménye, melyet Döbrentei Gábor is – kinek dramaturgiai tanulmányait Vörösmarty más, kisebb vonatkozásokban is kiaknázta – alkalmazott: „... túlgyors, túl viharos mozdulatok ritkán hatnak nemesen. Ámde sem szemünket, sem fülünket nem szabad sérteni, és a színészek csak akkor érhetik el... a simaságot és hajlékonyságot... ha a heves szenvedélyek kifejezésénél mindent elkerülnek, ami szemünknek vagy fülünknek kellemetlen lehet.” *I. m.* 229. – Döbrentei idevágó fejtegetései: „... A karakterek interesszálók, a természetből választottak s megnevesítettek legyenek, de úgy, hogy az embert azokban feltalálhassuk; emberin felül való virtusok vagy a gonoszságban szörnyetegek ne állíttassanak él.” Eredetiség s jutalomtétel. *Erdélyi Múzeum* I.k. 1814. 159. Arra, hogy Vörösmarty már kora ifjúságában megismerkedett az Erdélyi Múzeum dramaturgiai írásaival, a kritikái kiadás jegyzeteiben Solt Andor is utalt: *i. m.* XIV. k. 287.

elbeszélés, hanem a líra is a lehető legkisebb mértékű legyen.²⁴ Victor Hugo-ék itt az ellenpont szerepét töltik be a kárhóztatott német drámával szemben: ez utóbbinak passzív ömledése, tunya érzelgése a tanulmányíró előtt a legkárhóztatandóbb dramaturgiai jelenségek egyike.

Irodalomfelfogásának jelzett kétirányúsága ugyancsak élesen élénk tűnik akkor, amikor a drámai nyelv elemzésére tér át. Mindenekelőtt a régi tragédiák csaknem egyszínű pátoszáat méltatja, a meg-nemesített kifejezések „szent és ünnepélyes” voltát. Ez azonban szerinte is néha fárasztó és untató. Az ő igazi hajlamainak voltaképp Shakespeare nyelvi egyedítése felelne meg: „... Nála minden lényegesen különböző, úgyszólván különfokú személy külön nyelvet beszél. E részben senki a valódi életet oly híven ki nem fejezte, mint ő.” S amikor Vörösmarty a *Julius Caesar*, a *IV. Henrik*, majd az *V. Henrik* nyelvét dicsóítja, ismét a romantika egyik legfőbb értékkritériumát emeli piederstálra: „... nála [ti. Shakespeare-nél] minden fő karaktert új s különös teremtménynek lehet tartani”, s ez „... a személyeknek adott beszédekből is többnyire kivehető.”²⁵

A korlátlan teremtőerőnek e költői felmagasztalásából azonban sokat levon az, hogy mindezt csupán a brit költőfejedelem számára tartja fenn! A hazai gyakorlat számára sokkal üdvösebbnek véli „megtartani a régiek szabatos komolyságát”, a szenvedélyek salakjaiktól való megtisztítást, a nyelv meg-nemesítését és általános egyenlőségét. Vagyis a színpadi beszéd középszinten tartását. Kivéve az alsóbb poétikai értékűnek tartott vígjátékokat: bennük megkívánja a megkülönböztető, egyedi nyelvet. E műfajban egyébként a dialektusok felhasználását is lehetőknek tartja. Jellemzési alkalmat lát bennük – Kőlcseyt követve ebben is.²⁶ Erről szólván Vörösmartyt elragadja műkedvelő nyelvészi érdeklődése, s tanulmányába egy attól teljesen elütő fejtegetéssort illeszt a hazai dialektusokról.

Versben avagy prózában szólaljon-e meg a dráma? Erre válaszolva a tanulmány megállapításai ismét egyszerre akarnak elkülöníteni a mindennapi élettől, s tükröztetni az élet sokszerűségét. Vörösmarty a drámai verselés mellett dönt, – mivel az eltávolít a mindennapiságtól, választékosságra szoktat, mert „könnyű gördülete”, „harmóniás zengzete” elszongítja a hallgatót. A velejáró emelkedettség, ünnepélyesség része lehet a kívánt eszményítésnek. Legalkalmasabbnak a színpadon a jambust, főképp az ötös-ötödfelelt tartja – miként előtte Kőlcsey.²⁷ A kötetlen beszéd számára jobbra csak a vígjátéki szerepekben lát jogosultságot.

Mindezek után a Vörösmarty-dramaturgia legfontosabb része következik: a dráma „belsejé”-nek elemzése, azaz a műnemet meghatározó szellemi-szemléleti irányelvek felsorakoztatása. Eddig arról szól, *hogyan* kell drámát írni, most arról, *hogymért*, minek a szolgálatában? A belső vívódás régi és új nézetek között e fejtegetésekben sűrűsödik leginkább. A drámáról szóló, többször hangoztatott romantikus meghatározás („A dráma kicsinyben a cselekvő élet képe”) megismétléssel kezdti ugyan, de ismét azonnal kiderül, hogy ez a színpadi „élet” nála a valóságosnál sokkal körülhatároltabb, megkötöttebb, kiegyenlítettebb. Ami a lelket leveri, a szívet elkeseríti, azt Vörösmarty – a lessingi és goethei tanításokhoz híven – a játékszínen nem látja szívesen.²⁸ A színpad törvényeként

²⁴ Kőlcsey a drámától idegen lírai dagályról: *Kömer Zranyijéről*. I. m. 536, 548.

²⁵ A Körner-tanulmány szerzője élesen elveti a drámai nyelv egyhangú verbalizmusát, megköveteli a szereplők beszédének egyénítését, karakterizáló sajtyszerűségét. Uo. 568–569.

²⁶ KÖLCSEY, *A leányörzö. A komikumról*. Uo. 616–617.

²⁷ Uo. 570.

²⁸ Lessing a valóság színpadi meg-nemesítéséről: „A némajátékot sohasem kell az utálatosságig vinni. Jó, ha ilyen esetekben a felhevült képzelőerő úgy véli, hogy vért lát, de a szemnek nem kell azt valósággal látnia.”; „... A Siegmund névnek nálunk meglehetősen szolgál-e van. Szeretném, ha drámai költőink ilyen apróságokban is választékosabbak lennének és jobban figyelnének a nagyvilági tónusra.”; „... A női nemet a természet szeretetre teremtette, nem pedig erőszakosságra; gyengédséget ébresszen, ne félelmet; csak bájai tegyék hatalmassá; csak kedveskedéssel uralkodjék és ne akarjon többen uralkodni, mint amennyit élvezni tud.”; „... Ezek a szavak: *hüen és megszipítés*, ha az utánzás tárgyára alkalmazuk őket, sok félreértésre adhatnak alkalmat... A természetben minden összefügg mindennel; minden kereszteződik egymással, minden változik mindennel, minden átalakul. Ámde ebben a végtelen változatosságban a természet színjáték csupán egy végtelen szellem számára. Hogy véges szellemek is élvezhessék e színjátékot, meg kell szereznünk azt a képes-

szögezi le azt, hogy „... a megrendült erkölcsi súlygyengének végre ismét csillapatra kell hozatnia”. Most sem hajlandó engedni a költői igazságszolgáltatás arisztotelési dogmájából, s e téren visszalép Kölcsey elé: a Körner-tanulmány szerzője tudvalevően már nem tartotta szükségesnek drámában a tragikai vétséget, Vörösmarty viszont igen. Leszögezi, hogy tragédiában a szenvedő erőnyen mindig valaminő homálnak kell lennie, valami emberi hibának, amely kiváltja sors és világ rosszaságát. A dráma hősenek sem teljesen jónak, sem egészen rossznak nem szabad bizonyulnia, a bűn nem diadalmaskodhat, az erény büntetlenül nem pusztulhat – azaz az erkölcsi-társadalmi világrendet felbolygatni semmiképp sem szabad.

Kölcsey tragikumfelfogásának magvát a sorssal szembezálló hős ideálja adta meg. Vörösmarty másképp vélekedik: „... abban mindenestre egy kis vakmerőség vagy makacosság van, ha egyes ember nagyobb, óriásibb hatalommal szembezáll.” Ugyanakkor a szíve mélyén ő is vonzódik az ily küzdelem szépségéhez – ahhoz, ha a drámai hős követi lelkének sugalmait. Felemlíti a leláncolt Prométheusz szimbólumát, célozva Wesselényi Miklósról: szavain érződik, mennyire közel áll hozzá e hősi embereszmény. Vagyis miután hibának (is) minősítette a sorssal való szembeeszegetést, a zsarnokellenes küzdelem jogosultságát elismeri.

A sorshatalom különben már nem valaminő transzcendens végzetserűség a költőnél, hanem a társadalmi erők összpontosulását jelenti. Vörösmarty elutasítja a végzetdráma felfogását, hol a fátum titkos, misztikus erővel volt egyértelmű, s azt vallja, hogy korukban, a világosabb eszmék korában a költő azt teszi jól, „... ha mindent az ember belsejéből, az egyes karakterek erejéből fejt ki”. A megfoghatatlan és láthatatlan istenség helyébe nála egy érzékelhető-körülhatárolható fogalom (világ, emberiség) lép.

Valahányszor Vörösmarty lehetségesnek ítéli a társadalmi kérdések drámai ábrázolását, siet korlátozni, visszafogni állításainak hatókörét. Ezúttal sincs másképp: nem ellenzi, ha a drámaköltő az alsóbb osztályokból választja hőst, de azt igen, ha általuk az élet mindennapi, valóságos konfliktusait színpadra viszi. Hugo bolond Triboulet-jét megfelelő karakternek tartja, de bántónak vallja mellette a fejedelem alakját és szerencsését, azzal a megjegyzéssel, hogy „... Ilyet az életben is eleget találhatni, minek azzal a jámbor nézőt színen bosszantani.”²⁹ A költői igazságszolgáltatás dogmája alapján nála a bűn sohasem érvényesülhet az érdem rovására. S e merev felfogást kiterjeszti a vígjáték műfajára is: az erénynek itt sem szabad méltatlanul szenvednie. Ezzel voltaképp viszatartja kora íróit a szatíra gyakorlásától. Olyannyira, hogy Vörösmarty – Iuvencius nyomán – lényegében tagadja a vígjáték társadalombíráló funkcióját is, nem ismeri el annak jogosultságát, hogy annak komikuma a való élet szociális igazságtalanságait vegye célba.³⁰ Csupán azt hajlandó elfogadni, ha valamely szerencsét silány ember elől a derekabb nyeri el, – az ellenkezőjét nem: szerinte a színpad semmiféle formában nem járulhat hozzá a fennálló világrend erkölcsi megkérdőjelezéséhez. Az ő tetszésére leginkább a spanyol vígjátékok szolgálnak, mert azokat „... egy vidám és boldog, de a közönségesnél nemesb és magasb élet képeinek lehet mondani.” Az újabb vígjátéki produkciók viszont aggodalmat váltanak ki belőle: attól tart, hogy didaktikus vagy szatirikus célzatuk „virágtalan szakába” juttatja el majd a műfajt.

Tanulmányának befejező részében a színművek erkölcsiségével foglalkozik – újra csak egyszerre hirdetve valóságábrázolást és eszményítést. Vörösmarty szerint a színházban nincs helye a „vad, kíméletlen világ”-nak, ugyanakkor az is bosszantja, ha csak édeni ártatlansággal, „csupa gyermeki

séget, hogy korlátozzák a természetet, holott neki nincsenek korlátai, ... szükségszerűen visszaszít, ha a művészetben újra megtaláljuk azt, amit a természetből száműzni kívántunk.” *I. m.* 244, 242, 322, 486–487. – Goethe erről kinyilvánított, tiltó esztétikai princípiuma: „Van a természetben olyan csúnya, félelmetes dolog is, amellyel a költészet mégly művészi feldolgozásban sem foglalkozhat, amely nem egyeztethető össze a művészettel.” *I. m.* 945.

²⁹ Lessing a forrása e nézeteknek is: *uo.* 487–488.

³⁰ Iuvencius a vígjáték szellemiségéről: „M. Vult Philosophus, Comoedia esse, ex inimicis amicos efficere; quod universe dictum esse oportet, ut cum pater filio reconciliatur, aut cum fraude aliqua, vel casu ex ipsa Actionis natura exorto a se invicem disjuncti duo homines mutuo in gratiam redeunt. Sed istud est officium Comoedia potius, quam Finis, qui in eo positus est, ut vitae privatae exemplum proponatur, ut inde mores quisque suos corrigat.” *I. m.* 326.

péppel" találkozik a színpadon. Egy szenvedélyes kitérőben egészen Victor Hugo-i szellemben szól a dráma közösségi-közéleti feladatairól: „... szélvész kell ahhoz, az indulatok és szenvedélyek meg-
rázó szélvésze, hogy megtisztulhasson; ki kell itt tárulni az ész és akarat roppant birodalmának, az
emberi szív minden örvényeinek, előállani az élet és világ küzdő elemeinek s hatalmainak.” Valódi
romantikus manifesztáció lenne ez, csak éppen Vörösmarty hozzáteszi ismét a költői igazság ér-
vényre juttatásának elvét – visszavonva ezáltal annak lényegét. Tanulmányának utolsó passzusában
azonban mintha mégiscsak a színpad életszerű funkciójának adna elsőbbséget, mintha az aktuális
társadalmi szükségyszerűség legyőzné szemléletében a belénevelt idealista tanításokat: „... Hol igen
sok dolgot nem nevezhetni saját nevén, ott rosszul van a világ, s palástolt bajai ki nem törnek, annál
nagyobb dűlást tesznek a lélek belsejében”. Igen, de egyúttal itt is megismétli az erény dicsőíté-
sének és a bűn bűnhődésének princípiumát, újra és újra csak óva intve társait a szélsőséges látásmód-
tól, a harmónia megbontásától, „menny és pokol” világszemléleti végleteitől. Az önellentmondó
kettősség, az aggályos egyensúlyozás tehát mindvégig feloldatlanul végigkíséri e dramaturgiai össze-
foglalást.

Vörösmarty kifejezetten oktató, felvilágosító, a drámairodalom népszerűsítésének célzatával írta
tanulmányát. Innen annak didaktikussága, némiképp iskolás előadásmódja, de innen világossága és
módszerűsége is. Az a cél vezérli, hogy a korban élő dramaturgiai felfogások közül a nemesi liberális
ideológiának megfelelő elemeket kiválogassa és összeállítsa. Színházat és drámát kívánt teremteni
– ezért mond el olyan dolgokat is, amiket a közönség egy része már bizonyosan ismert. S ezért fogja
vissza magát gyakran az előadás szubjektívabb, egyéni lehetőségeitől is – nem csillogni, hanem hasz-
nálni akar. Valójában nem annyira tanulmányt ír, mint inkább irodalompublicisztikai művet, mely
lehetőleg a közönség minél szélesebb köreihez juttatja el a tárgy igazságait. Nemzeti konszenzust,
közmegegyezést akar teremteni egy alapvető irodalmi műnem körül. Minden ellentmondásossága és
egyeztető jellege ellenére is határozottság, pontosság, agitatív célszerűség érezhető munkájában.
A tömegekhez szólás eszméletető ereje.

E mű éppen nem nevezhető eredeti alkotásnak – egyes forrásaira Arisztotelésztől Kölcseyig,
Horatiusztól az idősebbik Schlegelig számos alkalommal utaltunk –, a maga egészében mégis önálló
elvrendszert tükrözött, mely utóbb a hazai irodalomkritikai eszmélkedésben igen fontos szerepet
töltött be. Egy nagy költői tekintély szuggesztívójával hirdetett meg egy oly irodalmiságot, melyben
a társadalmi ellentmondások mellőzése, a valóság korlátozott megjelenítése, a „mindennapiság”
kerülése váltak alapvető követelményekké. Az ő irodalomeszménye a művészi szépet messze fölébe
emelte a valóságos szépné, oly harmonikus szférának minősítette, hová nem hatolhatnak el az élet
problematikus jelenségei, illetve ahol eleve megoldást lehet találni mindarra, ami az életben meg-
gondolkodtató, sivár vagy kínzó jelenség.

Az *Elméleti töredékek* hatása azonnal érzékelhető volt: megjelenését követően alig több mint
három hónappal a „rebellis” kritikusok egyike, Tóth Lőrinc *Egy lélektani tekintet a játékszínre*
címmel már olyan tanulmányt publikál az *Athenaeumban*, amely úgy ismétli el egykori, *Társal-
kodó*-beli cikksorozatának tételeit, hogy azokat egyszerszind beoltja a Vörösmarty-ideákkal is.³¹ A
teremtésesztétika egykori hirdetője immár azért ünnepli a színpadot, mert itt a nézők nem látják
azt, ami a való életben a lelket elcsüggeszti, a „megzavart erkölcsi súlyegyent”: itt a költői igazság
éber szeme vigyáz arra, hogy ne tűnjön a közönség elé, „... ami az életben aljas és szennyes és
pirító”. S Tóth Lőrinc, első világirodalmi összefoglalásaink egyikének szerzője ezúttal annyira rajon-
gója lett az eredeti nemzeti drámának, hogy „... a gyengébb eredetit is több örömmel nézi, mint a
sokkal jobb külföldit”.

Vörösmarty tanulmányának elvei és érvei a negyvenes évek irodalmi polémiaiban, majd az öt-
venes években, a népnemzeti irányzat kibontakozása során fognak sűrűn visszhangzani. Így mind az
ún. irányköltészeti vitában, mind a Petőfi költészete körüli harcokban egyes kritikusok számos
alkalommal hivatkozni fognak az eszményítés követelményére, melynek jegyében elvetik a társa-
dalmi konfliktusokat feltáró művészetet. Pulszky Ferenc Eötvös- és Petőfi-értékelése részben a

³¹ TÓTH Lőrinc, *Egy lélektani tekintet a játékszínre*. Athenaeum 1837. II. k. 38–39. sz. XI.
9–12. Megelőző cikke: *Töredékek a játékszínről és színeljárásról*. *Társalkodó* 1834. 43, 45, 48, 51,
65, 69, 74–75. sz. V. 28., VI. 4., 14., 25., VIII. 13., 27., IX. 13., 17.

Vörösmarty-tanulmányban hirdetett ideákon alapul, mint ahogyan Erdélyi János és Gyulai nevezetes Petőfi-tanulmányai is.³² Az ő Petőfi-képmásuk, mely elismeri a költő népiességét, de nem ismeri el forradalmiságát, válságait, meghasonlását, lírai személyességének erőteljes jelentkezősét, plebejus magatartását, sok tekintetben Vörösmarty tanításaiban gyökerezik. S úgyszintén ide is visszavezethető Arany elutasító reagálása is a feloldás nélküli konfliktusokkal szemben, valamint az, hogy a Toldi költője utóbb a nemzeti költészetet a társadalmi problematika lehető mellőzésével tartotta megvalósíthatónak. Kemény Zsigmond „súlyegyen”-teóriájának, az ellentétek szükségszerű kiegyenlítésének ugyancsak megvolt a kapcsolódása a Vörösmarty-ideákhoz, mint ahogyan Greguss Ágost és Salamon Ferenc végletes egyoldalúságra hajló eszményítés-programjainak, a valóság megszépítésére való törekvésének is.³³

Leginkább azonban Gyulai Pál esztétikájának kialakulásában játszott közre az *Elméleti töredékek*: dramaturgiája bizonyos lényeges vonatkozásokban egyenes folytatása a Vörösmartyénak. A színikritikus Gyulai is azt vallja, hogy drámában nem lehet bármiféle életanyagot feldolgozni, hogy válogatásra, szűrésre van szükség, hogy az igazi drámai konfliktus egyén és erkölcsi világrend szembekeverülésén alapul, azon, hogy a tragikus hős összeütközik a jogos viszonyokkal.³⁴ Gyulainál a drámai hatás alapvető kritériuma csakúgy a tragikai vétség, mint Vörösmartynál: a bukás oka mindig az egyén, kinek bűnei miatt feltétlenül bűnhődnie kell. A költői igazságszolgáltatás szükségességét még dogmatikusabban értelmezi, mint ahogyan nagy költőelődje: szerinte a tragikum nem keserítheti el, még kevésbé lázíthatja a nézőket. S amikor Gyulai, illetve vele együtt a népmemzeti irányzat azt hirdeti, hogy a költészet lényege a nemzet önmagával való azonosságának művészi alátámasztása, az egységes, közös nemzeti tudat kifejezése és erősítése, ennek szolgálatában pedig mindenképp törekedni kell a szenvedélyek ellenőrzésére, az összhang tükrözésére, a disszonanciák feloldására, akkor ebben szintűgy egyik fő forrása és tanítómestere Vörösmarty értekezése.

Az *Elméleti töredékek* hű tükrö volt Vörösmarty ellentétek közt hullámzó egyéniségének, még inkább a nemesi polgárosodás ellentmondásainak. A reformkori liberalizmus hullámában keletkezett, a nemzeti irodalom, közelebről a nemzeti dráma létrejöttét kétségkívül hasznosan mozdította elő, ám egyszersmind oly szemléleti kötöttségeket hordozott, amelyek a műnem gyakorlóinak számára előbb-utóbb prokrusztesztyát jelentettek. Az érdekegyesítés ritka történelmi percének volt a szülőtte, funkciója érvényét veszítette akkor, amikor a nemesség már nem mert arra vállalkozni, hogy érdekeit a népével egyesítse. Azok az irodalomkritikai gondolkodók, akik a benne kifejezett eszméket 1849 után is megőrizni és továbbfejleszteni kívánták, mindegyre harmóniát és kiegyensúlyozottságot kértek számon az irodalomtól egy olyan világban, amely mind kevésbé ismerte a társadalom különböző osztályainak harmóniáját és kiegyensúlyozottságát.

³² PULSZKY Ferenc, *A falu jegyzője*. Magyar Szépirodalmi Szemle 1847. I. 3.; PULSZKY Ferenc, *Petőfi Sándor összes költeményei*. Uo. 1847. V. 2., 9. Pulszky irodalomfelfogásáról: FENYŐ István, *Haza és tudomány*. Bp. 1969. 296–304. – ERDÉLYI János, *Petőfi in Pályák és pálmák*. Bp. 1886. 328–354.; GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk*. in *Kritikai dolgozatok 1854–1861*. Bp. 1908. 13–68. E Petőfiről írott tanulmányokat behatóan elemzi: SÖTÉR István, *Nemzet és haladás*. Bp. 1963. 127–134.

³³ *A magyar kritika évszázadai*. 2–3. k. Irányok. Írta és összeállította FENYŐ István, NÉMETH G. Béla, SÖTÉR István. Bp. 1981. I. k. 418, 443, 517, 528–530, 540–542.

³⁴ Gyulai irodalomfelfogását részletesen és meggyőzően tárgyalja KOVÁCS Kálmán, *Fejezet a magyar kritika történetéből*. Bp. 1963.

UNE ÉTUDE DE VÖRÖSMARTY SUR LA DRAMATURGIE

Le groupe dirigeant de la critique hongroise a résolu, en 1837, d'élaborer un programme en vue de l'évolution de la littérature dramatique. C'est Mihály Vörösmarty qui s'est chargé de cette tâche. Dans son étude de grande envergure, intitulée *Fragments théoriques*, il a esquissé un tel idéal de drame devant ses contemporains, qui a désigné le théâtre et le drame comme les terrains de la lutte. Il a constaté que, sans l'intervention dynamique des personnages et sans la confrontation des forces, il n'y avait pas d'art scénique. Il a mis en premier plan l'importance de l'effet scénique, en même temps, il jugeait plus important encore l'effet poétique des drames, c'est-à-dire le fait que ces ouvrages condensent en eux les tendances substantielles de la vie.

Mais ces maximes romantiques sont mêlées chez Vörösmarty à une série de tendances classiques. Ainsi, il s'attachait avant tout, d'une manière accentuée, à l'idée de la juridiction poétique héritée d'Aristote, d'Horace et de Lessing; il ne voulait pas voir sur la scène des sujets trop extrêmes ou trop quotidiens. En outre, il exigeait une distinction mécanique de l'idéation et de la production dramatiques: la régularité, l'équilibre, la modération restaient ses points de vue dirigeants jusqu'à la fin. Ses efforts de mettre d'accord les vues dramatiques contraires se manifestaient dans le fait aussi, que, tandisqu'il exigeait, d'une part, sur la scène une richesse substantielle de la vie dramatique, de l'autre il attendait l'idéalisation et l'affinage dans les ouvrages scéniques. D'une part, il a accepté certains critères romantiques, de l'autre part par contre — sans mentionner son nom — il a rejeté l'essence de la dramaturgie de Victor Hugo. Le poète appartenant à la noblesse libérale avait une répugnance prononcée de mettre sur la scène des conflits sociaux: le beau artistique était selon lui une sphère harmonique où les phénomènes sociaux problématiques de la vie réelle ne pouvaient pas pénétrer.

Les principes manifestés ici par Vörösmarty ont préparé les problèmes littéraires des années 1840, puis les prisés de position de la tendance dite „populaire-nationale”, épanouie aux années cinquante.