

A polgári dráma és drámaelmélet kezdetei

FODOR GÉZA

A művészeti ágak és műfajok egymáshoz képest egyenlőtlen fejlődése a mindenkori művészeti élet közvetlenül adott ténye. De roppant sokáig meg is marad ebben a közvetlenségben. Tudatosítására csak a történeti gondolkodás bizonyos elemeinek megjelenése eredményeképpen, a felvilágosodásban, mindenekelőtt Diderot-nál kerülhetett sor. Bár a probléma Hegel történelmi-szisztematikus esztétikája sematikájának kialakításában meghatározó szerepet játszik, adekvát megértése csak az idealista sematika félretolásával, Marxnak a művészet és társadalmi alapja egyenlőtlen fejlődésére vonatkozó útmutató megjegyzései nyomán vált lehetővé. Hangsúlyozni kell, hogy e megjegyzések problémánk megoldása számára valóban „csak” utat, irányt mutatnak. Magának annak a ténynek az elméleti magyarázata, hogy az egyes történelmi korok kedveznek az egyik művészeti ág vagy műfaj virágzásának, míg kedvezőtlenül hatnak egy másikra, csak akkor lehetséges, ha már ismerjük az egyes művészeti ágak és műfajok elveit, sajátosságát, vagyis Marx gondolatait *esztétikailag* tudjuk általánosítani.

Az egyes művészeti ágak és műfajok fejlődésében, de sokszor éppen a fejlődés egyenlőtlenségében egy szinte logikai fejlődést fedezhetünk fel, amelyben a megoldások a korábbi problémákból nőnek ki. Így könnyen juthatunk arra a téves következtetésre, hogy a fejlődés hajtóereje belső művészi problémákban van, s hogy pl. Racine drámája jelenti a Corneille-dráma belső problémáinak a megoldását, a bécsi klasszikus zene oldja meg a német klasszika költészetének problémáját stb. A valóságban ezt a közvetlen, művészeti ágon vagy műfajon belül, illetve éppen az egyenlőtlen fejlődésükben érvényre jutó belső folytonosságot az határozza meg, hogy a társadalmi problémák szervesen nőnek ki egymásból, és az egyes műalkotások létrejöttére mint különböző művészi magatartásmódokat aktivizáló társadalmi megbízatás, folytonos hatást gyakorolnak.

E tanulmány tárgya egy konkrét fejlődésbeli egyenlőtlenség, a keletkező, hallatlan erőfeszítésekkel létrehozott, de igazi műalkotást csak kivételesen produkáló polgári dráma problémáinak, illetve az opera diadalrajutásának elemzése. Ennek az egyenlőtlen fejlődésnek a mélyén egy „logikus”, „történetfilozófiailag” kibontakozó kontinuitás húzódik. Ennek a tanulmánynak az a célja, hogy kimutassa: az egyenlőtlenségben mutatkozó belső folyamatosság, a korábbi problémákból kinövő megoldások mögött valójában a társadalmi-történelmi kérdésekre adott művészi válasz problémája áll. A tanulmány tehát *történetfilozófiai-esztétikai* – most már idézőjel nélkül. Nem egy immanens művészi fejlődés „logikáját”, „történetfilozófiáját” vizsgálja, de nem is irodalom- vagy zenetörténeti leírást ad (ezért maradhat ki belőle a tör-

ténelmiség megsértése nélkül pl. Molière, Goldoni, az opera seria, Gluck). Művész és történelem párbeszédét kíséri figyelemmel a drámai műfajok történetének egy korszakában.

A polgári dráma problémáinak kialakulása a francia klasszicizmusban

A dráma a nyilvánosság műfaja. Története ennél fogva szoros összefüggésben van a nyilvánosság történelmi változásaival.¹ A középkor nem ismerte a nyilvánosság szféráját abban az értelemben, ahogy ez később a privátszférától elkülönült. Beszélhetünk viszont a hatalom nyilvános reprezentációjáról: a hatalom attribútumai nyilvánosan jelölik birtoklásának társadalmi státusát. A *reprezentatív nyilvánosság* tehát nem szociális terület, nem a nyilvánosság szférája. A földesúr státusa önmagában se nem nyilvános, se nem privát, de tulajdonosa nyilvánosan reprezentálja ezt a státust. A reprezentatív nyilvánosság hozzákapcsolódik a személy attribútumaihoz. Jól érzékeltetik ezt Shakespeare IV. Henrik királyának szavai, amikor saját példájával oktatja fiát rangjához illő fellépésre:

Személyiségem főpapi palást volt:
Nem látták, csak csodálták; feltűnésem
Ritka, de pompás, mint egy ünnepély,
S a ritkaságtól nyerte tündöklését.

(IV. Henrik I. rész. III. felv. 2. szín. Ford.: Vas István)

A kora kapitalista viszonyok megrendítették a hatalom feudális alapjait. A földbirtokviszonyokra támaszkodó vidéki nemesség elvesztette a reprezentáció erejét. A reprezentatív nyilvánosság az uralkodók udvarában összpontosult, az arisztokrácia a monarchia reprezentációját szolgálta. A reprezentatív nyilvánosság udvari és felfokozott alakja rezervátummá lett az államtól elkülönülő társadalomban. Most jelenik meg először sajátosan modern értelemben a privát és a nyilvános szféra különválása. A „privát” kizárást jelent az államapparátusból, a „nyilvános” az abszolutizmus által kialakított államra vonatkozik, amely az uralkodó személyével szemben is objektiválódik.

Az abszolutizmus e bonyolult, szövevényes folyamatai a francia klasszicista tragédiában tükröződnek vissza a legélesebben. Ennek felvirágzása egybeesik Richelieu hatalmával, a központosítás despotikus, de heroikus időszakával, amikor az adminisztratív, bürokratikus hatalmat kiterjesztik az egész királyság területére. *Corneille* művészete e korszak problémáira kérdez és felel. Az az irodalomtörténeti közhely, hogy drámáinak tartalma a kötelesség és szerelem, ész és érzelem „örök dilemmái”, nem más, mint szellemtörténeti misztifikáció. Ha igaz is van Hegelnek abban, hogy a *Cid* hőseinek kedélye „ide-oda hányódik a becsület és a szerelem absztrakciója között”², látnunk kell, hogy ez az elvontság korántsem jelent időtlen, tartalmatlan formalizmust. Világosan kiderül ez már magában a *Cid*-ben, ahol a költő, a kötelességek hierarchikus rendszerét ábrázolja. A végső győzelem nem a kötelességé

¹ A nyilvánosság problémáját Jürgen Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeiten* (Luchterhand Neuwied am Rhein und Berlin, 1965) c. könyve alapján tárgyalom. Jelen fejtegetésekkel kapcsolatban lásd *Zum Typus repräsentativer Öffentlichkeiten* c. fejezetét. (14–22. o.)

² Hegel: *Estétikai előadások* I. Akadémiai Kiadó, 1952. 245. o.

a szenvedély felett, hanem az abszolút állam polgárának kötelessége győzi le a rendi kötelességet. Az az attitűd pedig, amelyet ez a két sor foglal össze:

Tudom világosan, lelkem kettéhasadt,
Mert megszakad a szív, míg győz az akarat

(I. felv. 2. jel. ford.: Nemes Nagy Ágnes.)

egy másik szinten, de nagyon is konkrét erők harcát jelzi, az individuális érdek és a rendi érdek konfliktusát, amelyben az éppen most létrejövő individuális érdek a támadó fél:

Rodrigo: Jaj, vágyam pártot üt a becsületem ellen.

(I. felv. 6. jel.)

Már attól függetlenül is, hogy a hősök hogyan döntenek ebben a helyzetben, a konfliktus pusztá megjelenítését is igen jelentősnek kell tartanunk, hiszen arra mutat, hogy a kifejlődő emberi individualitás már nem találja helyét a rendi kötöttségek között. Ez a konfliktus merőben új jelenség, a kora polgári fejlődés eredménye, amely elképzelhetetlen lenne pl. a középkori hősi epikában. Véleményem szerint tehát a *Cid*-ben a kötelesség—szenvedély problémája mögött a rendi és az individuális érdekek harca húzódik meg. Ezt támasztja alá Sabina véleménye a *Horatius*-ban, amely szerint

Szembehelyezni bűn az önkéntes kötelmet
Azzal, mit kényszerűn kötnek, kik megszületnek.

(III. felv. 4. jel. ford.: Kálnoky László.)

A dráma kompozíciójának alapja mármost az, hogy az egyes alakok miként foglalnak állást ebben a kérdésben. Az apák válasza egyértelmű, elutasítja magát a konfliktust:

Don Diego: ... szívedből, fiam, vedd ki e gyöngeséget.
Becsület egy van, ám szerelmes nő tömérdek,
A szerelem: gyönyör, a hírnév: feladat.

(III. felv. 6. jel.)

Gróf: elfajul a férfi,
Ha apja szégyenét egy perccel is túléli.

(II. felv. 2. jel.)

A fiatalok ezzel szemben mélyen átélik a konfliktust, s ezáltal a — „mindkét felől bánatom végtelen” — tragikus meghasonlottság állapotába kerülnek. De ők is a rendi normák alapján döntenek:

Don Rodrigo: Apámnak tartozom többel, mint kedvesemnek.

(I. felv. 6. jel.)

Ximena: De a harag s a vágy ez iszonyú tusája
Széttépi bár szívem, elmémet nem zúllja,
S bármily hatalmas is bennem a szerelem,
Mégsem tanakodom: amit kell, azt teszem;
Azt, mit könyörtelen rám szab a kötelesség.

(III. felv. 3. jel.)

A dráma voltaképpen hősei, a szerelmesek, tehát teljesen interiorizálták a rendi normarendszert. Viszont amikor eszerint cselekszenek, sorsuk tragikusan

fájdalmas. Ezt nagy költői erővel ábrázolja Corneille Don Rodrigo és Ximena híres búcsújelenetében (III. felv. 4. jel.). A szöveg atmoszférája már itt jelzi, hogy a költő világnézete nem azonos hősei világnézetével, hogy ő maga nem a rendi normák alapján ítél. S ez a továbbiakban nemcsak mint atmoszféra, hanem mint tárgyi tartalom is megjelenik a műben. Corneille ugyanis az individuális és a rendi érdekek mellett megjelenít egy harmadik szintet is, az *államérdeket, az abszolutizmus érdekét*. Ez utóbbi élesen szembekerül a rendi érdekekkel, amikor Ximena bosszút akar állni szerelmesén, holott az abszolút monarchiának szüksége van Don Rodrigo katonai szolgálatára. Ezzel kapcsolatban Don Sancho szavaiból feltárul az igazságszolgáltatás maradi és korszerű, anarchikus és centralizált bürokratikus típusának konfliktusa:

Igen, Úrnőm, helyes, neked véradozat kell,
 Könnyed méltán pereg, benned jogos harag kel,

 De, Úrnőm, jól tudod, mily lagymatag a jog,
 Ólomlába elől a bűn eloldalog.
 Míg kétes útja tart, sok könnyed elfecsérled,
 Engedd, hogy egy lovag állhasson bosszút érted;
 Gyorsabb és biztosabb a büntetés eképp.

(III. fel. 2. jel.)

S ezen a ponton Ximena szembekerül a király akaratával:

Kötelmem túl erős, s túl nagy csapás szakadt rám,
 És elégtételem, törvényem nem lehet
 Holmi párbajszabály s királyi rendelet.

(V. felv. 4. jel.)

Az abszolút monarchia érdekének bevezetése a drámába teljesen új megvilágításba helyezi az individuális és a rendi érdek egész problematikáját. Ezt a látószögváltást érzékeltetik az Infánsnő Ximenához intézett szavai:

Tegnap mindenki még mélységes tisztelettel
 Csodálta azt, amit nagylelkűen cselekszel,
 Az udvar meghajolt, oly pompás volt e tett.
 Bámulták hős szíved, szánták szerelmedet

 Mi jogos volt előbb, jogtalan volna ma.
 Rodrigo most hazánk egyetlen támasza,
 Szíve-bálványa ő a népnek, mely imádja,
 A mórok ostora s áldás Kasztiliánkra.
 Helyesli a király azt a gondolatot,
 Hogy benne hős apád mintegy föltámadott;
 S ha összefoglalom, rövid a magyarázat:
 Ha vesztét akarod, tönkreteszed hazádat.
 Családi bosszúért túrték-e valaha,
 Hogy ellenség kezén senyvedjen a haza?
 Te mindnyájunkra törsz; hol ebben az igazság?
 Bűnrészesek vagyunk, s büntetésünk kiszabják?

 Nagy lélek kell ahhoz, amit a sors reád mért:
 Azon a drága fön bosszút állni apádért,
 De ha feláldozod a köz java miatt
 Családi érdeked — ez méltóbb áldozat.

(IV. felv. 2. jel.)

E szavak a *Cid*, sőt az egész corneille-i életmű megértése szempontjából kulcs-jelentőségűek. Egy történelmi fordulatról vallanak, arról, hogy az abszolút

monarchia győzelmesen szembeszállt a feudális anarchiával: „mi jogos volt előbb, jogtalan volna ma”. Ebből a perspektívából az individuális érdekek előbb még általános normaként szembehelyezkedő rendi kötelesség merőben partikulárisnak tűnik. Tudjuk, hogy a *Cid* bemutatását követően új közmondás született Franciaországban: „Szép, mint a Cid”. S valóban, ennek a drámának valami kivételes ragyogás és töretlen pozitív pátozsa a sajátja. Ennek a végső alapja az, hogy *Corneille a rendi szféra legyőzésével megteremti az individuális törekvések és az abszolút monarchia céljainak harmóniáját*. Amikor a monarchia feleségül adja Ximenát Don Rodrigóhoz, tulajdonképpen a lány emberi érdekét juttatja kifejezésre a „zsarnoki szokás” által rákényszerített bosszúvágy ellenében. A szerelem, amely mindvégig csak gyötrelmet okozott a fiataloknak, amely ellen mindvégig harcolniuk kellett, a király szavaiban így értékelődik:

Nem kell pirulnod ily szép érzelem miatt,
 Leányom, és ne is próbáld, hogy letagadd,
 Hogy ily szemérmesen gyötrődj, nincs arra már ok,
 Ép a becsületed, leróttad tartozásod;
 A bosszú műve kész, s kockáztatni elég
 Volt annyiszor a te Rodrigód életét.
 Jól láthatod magad: az ég másképp akarta.
 Apáért eleget tettél, gondolj magadra,
 Ne lázadj s meg ne szegd többé parancsomat,
 Mely néked ily nagyon szeretett férjet ad.

(V. felv. 6. jel.)

A kétféle érdek harmóniája azonban illúziónak bizonyult, s a többi nagy Corneille-tragédia fő konfliktusa éppen innen csírázott ki. *A konfliktus mint az individuális érdek és az abszolút monarchia érdekének összeütközése reprodukálódik* és válik az életmű alapproblémájává. Itt lesz világosan látható, hogy a francia klasszicizmus sajátosságát nem a rendi kötöttségekben és korlátokban kell keresni, hanem az abszolút monarchia speciális mivoltában, amely számos polgári vonást is tartalmaz. Jóllehet az abszolút monarchia lényegében feudális állam, a dráma fejlődése szempontjából számunkra különösen a feudális karakteren túlmutató jegyek érdekesesek. Arra a közismert tényre keresünk ugyanis magyarázatot, hogy a polgári dráma, bár a klasszicizmus kritikájából indul ki, lényeges vonatkozásokban mégis fogva marad annak dramaturgiájában.³ Az a közös élettény, amely — a tartalmi különbségek ellenére — itt hasonló formálásmódot eredményez, *a privát és a politikai szféra szétválása*. Ez, mint említettem, az abszolút monarchiában kezdődik meg. Egyrészt az egyént alávetik az államnak, a fokozatosan kiépülő politikai hatalomnak, másrészt a reprezentatív nyilvánosság önálló területté, a politikából kirekesztett rezervátummá válik, s így rohamosan privatizálódik, kicsinyes érdekek és intrikák színtere lesz. A dráma, a színház ezáltal sajátosan ellentmondásos helyzetbe kerül. Egyfelől az abszolutizmus létrehozására irányuló törekvések támogatója, az abszolutista állam és politika szószólója. Másfelől viszont teljes egészében a reprezentatív nyilvánosság területén áll, az udvari reprezentáció része. Éppen ezért *a klasszicista tragédia megértésének kulcsa a reprezentatív nyilvánosság és a nyilvános hatalom egymáshoz való viszonya*, s e viszony mindenkori történelmi aránya. A fejlődésfolyamat két nagy szakasza XIII. Lajos és Richelieu, majd Mazarin, illetve XIV. Lajos és

³ Almási Miklós: *A modern dráma útjain*. Gondolat, 1961. 7–68. o.

Colbert nevével jelezhető. Arnold Hauser helyesen mutat rá arra a nagy stílusváltásra, amely XIV. Lajos uralkodásakor megkezdődik, s arra, hogy az első korszak az igazán nagy és termékeny.⁴ Richelieu korában a reprezentatív nyilvánosság kiutasítása a politikából még nem befejezett tény (innen még lehetséges visszaút: a Fronde). XIII. Lajos udvarában még virágozik a reprezentatív nyilvánosság.⁵ Az udvari élet még szabad, könnyed és familiáris stílusú. De már heroikus erőfeszítésekre van szükség: létre kell hozni, meg kell teremteni az abszolút monarchiát. Az osztálykompromisszum jegyében létrehozott abszolút monarchiának a feladatként létrehozandó, kényszeredett jellegét jól fejezi ki Sombart megfogalmazása, amikor „mechanikus” (nem ’organikus’), mesterségesen létrehozott (nem organikusán kifejlődött) [(eine gemachte) keine gewachsene)]” államnak jellemzi.⁶ Mindazonáltal ekkor még bizonyos fokig lehetséges a reprezentatív nyilvánosság fórumán azonosulni az abszolút monarchia céljaival. Ezt, ha kissé kiélezve is, jól érzékelteti Hauser:

„Hűség és heroizmus azok a nevek, amelyeket a költői propaganda ad a szolgai alávetettségnek, amikor az állam érdekéről és a monarchia akarataról van szó. Az udvariasság többnyire azt jelenti, hogy ’jó képet vágni a rossz játékhoz’, és nagylelkűségnek hívják azt az attitűdöt, amely feledteti az úrral, hogy koldus lett. Mérték és tartás az igazi erények, melyeket a nemesi és udvari élet megkövetel. Az előkelő, lelkiileg erős ember elrejtje érzéseit és szenvedélyeit, alkalmazkodik rendjének normáihoz, nem meghatni és rábeszélni akar, hanem reprezentálni és inponálni.”⁷

De, nézetem szerint, ez a költői propaganda nem valami szolgai demagógia, a status quo apológiája, hanem optimális döntés egy történelmi alternatívában, egy despotikus megoldás választása az anarchia ellen. Inkább így jellemezhetnénk ezt: „jó képet vágni egy szükséges rossz játékhoz”.

Az abszolút monarchiában a politika átfogja az élet egészét, a politikai szükségszerűség az emberi sors meghatározójává válik. Az erkölcsi törvény alapja többé nem isten, hanem a hatalom, amely véget vetett a polgárháborúnak. Az erkölcsi törvény közvetlenül a politikai szituációból levezetett parancs, vagyis a politikai morál törvénye. A politikai alap teszi erénnyé az erényt.⁸ Ez az alapja a korszak és a Corneille-hősök heroizmusának. Corneille szerint a tragédia méltósága

„... valamely nagy államérdeket követel, avagy valamely nemesebb szenvedélyt, mely férfiasabb, mint a szerelem, olyanokat, mint az ambíció vagy a bosszú, és amelyben sokkal nagyobb dologtól kell félni, mint egy szerető elvesztése. Beleszővődhet a szerelem, hiszen ebben mindig van valami szépség, és alapjául szolgálhat ezeknek az érdekeknek és másfajta szenvedélyeknek, melyekről beszéllek, de második helyet kell elfoglalnia, és amazoknak megadnia az elsőséget.”⁹ (Kiemelés — F. G.)

Corneille-nél tehát az „ars poetica”-ból „ars politica” lesz.

Ő maga könyörtelen következetességgel levonta az abból adódó művészi konzekvenciákat. Ez történt a Richelieu-nek ajánlott (!) *Horatius*ban. E mű-

⁴ Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* I. C. H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, München 1953. 475. o.

⁵ *Uo.* 473. o.

⁶ Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus* I. Verlag von Duncker und Humblot, München und Leipzig 1916. 334. o.

⁷ Arnold Hauser: *i. m.* 473—474. o.

⁸ Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise*. Verlag Karl Alber, Freiburg/ München 1959. 29. o.

⁹ Corneille: *Oeuvres complètes*. Aux Éditions du Seuil, 1963. 824. o.

ben dominálnak a művészetellenes tendenciák: már-már embertelen, az abszurditásig elvont, spekulatív és egysíkú az ábrázolás. Legjobban Cassirernek Corneille Oidipusz-drámájáról írott szavaival jellemezhetjük.

„Ebben minden hideg és tiszta fényben áll és e fényben csaknem fagyosnak hat.”¹⁰

A dráma alapképlete roppant egyszerű: az *individuális érdeket feltétel nélkül fel kell áldozni az állami érdeknek*, amely mint cél minden eszközt szentesít. Ebben Camillát, Horatius húgát kivéve a mű minden alakja egyetért. Aszerint azonban, hogy ezt mint konfliktust, mint tragikus konfliktust élik-e át, egy skálát alkotnak. Az erősödő intenzitás sorrendjében így: az öreg Horatius, Horatius, Tullus, Curiatius, Sabina. Cassirer szerint a költő halállal bünteti az embertelen római erény ellen érzelmeit követve fellázadó Camillát, míg gyilkosát, Horatiust dicsőíti.¹¹ Eszerint a költő erkölcsi értékrendje azonos lenne a Horatiusokéval. Véleményem szerint nem ez a helyzet. Még ha feltételezzük is, hogy a költő expressis verbis kinyilvánította állásfoglalását a drámában, akkor is legfeljebb a király ítélkezésében pillanthatjuk meg ezt, s így legfeljebb elnézésről lehet szó, de semmiképpen sem dicsőítésről (V. felv. 3. jelenet). Sőt a dráma egész kompozíciója egy, a *történelmi lehetőségekhez mérten humánus közép keresésén* alapul. Ezt Camilla és Horatius magatartása között, Sabina és Curiatius alakjában találja meg a költő. Curiatius Horatiushoz intézett szavai egy olyan magatartást tükröznek, amely megfelel az abszolutizmus normáinak, és nem is válik embertelenné:

Még ha bátran meg is teszem, mit tenni kell,
Szívem beléremeg, és irtózás fog el;

.....
De meghátrálni, jól tudom, mégsem szabad.
Meghat s nem sújt le a bús, büszke feladat:
Szeretnem kell, mit ad, s mitől megfoszt, siratnom;
És ha Róma szerint több erényt kell mutatnom,
Áldlak, ég, amiért nem Róma a hazám
S van bennem valami emberi is talán.

(II. felv. 3. jel.)

Az az ellentmondásos dualizmus, amely az ember—római szembeállításban kifejeződik, egy igen fontos problémára utal. Arra ugyanis, hogy az emberek számára a politikai morál ellenére az érzület, a lelkiismeret maradt a morál végső kritériuma. Az érzületet nem lehetett teljesen a politikai szükségszerűsége reorientálni. Ennek következtében az ember kettéhasadt egy privát és egy nyilvános félre. Az ember az állami törvény elől emigrálhatott az érzület, a bensőség világába.¹² Ezt a kettősséget fogalmazzák meg pregnánsan Sabina szavai:

Ünnepeljünk, ahol ünnepel az egész nép;
Sirassuk otthon a családunk vesztését,
És ne legyen a köz jóléte mindenünk,
Ha van bajunk, mitől csak magunk szenvedünk.

(III. felv. 7. jel.)

¹⁰ Ernst Cassirer: *Descartes*. Bermann—Fischer Verlag, Stockholm 1939. 88—89. o.

¹¹ *Uo.* 262. o.

¹² Reinhart Koselleck: *i. m.* 29. o.

Corneille drámaköltészetének alapgondolata tehát: jó arcot vágni egy szükséges rossz játékhoz. Eszerint a corneille-i tragikum nem örök vagy-vagyok össze-
 ütközéséből származik, hanem abból, hogy a hősök a politikai harcot csak az
 ember ellenére vívhatják meg. *Corneille a heroizmust mindig tragikusnak ábrá-
 zolja.* Ebben van mélyen humanista pátosza.

Ugyanennek a kérdéskomplexumnak a másik oldalát ábrázolja a *Cinna*.
 Míg előbb az állampolgár, most elsősorban az uralkodó oldaláról van feltéve
 a kérdés. Augustus császár így jellemzi uralkodói hivatásához való viszonyát:

Hatalmat vágytam én, elértem célomat,
 De nem tudtam soha, céloim mit tartogat,
 Most látom, hogy mi az, gyönyörével betelten:
 Iszonyú gond csupán, riadalom szünetlen,
 Titkos ellenfelek, halál lépten-nyomon,
 Az örömben üro, és soha nyugalom.

.....
 Nekem előírás lesz véleményetek:
 Császár legyek-e, vagy csöndes polgár legyek.

(II. felv. 1. jel. ford.: Nemes Nagy Ágnes)

Corneille itt azt ábrázolja, hogy *a politikus és az ember* az állam csúcsán, *az uralkodó személyében is kettéválk.* Nem véletlen, hogy ez a motívum már jó-
 val korábban, az angol abszolutizmus körüli harcok ábrázolásakor, Shakes-
 peare-nél felbukkan a drámairodalomban. VI Henrik például így beszél:

Volt már király, ki földi trónon ülve
 Kedvetlenebbül oszthatott parancsot?
 Bölcsömből éppen hogy kikúsztam én,
 S királlyá tettek kilenc hónapommal.
 Alattvaló királlyá lenni még
 Nem vágyott úgy, mint én alattvalóvá.

(VI. Henrik II. rész. IV. felv. 9. szín.
 ford.: Németh László.)

Csak hogy az ember és a politikai pozíció meg nem felelése itt még egyértel-
 műen úgy jelenik meg, hogy bizonyos emberek nem felelnek meg, nem alkal-
 masak királynak, nem érnek fel hivatásukig. Ezt még az előző idézetnél is
 nyilvánvalóbban mondják ki Margit királynénak férjét, VI. Henriket jellemző
 szavai:

Így kormányoztatik a brit sziget,
 Ilyen király hát Albion királya?
 Hogyan! Henrik király diák legyen
 Mogorva Gloster vesszeje alatt?

.....
 ...szelleme: szent esdeklésre hajló;
 Ave Mariát morzsol olvasóján;
 Hősei próféták, apostolok,
 Fegyvere Szentírás mondásai,
 Tanulás bajvívótere; szerelme:
 Kanonizált szentek ércsképei,
 Ó, bár a bíboros kollégium
 Rakná a hármass koronát fejére,
 Tenné pápának őt s vinné Rómába.
 Az lenne méltó hely szentségének.

(VI. Henrik, II. rész. I. felv. 3. szín)

Ugyanakkor már Shakespeare-nél felbukkan az a gondolat, hogy az uralkodó rabja az államnak, míg az alattvalók boldogok és szabadok. Erről panaszkodik IV. Henrik („IV. Henrik” II. rész III. felv. 1. szín), majd V. Henrik („V. Henrik” IV. felv. 1. szín). Ugyanez a fejlett abszolutizmus költőjénél, Corneille-nél a dráma alapkérdésévé lett. Itt arról van szó, hogy az embernek fel kell áldoznia magát a politikáért, le kell mondania a teljes életről, és erőit egyetlen területre, a politika területére kell koncentrálnia. Augustus az uralkodást áldozatként vállalja:

Ne habozzunk tovább, a száanalom a győztes.
Nyugalmam drága kincs, de Róma még erősebb.
És bármí sorscsapás szakasza életem,
Inkább elpusztulok, ha őt megmenthetem.
A csöndesség után szívem hiába vágyott:
Cinna, uralkodom, megfogadom tanácsod.

(II. felv. 1. jel.)

Nem szabad ezekben a szavakban egyszerűen az abszolút monarchia szolgálai megideologizálását látni. Corneille az abszolutizmus egy valóságos belső ellentmondását és annak emberi következményeit ábrázolja. Csak utalásszerűen említem, hogy ember és uralkodó konfliktusának van egy fontos későbbi formája is. Ez az, amit Schiller ábrázolt a *Don Carlos*-ban. Míg Shakespeare-nél még azon van a hangsúly, hogy milyen katasztrófák következnek abból, ha a király gyenge az uralkodás feladatára, míg Corneille szerint az uralkodónak minden személyes áldozatot meg kell hoznia nagyszerű történelmi feladatáért, Schiller azt mutatja be, hogy az uralkodói pozíció a legjobb embert is elaljasítja, magához emberteleníti. Ezt a tragikus problémát ábrázolja nagyszerűen II. Fülöp király alakjában.

Az ember és a király konfliktusának környezeteként már a *Cinna*-ban megjelenik az *udvari intrika világa*, mégpedig — s ez nagyon fontos — épp a politikából kiszorított arisztokraták személyében. Ettől kezdve az intrika, olykor egészen abszurd módon túlbonyolított formában, Corneille drámáinak szinte folytonos jellegzetessége. Már Cassirer is, helyesen, itt látta a Corneille-dráma fő problémáját.¹³ Egyrészt kimutatja, hogy a költő, mint az anatómus, úgy preparálja ki hőseit, megmutatja a szenvedélyek anatómiáját. Sohasem az ember egészét ábrázolja, hanem csak egy momentumát, és ezt önálló lényegként jeleníti meg. Ebből származik a Corneille-dráma *tiszta statikája*. Másrészt rámutat, hogy ezzel éles kontrasztban áll a külső cselekmény alakítása és az *intrika mozgalmassága*. Ennek valószínűtlenségét, képtelenségeit joggal érte Lessing kritikája. De Cassiernek igaza van abban, hogy Lessing ebben a kritikában nem érinti a Corneille-dráma magvát, hanem megáll a külsőségnél. Ez a külsőség azonban Corneille számára nem drámai, hanem színházi érdekesség volt. A dráma és a teatralitás elválásának, amelyről Almási Miklós beszél a polgári drámával kapcsolatban¹⁴ itt van a genezise. Cassirernek abban is igaza van, hogy a Lessing által bírált drámák ugyan technikai tudásának és színpadi virtuozitásának magaslatán mutatják Corneille-t, valódi és igazi tragikus művészetét mégis máshol kell keresni, az első nagy tragédiákban (*Cid*, *Horatius*, *Cinna*, *Polyeucte*). Ezekre a drámákra Corneille életművében a hanyatlás permanens folyamata következik. Ennek valódi

¹³ Ernst Cassirer: *i. m.* 79. 85. o.

¹⁴ Almási Miklós: *i. m.* 9. o.

súlyát akkor érthetjük meg, ha figyelembe vesszük, hogy egybeesik Racine feltörésének korával. A francia klasszicista tragédiának ezt az ellentmondásos fejlődését nem lehet Corneille alkotóerejének kimerülésével és Racine költői beérésével, illetve a két költő rivalizálásával magyarázni. Az objektív alap az a már jelzett társadalmi fordulat, hogy a reprezentatív nyilvánosság és a politikai hatalom egymáshoz való viszonya a Fronde után és különösen XIV. Lajos uralkodása alatt döntően megváltozott.

A Fronde nyilvánvalóvá tette, hogy a népmozgalmak és az arisztokrácia lázongása egyaránt reális veszély az abszolutizmus számára. Ebből okulva a központosítást radikalizálják. A legerősebben centralizált forma az 1660–70-es években alakul ki. Ez az abszolút monarchia fénykora. Az arisztokráciát egyre inkább, végül szinte teljesen kizárják a politikából. A nemesek udvaroncokká és csak udvaroncokká lesznek. Kíválságaikat megőrzik ugyan, de hatalmukat egyáltalán nem. (Az adminisztratív apparátus tagjait a közép-osztályból, legfeljebb a köznemességből választják.) Fő feladatuk a monarchia udvarának fényét emelni, ezt szolgálják a hangzatos, de üres címek is, amelyekkel elhalmozzák őket. Társadalmilag sokat érnek, politikailag semmit. Létrejön tehát a *reprezentatív nyilvánosság mint rezervátum*. Ez az udvari élet azonban már nem olyan, mint XIII. Lajos idejében volt. Elvész familiaritása, a tarka, változatos képet monotónia váltja fel. A hajdani nagyurakból közönséges udvaroncok lesznek, legfőbb gondjuk pedig a hipokrizis és az intrika.¹⁵ A *reprezentatív nyilvánosság és a politikai hatalom szétválása befejezett tény*. A reprezentáció fórumán nem lehet többé azonosulni az állami törekvésekkel. Az abszolút monarchia hőskorát felváltotta a bürokráciára alapozott fénykor. De ez a fénykor az arisztokrácia számára a teljes talajvesztés, a kiábrándultság, a dekadencia kora.

E korszak *Racine* tragédiáiban nyeri el adekvát költői alakját. Corneille, a heroikus kor költője, nem tud „átváltani.” Régi eszményeit imételgeti monomániásan. Tragikus nagyságát többé nem képes elérni, legfeljebb puffogó pátoszt és virtuóz cselekményvezetést. A corneille-i tragikum hitele elveszett, mert megrendült az az életalap, amelyből kinőtt: az *arisztokrácia ekkor már egyáltalán nem tud azonosulni a politikai progresszióval*. Corneille és Racine alapvetően ellentétes attitűdjének jellemzésére gyakran és joggal idézik az *Andromache* — az első nagy Racine-tragédia — két sorát:

Orestes: Próbáltam én soká elnyomni a szerelmem,
De most, most már megyek vakon a végzetemben.

(I. felv. 1. jel. ford.: Szabó Lőrinc)

Az a közhely, hogy Corneille drámáiban a kötelesség, az ész győz a szenvedély felett, míg Racine-nál fordítva, a szenvedély az ész és a kötelesség felett, természetesen üres általánosság. Annyi azonban tény, hogy Corneille szerint a tragédia „valamely nagy államérdeket követel”, Racine nagy drámáiban viszont a szerelem a művek lényeges tartalma, e szenvedély dinamikája hajtja előre a drámai cselekményt.

E jellegzetesség valódi tartalmát csupán egy Racine-műben szeretném kimutatni, a *Britannicus*ban — a költő legtörténelmibb tragédiájában —, mert ebben láthatók legplasztikusabban azok a drámatörténeti tendenciák, melyeknek nyomon követése e tanulmány voltaképpen célja.

¹⁵ Arnold Hauser: i. m. 474. o.

Mindenekelőtt magától a költőtől tudjuk, hogy Agrippina sorsa a dráma központi jelentőségű tartalma:

„Kivált őt igyekeztem megérteni, és tragédiám legalább annyira szól Agrippina kegyvesztettségéről, mint Britannicus haláláról.”¹⁶

Agrippina művészi megformálásának mélysége, plaszticitása, fensége véleményem szerint abból fakad, hogy a költő a fia feletti hatalmát elvesztő anya fájdalmas sorsában egy fájdalmas történelmi sorsot, az *arisztokrácia hatalomvesztését tudta érzékelteni*. Hogy erről a reprezentatív presztizs növekedésének és a politikai hatalom elvesztésének ellentétében előrehaladó folyamatról van szó, azt jól mutatja az alábbi részlet:

Albina: Anyja előtt Nero vitet, más soha még,
Vesszőnyalábokat, mikén babér az ék.
Mire vágysz hát, ami háláját igazolja?

Agrippina: Kevesebb díszre és jóval több bizalomra.
Haragra ingerel, Albina, mit csak ad:
Méltóságom nagyobb, s tekintélyem apad.
..... gyorsan haladva
Tart a bukás felé Agrippina hatalma.

(I. felv. 1. jel. ford.: Kálnoky László)

Bizonyos értelemben Racine tragédiaköltészetének kulcsszavai ezek. *A nagy Racine-művek világa, az udvari világ, egy bukás utáni világ.* A hatalomból kizártak világa, akiknek egyetlen hatalma a szenvedélyben van. Ebből az élettényből származik a Racine által ábrázolt udvar egész tragikus atmoszférája. Az udvar — bukott emberek rezervátuma. Racine színpadának válság-hangulata elsődlegesen nem egy korai polgári válságélmény kifejeződése. Ez a színpad teljes egészében a reprezentatív nyilvánosság, az udvar fóruma. Válsághangulata az arisztokrácia bukását, válságélményét tükrözi. Racine költészetére maradéktalanul érvényesek — és talán csak az ő költészetére érvényesek maradéktalanul — Marx híres szavai az *ancien régime tragédiájáról*:

„*Tragikus* volt története, ameddig a világ preexisztens hatalma volt, a szabadság pedig csak személyes ötlet volt, egyszóval, ameddig ő maga hitt és hinnie kellett jogosultságában. Ameddig az *ancien régime* meglevő világrendként küzdött egy csak létrejövő világgal, addig az ő részén egy világtörténelmi, de nem személyes tévedés állt. Bukása ezért tragikus volt.”¹⁷

Az a fordulat, amelyet a racine-i dramatika jelent a corneille-ihez képest, jól látható a Néró-alak koncepciójában. Racine a mű 1670-es előszavában hangsúlyozza, hogy Nérót nem uralkodói tevékenysége közben, hanem családi környezetében mutatja be.¹⁸ Az uralkodó tehát nem mint politikus vesz részt a drámai cselekményben, hanem mint ember. Nem a trónon cselekszik, hanem az udvari életben. Az udvari életben mint privátszférában. *Az uralkodó itt mint magánember*, a saját egoisztikus céljainak él. Jellegzetes, hogy e tény első nagy ábrázolása az uralkodó zsarnoki önkényének kiszolgáltatott patricius- vagy polgárlány tragédiájával kapcsolatos. A női tisztesség elleni me-

¹⁶ Jean Racine *Összes drámái*. Magyar Helikon, 1963. 262. o.

¹⁷ Marx: *A hegelii jogfilozófia kritikájához*. Bevezetés. MEM Bp. 1957. 381. o.

¹⁸ Racine: *Oeuvres complètes*. Éditions du Seuil, 1962. 142. o.

rénylet mindenkit spontánul felháborító módon, plasztikusan, s ezért művészi ábrázolásra roppant előnyösen mutatja fel egy osztálykonfliktus morális tartalmait. Nem véletlenül lett ez a képlet a szentimentalizmus konfliktus-világának egyik alaptípusa. Racine itt e kollízió legdurvább formáját dolgozza fel, az uralkodói erőszakot a női ártatlanság ellen. Ez lesz majd Lessing *Emília Galottijának* az alapja, és elkíséri a polgári drámát a romantikába is, gondoljunk Victor Hugó *A király mulat* c. tragédiájára, illetve a belőle készült *Rigolettóra*.

Ha mármost Racine művészetében valóságos polgári tendenciákat keresünk, ezt nem az udvari élet válsághangulatában találhatjuk meg, hanem az udvari élet átfogó kritikájában. Racine ugyanis ábrázol egy olyan ember-típust is, aki megőrzi, átmenti az emberi értékeket, aki egy normális erkölcsi értékhierarchia birtokában ítélkezik az udvar világa felett. Jól mutatják azt a *Britannicus*ban Junia szavai:

Nerót és Udvarát egy napja ismerem,
De ha meg szabad ezt mondanom, e helyen
Egymástól gondolat s szó, jaj, de messze tértek!
A szív és az ajak egyet itt sosem érthet!
Az esküt, óh, milyen örömet megszegik!
Neked is, nekem is idegen hely ez itt!

(V. felv. 1. jel.)

Racine a dráma fiatal szerelmespárjában, Junia és Britannicus alakjában egy olyan új *embertípust* rajzol meg, melynek egymással szorosan összefüggő vonásai egyrészt a meghitt, bensőséges szerelem, másrészt az udvartól való távolmaradás, menekülés törekvése. Ugyanez a típus felbukkan az udvar legkomorabb képét adó Racine-tragédiában, a *Phaedrában*, Aricia és Hippolytos alakjában. Hippolytos meg akar szökni szerelmesével az udvarból:

A szolgaság nyűgét taszítsd le életedről,
Merj velem tartani, szökésemben velem jöjj,
Hagyd el a gyászos és meggyalázott helyet,
Hol mérges levegőt szív csak a becsület,

(V. felv. 1. jel. ford.: Somlyó György)

Véleményem szerint itt nyílik meg az az út, amely kivezet a klasszikus tragédiából, az udvari művészetből a polgári életbe. Ezekben a költői alakokban, akik tudják, hogy humánus kapcsolatuk harmonikus kibontakozása csak az udvartól távol lehetséges, a későbbi polgári szentimentális hősök elődeit kell látnunk.

Végül jeleznünk kell a Racine-dráma egy általános sajátosságát: nagyfokú *bensőségességét*. Cassirer rámutat, hogy a szenvedélyek dinamikáját elsőként Racine vezette be a francia drámába.¹⁹ Szerintem még többet tett: az érzelmek dinamikáját a tragédia kompozíciós elvévé tette. Ennek legpregnansabb példái az első és az utolsó nagy mű, az *Andromaché* és a *Phaedra*. Ez a dramaturgia egy sajátos megoldás a corneille-i tragédia antinómiájához képest: *az elvont statika és a színpadi mozgalmasság ellentmondását a bensőségesség révén oldja fel*. A tulajdonképpen cselekmény az emberi bensőségben zajlik le. Ez a dramaturgiai elv egy különleges *zenei atmoszférát* hoz létre Racine

¹⁹ Cassirer: *i. m.* 80. o.

²⁰ Romain Rolland: *Zenei miniatűrök* I. Gondolat, 1961. 141–167. o.

tragédiáiban, amelynek hordozója a költői nyelv. De a francia tragédia közeledése a zenéhez más vonatkozásban még nyilvánvalóbb: már Corneille *Andromède*-jében megjelenik a zene, Racine utolsó két tragédiája pedig határozottan a zenés tragédiához közelít (*Eszter*, *Atália*). E folyamat betetőzése a francia barokk zenedráma megszületése Lully művészetében. Ez az opera a Racine-tragédia édestestvére. Rokonságukat, Lully szavaló-énekének és Racine deklamációjának mély benső kapcsolatát elmélyült és meggyőző analízissel mutatta ki Romain Rolland.²⁰ Ehhez a még erősen retorikus stílushoz képest fokozottan bensőséges a francia operatörténet második nagy alakjának, Rameau-nak művészete. Kétségtelen, hogy ebbe már a szentimentális polgári bensőségesség olyan tendenciái is belejátszanak, melyekre az előbb utaltam Racine bizonyos alakjairól szólva. Ennek ellenére Rameau operája alapjában mégis az udvari művészet, az arisztokrata ízlés és érzésvilág utóvédharca, mely

„...nem volt összhangban ... korának belső törekvéseivel, amelyeket az enciklopédisták fejeztek ki...”²¹

S nem véletlen, hogy ezt az utóvédharcot a zenés, nem pedig a klasszikus tragédia vívta meg. A harc színtere ugyanis mindinkább leszűkült, a politikai csatavesztés után a privátszféra élettényeiből is egyre inkább csak a személyes, legbensőbb élet eseményei lettek emberileg-művészileg hasznosíthatók. Az arisztokrácia világképe az enciklopédisták korában már csak az emberi bensőség hadállásaiban volt bizonyos hittel és hitellel fenntartható, s így adekvát művészi ábrázolását is legfeljebb csak a zenében mint az emberi bensőség minézisében nyerhette el valóban művészi ranggal. Persze itt már igen nehéz éles határvonalat húzni az arisztokrata és a polgári között. Az államiból kizárt privátszférában kibontakozó emberi bensőség világa egyszerre az arisztokrácia defenzívájának végpontja és a polgárság offenzívájának kezdőpontja.

A polgári drámaelmélet alternatívái

A nyilvános hatalomból kizárt magánemberek viszonyai alkotják a polgári társadalmat, a privátszférát, amely átfogja egyrészt az árutermelés és -csere területét, másrészt pedig a családot, az intimszférát. Mivel az ökonomiai kapcsolatok világa mint a nyilvánosság szempontjából releváns privátszféra kívülesik a családi otthon falain, megköveteli a *polgári nyilvánosságot*, melynek feladata mindenekelőtt az, hogy örökdjék a gazdaság felett. De nemcsak ennyi: ezt a szférát és irányítását eszmék segítségével interpretálni kell. Marx rámutatott, hogy ezeknek az eszméknek a bázisa maga a csere.¹ Ezen a bázison, amikor az árutulajdonos emancipálódik az állami kontroll és direktívák alól, a politikai-gazdasági emancipáció révén bekövetkezik a polgár pszichológiai emancipációja. Ez a családi életben, az intimszférában zajlik le.² Bár a család függő viszonyban áll a munka és az áruforgalom szférájával, mégis függetlennek, minden társadalmi köteléktől eloldottnak, a tiszta emberiség világának szeret-

²¹ Uo. 208. o.

¹ Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Dietz Verlag, Berlin 1953. 156. o.

² Vö. J. Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Luchterhand, Neuwied am Rhein und Berlin 1965. 58—68. o.

né tudni magát. A társadalmi kényszer alól feloldott intimitás immár nem akar tudomást venni saját ökonómiai eredetéről, megtagadja azt. Mint Habermas kimutatta, itt, az *intimszférában alakul ki az az ideológia, amellyel a polgár a maga világát interpretálja*. Eszerint a család úgy tűnik fel, mint szabad egyének önkéntes társulása, szeretetközösség, amely biztosítja az emberi képességek öncélú kibontakozását és létrehozza a képzett személyiséget.³ A szabadság, szeretet és képzés ideálja, a *humanitás-ideál*, bár végső eredete a cserében van, származását letagadva a családi otthon intimitásában bontakozik ki, s a polgári nyilvánosság fórumán ideológiává, morállá szélesül.

Ezt az ideológiát a privátszférára vonatkoztatják, s így teljesen apolitikus. Általában a polgárságot a XVIII. sz. első felében teljes politikai apátia jellemzi.⁴ E téren a század közepén következik be fordulat. Az apolitikus polgári ideológia, a polgári morál abban a pillanatban, amikor az uralkodó politikára vonatkoztatják, közvetve politikaivá válik: a *politika morális kritikájává*.

Ebben a folyamatban rendkívül fontos szerepet játszik a színház, s ezt a kor ideológusai programszerűen tudatosítják is. Diderot így ír:

„Sokszor elgondoltam már, hogy igenis lehetséges a főbb erkölcsi kérdéseket színpadon megvitatni, anélkül, hogy a drámai cselekmény irama, heve, lendülete kárát látná.

Mert mi kell ehhez? Mindössze egy dolog: hogy a dráma menete éppoly szükségszerűen hozza magával az erkölcsi kérdést, mint a *Cinnáé* a lemondást a császári hatalomról. A drámaköltő sort keríthetne az öngyilkosság, a becsület, a párbaj, a vagyon, a rang kérdésére s még száz másakra.”⁵

Lessing a teljes egyetértés jegyében idézi J. J. Dusch *Prológu*sát a hamburgi színház megnyitóelőadásához:

Bár a törvény öröklik az államrend felett,
Az igazságtalant béklyóval kötve meg,
De a bíró előtt csel védi még a rosszat,
Pajzs még a hatalom a fenséges gazoknak.
Ki áll bosszút ezért? Az állam mélyre hull,
Ha erények helyett a törvénykönyv az úr!
.....
A művészet csupán az egyetlen, ki bátor,
Hű képet fest a torz, a bűnös balgaságról;
S a hálót fejtve föl, mit ármány csele sző
Zsarnokkal szembe néz, s kimondja: zsarnok ő!
A trón előtt se báb, pipogya félszt nem érez,
De mennydörögve szól uralkodók szívéhez;
A törtetőnek állj! az álszentnek harag,
Rémít véres királyt, balgát bölcső kacag,
És okulásra int a holtakat idézve,
Nagy művészet: tanít nevetni, sírni véle.

(ford.: Vámosi Pál)⁶

Schiller ezt mondja *A színpad mint morális intézmény* (!) c. értekezésében:

³ Uo. 59. o.

⁴ Vö. Elinor G. Barber: *The Bourgeoisie in 18th Century France*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1955. 68–74. o.

⁵ Diderot: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Magyar Helikon, 1966. 111. o.

⁶ Lessing: *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*. Akadémiai Kiadó, 1963. 232. o.

„A színpad törvénykezése ott kezdődik, ahol a világi törvények területe véget ér. Ha az igazságszolgáltatás aranyért vakká lesz, és a bűn zsoldjában tobzódik, ha tehetetlenségének a hatalmasok galádsága fittyet hány és a többség karját emberi félelem megköti, a színpad átveszi a kardot és a mérleget s a bűnt szörnyű ítélőszéke elé hurcolja.”⁷

„A színpad az a közös csatorna, amelybe a nép jobbik, gondolkozó részéből alááramlik a bölcsesség fénye, és innen halványabb sugarakban szétterjed az egész államban. Helyesebb fogalmak, leszűrődöttebb elvek, tisztább érzelmek áradnak innen a nép összes ereibe; a barbárság, a sötét babona köde szertefoszlik, az éjszaka meghátrál a győzedelmes fény elől.”⁸

A színház tehát az a fórum, amelyen a polgári társadalom morális kritikát gyakorol a politikai hatalom felett.

A színház e hivatásának első nagy beteljesítője *Voltaire* volt, teljes összhangban ideológiatörténeti szerepével. Hiszen amikor irodalmi, esztétikai vagy történelmi kritikát folytatott, közvetve az államot és az egyházat kritizálta. Ezzel a látszólag apolitikus kritika ténylegesen politikaivá lett.⁹ *Voltaire* dramatikájának alapproblémája a szarnokság és a tolerancia. E két témával kapcsolatban különösen szembeszökő a morál felnövése indirekt politikai kritikává. *Voltaire* maga is tudatában volt ennek. Egyik legfontosabb drámájának, a *Mohamednek* kapcsán ezt írja:

„Mindig az volt a véleményem, hogy az igazi tragédia nem lehet csak egyszerű látványosság, amely csupán megindítja, de nem javítja meg a szívet. Mit érnek az emberiségnek az antik hős bajai és szenvedélyei, ha nem szolgálnak egyben arra, hogy tanítsanak is bennünket? Elismerek, hogy *Tartuffe*, ez a remekművű komédia, amelynek párját egyetlenegy nemzetnél sem találjuk, sok jót is tett az emberekkel, mivel egész csúfságában leplezte le a képmutatást; mért ne támadhatnánk hát meg egy tragédiában azt a csalást, amely egyszerre mutatja be az egyik fél képmutatását és a másik fél vak dühét? Miért ne lehetne visszatérni ama régi gonosztevőkhöz, a babona s a fanatizmus hirhedt alapítóihoz, akik elsőnek ragadtak gyilkos tört az oltár előtt, hogy feláldozzák azokat, akik nem követték tanaikat? ... Mohamed itt nem más, mint *Tartuffe*, fegyverrel a kezében...”¹⁰

Ennek az ideológiai fejlődésnek azonban igen súlyos művészi következményei vannak. Nyilvánvaló ugyanis, hogy *Tartuffe* fegyverrel a kezében nem jelenhet meg a polgári otthonban. Az ebből a tematikából keletkező drámai küzdelemnek a nyilvánosság előtt, a nyilvánosság szférájában kell lezajlania, mégpedig erre hivatott hősök részvételével. Ezek a hősök azonban nem lehetők fel a polgári életben, csak az arisztokráciában. Később igen plasztikusan írta le a *reprezentatív személyiségnek* ezt a problémáját *Goethe* a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*:

„Ha a nemesember a mindannapi életben nem ismer határokat, ha királyokat vagy királyhoz hasonló alakokat lehet kifarangni belőle; mindenütt csöndes öntudattal léphet a hozzá hasonlók elé; mindenütt előre szabad törtnie, a polgárhoz ellenben semmi sem illik jobban, mint a számára megvont határvonal tiszta, csöndes érzete. Neki nem szabad megkérdeznie: Mi vagy? Csak ezt: Mid van? Mekkora belátásod, minő ismereteid, képességeid, mennyi vagyonod? A nemesember személye megmutatásával mindent odaad — a polgár nem ad, nem adhat semmit a személyiségével.”

(ford.: Benedek Marcell)

⁷ *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Magyar Helikon, 1960. 45. o.

⁸ *Uo.* 51. o.

⁹ R. Koselleck: *Kritik und Krise*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1959. 94—95. o.

¹⁰ 1740. decemberi levele II. Frigyes porosz királynak. *Voltaire levelei*. Gondolat, 1963. 56. és 61. o.

Elsősorban a személyiségnek ez a reprezentativitása, nem pedig a hősök közvetlen politikai jelentősége az alapja Voltaire tragédiáinak:

„...a tragédiában mindig a köznép fölé emelt emberek kellene, nemcsak mert az államok sorsa függ e fontos személyiségek sorsától, hanem azért is, mert a nemzetek szemében híres emberek szerencsétlenségei sokkal mélyebb benyomást tesznek ránk, mint a köznép balsorsa.”¹¹

A Voltaire-tragédia nagy belső ellentmondása, a polgári ideológia és az arisztokratikus klasszicista forma együttélése tehát nem egyszerűen a költő konzervatív ízlésének a következménye. Itt egy reális művészi problémáról van szó. *Voltaire csak a reprezentatív nyilvánosság szférájában található alkalmas szereplőket ideológiájának szószólóivul.* Ez viszont művészileg két vonatkozásban is csődhez vezetett. Először is *tankölteményszerű elvontsághoz*, egy eszmék szócsövéül szolgáló, de teljesen *életidegen drámai kompozícióhoz*. A maga karikaturisztikus mivoltában jól megvilágítja azt Voltaire szellemes mondása, amelyet első személyes találkozásuk alkalmából Marmontel jegyzett fel. Miután Voltaire azt javasolta tisztelőjének, hogy próbálkozzék komédiaírással, a következő párbeszéd zajlott le közöttük:

„Ah, Uram, hogyan készítenék arcképeket, hiszen nem ismerem az arcképeket!” Elmosolyodott válaszon: „Nos, akkor írjon tragédiákat.”¹²

Másrészt ez a voltaire-i út abban az értelemben is művészi csődhez vezetett, hogy a költő a reprezentatív nyilvánosság egy konkrét, történelmileg kialakult, tradicionális és önmagát túlélt formáját választotta tragédiái világául, azt amelyik a klasszikus francia tragédiában bontakozott ki. Mármost a tragédia műfajában ez, éppen tradicionálisitása következtében, nem lehetett a modern ideológia adekvát művészi formája. Hogy a probléma sajátosan drámatörténeti, azt alátámasztja az a tény is, hogy a reprezentatív szféra Voltaire elbeszéléseiben és kisregényeiben ironikus-szatirikus-mesés elidegenített módon alkalmas közege volt az író eszmevilágának és nagy művészetet tett lehetővé. Le kell tehát szögeznünk: Voltaire tragédiáival kapcsolatban nem egyszerűen arról van szó, hogy a korkérdésekre adott haladó válaszaihoz mint tartalomhoz elavult formát választott. A Voltaire-tragédia éppen ebben az ellentmondásosságában mint egységes képződmény jelent meghatározott választ a kor kérdéseire. Mégpedig *ideológiailag progresszív, művészileg objektive konzervatív* választ.

Hogy itt nem Voltaire személyes művészi ízlése a döntő mozzanat, hanem magának a polgári életnek és polgári ideológiának az ellentmondásos viszonya mint a tragédia alapja, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a Voltaire utáni francia drámatörténet. Ennek fő vonala a tragédia műfajában ugyanis éppen a voltaire-i tendencia folytatása, sőt, elmélyítése. Ennek a fejlődésnek a lényegére már Plehanov rámutatott.¹³ Arról van szó, hogy a polgári forradalmat előkészítő és ábrázoló drámának valódi hősökre volt szüksége, de ezeket nem találhatta meg a polgári életben, hanem csak az antik világban. A színpadon a szó legszorosabb értelmében kölcsönzött jelmezekben és jelszavak-

¹¹ Voltaire: *Oeuvres complètes*. 9. Chez Firmin-Didot et C^e, Libraires, Paris 1876. 336. o.

¹² Marmontel: *Oeuvres posthumes. Mémoires*. 1. Paris 1804. 185. o.

¹³ Plehanov: *Irodalom és esztétika*. Kossuth, 1962. 95–96. o.

kal játszották a polgári forradalom drámáját. Ez művészi megfelelője volt annak a valóságos történelmi stilizációnak, amelyről Marx beszél a francia forradalommal kapcsolatban.¹⁴ A francia tragédiaköltészet igazi problémája az, hogy ez az antikizálás egy XVII. sz.-i értelmű klasszicizálást eredményez. Ennek nemcsak az volt az oka, hogy az irodalmi örökség, ez a valóban hatalmas művészi kincs, akadémiailag is kodifikált költői norma volt ebben az időben, hanem főként az, hogy ez az *egész drámairodalom elsődlegesen ideológiai-politikai indítású, s nem közvetlenül a társadalmi életfolyamatból bontakozik ki*. Ennek következtében az ábrázolás nem annyira plasztikusan *drámai*, mint inkább frappánsan és patetikusán *költői*. Nagyon jellemző az a többnyire figyelemre sem méltatott tény, hogy Diderot, aki — mint erre még rá-
tértek — a polgári dráma legnagyobb teoretikusa volt, amikor politikai célzatú dráma írásával kísérletezik, kénytelen az ókorhoz fordulni (*Terentia*). Pedig megpróbált szakítani a francia klasszicizmus hagyományaival, s az antik tárgynak modern, prózai formát adni. Műve azonban befejezetlen maradt. Erre igen jó magyarázatot ad úttörő Diderot-monográfiájában a Hegel-tanítvány Karl Rosenkranz:

„Az, hogy Diderot ezt a drámát, amelyet olyan szélesen kiszótt, nem fejezte be, azt hiszem abból a homályos érzésből eredhetett, hogy ebben a tragédiában *viszsaesik* abba, amit már leküzdött. Egy olyan anyagnak, amit itt bemutatott, nem is felelt meg tartósan olyan jól az általa alkalmazott próza, mint az alexandrinus, amelynek cezúrája, kádenciája, ríme alkalmasabb azoknak az *ellentmondásoknak* a poentírozására, amelyek itt minden alak harcoló érzéseiben megvannak. Diderot rendkívül ékesszóló, de minél inkább az, annál inkább megkívánjuk, hogy ez a tüzes nyelv felemelkedjék a versig. Diderot-nak meg kellett volna gondolnia, hogy Ciceróval és Catilinával átlépett a családból az államba, és hogy alakjainak pátosza nemcsak morális, hanem politikai egyúttal. Nem volt tudatában annak, hogy az *anyag* megválasztásával haladást tett.”¹⁵

Diderot-nak ez az ellentmondásos kísérlete még élesebben világítja meg a Voltaire-től a forradalomig, de Belloy, Saurin, Chénier és mások művészetéig tartó drámai fejlődést.¹⁶ Ennek lényege tehát az, hogy az ideológiai és közvetve vagy közvetlenül politikai fogantatás ezeket a drámákat otthontalanná teszi a polgári életben, s ennek ideologikus történelmi előképéhez, az antikvitáshoz vezet, de ugyancsak a polgári életben való hontalansága következményeképpen paradox módon annak tradicionális, klasszicista formájához. Ez az oka annak, hogy nagyszabású történelmi küldetése ellenére ebben a drámában nem jött létre tartalom és forma újszerű, szerves művészi egysége, s így valódi remekmű sem.

Ezzel a tendenciával polárisan ellentétes *Rousseau* megoldási kísérlete. Kiindulópontja a klasszicizmus kritikája. Alapvető ellenvetését így fogalmazza meg *Új Héloise* c. regényének hőse, Saint-Preux:

¹⁴ Marx: *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*. MEM 8. Bp. 1962. 105—106. o.

¹⁵ Karl Rosenkranz: *Diderot's Leben und Werke* II. F. A. Brockhaus, Leipzig 1866. 342. o.

¹⁶ E történeti folyamatot részletesen leírja H. C. Lancaster: *French tragedy in the time of Louis XV. and Voltaire. 1713—1774*. I—II. Les Belles-Lettres-G. Cumberlege, London—Paris 1950., és *French tragedy in the reign of Louis XVI. and the early years of the French Revolution. 1774—1792*. Hopkins, Baltimore 1953.

„(A tragédia) a görögöknél kellemes és tanító jellegű látványosságként szolgált ellenségeik, a perzsák okozta bajokban és ama királyok bűnei és esztelenégei közepette, kiktől e nép megszabadította magát. Ha Bernben, Zürichben és Hágában bemutatják az Ausztriai-ház egykori zsarnokságát, akkor a hazaszábadtság szeretettel érdekessé teszi számunkra ezeket a dolgokat, de kérdezem én, milyen gyakorlati hasznuk van itt Corneille tragédiáinak, és mi lényeges Párizs népének Pompeiusból és Sertoriusból? A görög tragédiák reális vagy legalábbis a nézők által annak tartott és történelmi hagyományokon nyugvó eseményeken alapultak. De mire szolgál a Nagyok lelkében égő hősi és tiszta láng? Nemde a szerelem és az erény csatái gyakran okoznak nekik nyugtalan éjszakát, és mennyi gonddal kell megvívnia a szívnek a királyok házasságában?!”

Ezek után Rousseau éles és jogos kritikát ad a klasszicista tragédia dramaturgiájáról, stílusáról, előadásbeli visszasságairól. Rousseau útja eddig nagyjából közös a polgári dráma teoretikusaiéval. A továbbiakban azonban el kell válniok. Ez Rousseau társadalom- és történetfilozófiájából következik. Rousseau felvázolja egy mindent átfogóan politikai társadalom eszményét, amelyben a privátszférának, az állam alól emancipált polgári társadalomnak egész egyszerűen nincs helye. Ennek megfelelően Rousseau nemcsak a klasszicista, hanem a polgári drámát is elveti, s a számára egyetlen lehetséges megoldást választja, *a színház, a dráma felszámolását*. E művészet egyetlen formáját engedi meg, a népünnepélyt:

„A lakodalmóniaiak ünnepeit állítottam példának arra, hogy mit szeretnék nálunk látni. Nemcsak tárgyat tekintve, hanem egyszerűsége miatt is elfogadhatónak találok: pompa, luxus, technikai apparátus nélkül, itt minden kedves patriotizmust lehel magából, ez teszi érdekessé, és ez a szellem megfelelt a szabad embereknek, akiknek nem voltak sem üzleti ügyeik, sem gyönyöreik, legalábbis abban az értelemben nem, ahogy ma nevezzük; és közös táncal töltötték napjaikat és életüket, anélkül hogy ezt túl rövidnek, amazt túl hosszúnak találták volna. Esténként vidáman tértek haza, hogy elköltsék egyszerű vacsorájukat, elégedetten hazájukkal, polgártársaikkal és önmagukkal. Ha példát kérnek ezekre a közös szórakozásokra, akkor Plutarkhoszból hozok fel néhányat.

Három csoport volt — mondja —, mely korosztályonként oszlott meg, és táncoltak és énekeltek. Az öregek kezdték a következő sorpárral:

Hajdanában mi voltunk
Ifjak, derekak és bátrak.

Ezt követték a férfiak, akik fegyverüket összeütve kádenciában énekeltek:

Most mi vagyunk azok,
Mindenre készek

Végül jöttek a gyerekek, s így feleltek torkuk szakadtából énekelve:

És hamarosan mi leszünk azok,
Kik mindnyájatokon túlteszünk.

Íme, itt van, ez az a színház, amire a köztársaságoknak szükségük van.”¹⁷

Rousseau-nak ez a koncepciója nem egyszerű naivitás. Teljes összhangban van társadalom- és történetfilozófiájának, etikájának és pedagógiájának radikális, az irreálisig radikális utópizmusával. Éppen legforradalmibb, legmesszebbre mutató gondolatainak következetes végigvitelét láthatjuk itt az esztétika területén.

*

¹⁷ Rousseau: *Lettre a M. D'Alembert sur les spectacles*. Lille, Librairie Giard-Genéne, Librairie Droz, 1948. 181–183. o.

Voltaire és Rousseau megoldási kísérletei között a tertium daturt a *polgári dráma elmélete* találta meg. Mint már említettem, a kiindulópont a klasszicizmus bírálata. A polgári dráma teoretikusai mindenekelőtt adottnak tekintik, de átértelmezik az embernek és pozíciójának a klasszicista drámában ábrázolt megvasadását. Itt nemcsak arról van szó, hogy a politikát a maga közvetlenségében ki kell rekeszteni a drámából. Ezt Voltaire is elismeri:

„A politika kitűnő dolog, de a tragédiákban ez nem igen sikerül, azt hiszem, ez az egyik fő oka annak, hogy a nagy Corneille legtöbb darabját nem játsszák. Inkább a szívhez, mint a szellemhez kell szólni.”¹⁸

Ugyanakkor, mint láttuk, Voltaire-nak a státusra még szüksége volt. A polgári dráma elméletírói magát a státust mint státust választják le az emberről, s tisztán az emberre, vagyis a polgárra kívánják építeni a műfajt. Ez fejeződik ki Diderot kijelentésében:

„Ha Iphigeneia anyja egy pillanatra is Argosz királynőjének és a görög vezér hitvesének mutatkozott volna, számomra senki lenne. Az igazi méltóság, ami engem meghat és felbolygat, az az anyai szeretet képe a maga teljes valóságában.”¹⁹

Diderot hű követőjeként ír *Értekezés a komoly műfajról* c. tanulmányában Beaumarchais:

„Ha szívünk együttérez a tragédia szereplőivel, az nem azért van, mert hősök vagy királyok, hanem mert emberek és szerencsétlenek: vajon Messzena királynője megindító? Nem, hanem Egisztosz anyja, a magányos lélek hat szívünkre ... Gyakran tapasztalom, hogy egy herceg öröme, sikere vagy dicsősége csak idegen, meddő csodálatot vált ki belőlünk. Akkor lesz valóban kedves számunkra, ha bajba kerül. Igazi, őszinte kapcsolat mindig ember és ember, nem pedig ember és király között alakul ki.”²⁰

Hasonló szellemben haladja meg a voltaire-i álláspontot Lessing:

„Fejedelmek és hősök neve pompát és fenséget adhat egy darabnak; de a meghatottság érzelméhez nem járul semmivel. Természetes, hogy legmélyebben azok szerencsétlensége hatol a szívünkbe, akiknek életkörülményei a legjobban megközelítik a miénket, és ha királyokon szánakozunk, mint emberekkel érzünk együtt velük, nem mint királyokkal. Magas rangjuk szerencsétlenségüket gyakran jelentősebbé teszi ugyan, de azért nem teszi érdekesebbé. S legyenek bár sorsukkal egész népek egybekötve, rokonszenvünk csak egyetlen tárgyat kíván, és az állam tulságosan is absztrakt fogalom érzelmeink számára.”²¹

A polgári dráma teoretikusai tehát nemcsak ideológiájában, de tárgyában is polgári drámáért harcolnak: azaz a polgári élet, a privátszféra ábrázolásáért. Ezt egyfelől roppant lelkesülten nyilatkoztatja ki Diderot a Beszélgetések a Törvénytelen fiúról c. művében:

„(Dorval:) ... Azt mondják, hogy ma már nincsenek nagy tragikus érzelmek, hogy lehetetlen fennkölt érzelmeket meglepő és új módon ábrázolni. Ez így van talán a tragédiában, ahogy a görögök, a rómaiak, a franciák, az olaszok, az angolok és a föld minden népe megalkotta. De a családi tragédiának más lesz a cselekménye, a tónusa, egy bizonyos magasztosság lesz a sajátja. Én érzem

¹⁸ Voltaire: *Oeuvres complètes*. 12. Chez Firmin-Didot et C^{ie}, Libraires, Paris, 1878. 510. o.

¹⁹ Diderot: *Oeuvres esthétiques*. Éditions Garnier Frères, Paris 1959. 91. o.

²⁰ Beaumarchais: *Théâtre*. Librairie de Firmin Didot frères, Paris 1874. 7–8. o.

²¹ Lessing: *i. m.* 260–261. o.

ezt a magasztosságot, benne vannak egy apa szavaiban, ki így szólt fiának, aki öregségében táplálta: „Fiam, egyenlők vagyunk, én adtam neked az életed, te visszaadtad azt nekem”. Egy másik apa pedig ezeket a szavakat mondta a fiának: „Mondj mindig igazat. Ne ígérj semmit senkinek, amit nem tudsz teljesíteni. Esdekelve kérem ezt ezeknél a lábaknál, melyeket én melengettem, mikor a bölcsőben voltak.”

En: De érdekel minket ez a tragédia?

Dorval: Ezt én kérdezem öntől. Sokkal közelebb van hozzánk. Ez azoknak a szerencsétleneknek a képe, akik körülvesznek bennünket. Hogyan! Önt nem fogja meg az a hatás, melyet egy valószínű színpad, igazi öltözet, a cselekményhez szabott beszéd, egyszerű történet gyakorolt önre, és olyan veszélyek, melyektől lehetetlen, hogy ne féltette volna szüleit, barátait vagy saját magát? Egy sorsfordulat, a becstelenségtől való félelem, a nyomor következményei, egy szenvedély, mely végső romlásába vezet, a romlásból az elkeseredettségbe, onnan egy kegyetlen halálba, nem ritka események; és azt hiszi, hogy nem indítja meg annyira, mint egy zsarnok mesebeli halála, avagy egy gyermek feláldozása az athéni vagy a római istenek oltárán?”²²

Másrészt érdemes megfigyelni, hogy a lelkesült előadást hogyan árnyékolják be a reménytelenség szavai:

„(Dorval:) A drámai műfaj arculatának megváltoztatására nem kérnék mást, mint azt a nagyon tágas színházat, ahol egy nagy teret mutattak épületekkel vagy egy palota oszlopcsarnokát, vagy egy templom bejáratát, ahogy a darab megkívánta, és mindezek a helyek úgy voltak beosztva, hogy a néző láthatta a darab egész folyamatát. Volt még egy rejtékely a színészeknek.

Valószínűleg ilyen volt hajdanában Aiszkhülosz *Eumenidáik*ának színpada. Egyik oldalon volt egy terület, ahol az elszabadított fúriák keresték Oresztészt, aki elbújt üldözésük elől, míg azok elcsöndesednek; a másik oldalon látni lehetett a bűnöst, homlokán szalaggal, amint segítyt kérőn öleli át Minerva szobrának lábait. Emitt Oresztész könyörög az istennőhöz, amott a fúriák rohannak fel és alá. Végül az egyik felkiált: „Íme a vérnyom, melyet az anyagyilkos lába hagyott... érzem... érzem...” Megy előre, szájalmat nem ismerő nővérei követik: mennek, elindulnak előbbi helyükről Oresztész menedéke felé. Körülveszik kiáltozva és bosszútól remegve, fáklyáikat rázva. Erőszak és szájalom micsoda pillanata, amikor az őt kereső kegyetlen lények elérhető kiáltásain keresztül hallani a szerencsétlen imáját és nyögését! Tudunk mi ilyet csinálni a színpadainkon? Mindig csak egyetlen cselekményszál lehet mutatni, holott a természetben majdnem mindig egyidejűségek vannak, melyek az előadáson kölcsönösen erősítének egymást, és félelmetes hatást tennének ránk. Ekkor rettegének színházba menni és mégse tudnók magunkat visszatartani. Ekkor a kis múlt megindulások helyett, a hűvös taps és a ritka könnyek helyett, melyekkel ma beéri a költő, megmozgatná a gondolkodást, izgalmat és félelmet keltene a lelkekben, és megújulnának a régi tragédia oly valószínű és mégsem durva jelenségei. Azt várják, hogy megjelenjék egy zseni, aki össze tudja kombinálni a pantomimot a beszéddel, a némajelenet összekapcsolja a dialógussal, és gyümölcsözteti a két jelenet egyesítését, közelhezve egymáshoz a mindig meglevő szörnyűt és komikusát. Ez mindig sikerre számíthat. Mihelyt az eumenidák végigmentek a színen, megérkeznek a szentélybe, ahová a bűnös visszahúzódott; és a két jelenet egyesült... Nézzük, mi az, ami ma lehetséges, és vegyünk egy mindennapi és közönség példát.

Egy apa párbajban elvesztette a fiát: ez éjszaka történik. Egy szolga, a hare tanúja, jön jelenteni a hírt. Belép a szerencsétlen apa szobájába, az apa alszik. A szolga jön-megy. Zajt csap, hogy ura felébredjen. Az megkérdi: ki az? — Én vagyok, uram — válaszolja a szolga elváltozott hangon. — Nos, mi van? — Semmi. — Hogyhogy semmi? — Nem, semmi uram. — Nem igaz, te reszketsz, elfordítod a fejed, kerülöd a tekintetem. Még egyszer kérdelem, mi van? Tudni akarom. Beszélj! Parancsolom. — Mondom uram, hogy semmi, feleli a szolga és folynak a könnyei. — Ó, szerencsétlen, kiált fel az apa, és felugrik az ágyról, melyen pihent; te becsapsz engem. Valami baj történt... Meghalt a feleségem?

²² Diderot: *Oeuvres esthétiques*. 148—149. o.

— Nem, uram. — A lányom? — Nem, uram. — Akkor a fiam? . . . A szolgál hallgat, az apa hallja a csendet, leveti magát a földre, és az egész házat betölti fájdalom és kiáltása. Úgy szenved, ahogy csak egy apa szenvedhet, aki elveszti fiát, a család egyetlen reménységét.

Ugyanez az ember rohan az anyához: ő is alszik. Felébred a hevesen félrerántott függöny zajára. Mi van? — kérdezi. Asszonyom, iszonyú nagy baj van. Itt a pillanat, amikor kereszténynek kell lennie. A fia nincs többé. — Ó, isten, kiáltja a megrendült anya. És megfogja az ágya melletti feszületet, szorítja kezében, rátapasztja ajkát, szemei könnyben úsznak, és ezek a könnyek öntözik keresztre feszített istenét.

Íme az ájtatos asszony képe: csakhamar meglátjuk az odaadó feleség és az elkeseredett anya képét. Egy olyan léleknel, ahol a vallás uralkodik a természet, különösen nagy megrázkodtatás kell ahhoz, hogy igaz hang szakadjon ki belőle.

Eközben bevitték az apa lakosztályába a fiú holttestét, és amíg az anyánál a jámbor kegyelet némajátéka játszódtott le, itt a kétségbeesés.

Látja, hogy a pantomim és a deklamáció hogyan változnak egymás után a hely szerint. Íme, ez az, amivel a mi színpadi félreszólásainkat helyettesíteni kell. De közeledik a jelenetek egyesítésének pillanata. Az anya a szolgál vezetésével közeledik férje lakosztálya felé. . . . Kérdem, mi történik ezalatt a nézővel. . . . Egy férj, egy apa, fia holttestére borulva, ez fogadja majd az anyát! Ő áthalad azon a területen, amely a két jelenetet elválasztja. Siránczó kiáltások ütnek meg fülét. A kép a szeme elé tárul. Hátraveti magát. Elhagyja ereje, és kísérője karjaiba hanyatlik. Majd torkából kitör a zokogás. *Tum verae voces.*

Ebben a jelenetsorban kevés a beszéd, de egy zseniális ember, hogy a néma pillanatokat kitöltse, csak néhány egytagú szót fog ejteni; itt egy felkiáltás, ott egy mondat kezdete csak; ritkán enged meg magának folyamatos beszédet, valami rövidebbre van szükség.

Íme a tragédia, de ehhez a műfajhoz szerzőkre, művészekre, színházra és talán egy népre, közönségre lenne szükség.

Én: Hogyan! Őn egy tragédiába hálósobát akar tenni, egy anyát, egy alvó apát, egy feszületet, egy holttestet, két, váltakozva néma és párbeszédű jelenetet! És az illemszabályok?

Dorval: Ó, kegyetlen szabályok, ezeket csak a kicsi és illedelmes művek tisztelik! De — fűzte hozzá Dorval, meglepő hidegvérrel — amit javaslok, egyáltalán nem lehetséges?

Én: Nem hiszem, hogy valaha is eljutunk oda.

Dorval: Akkor minden el van veszve! Corneille, Racine, Voltaire és Crebillon megkapták mindazt az elismerést, amire egy zseniális ember pályázhat, és a tragédia elérte a tökéletesség legmagasabb fokát.”²³

Azért idéztük ilyen részletesen ezt a leírást, mert benne plasztikusan kifejezésre jut a felvilágosodás drámaelméleti programjának alapproblémája, Diderot nagyralátó tervei egyfelől, s a megvalósíthatatlanság előérzete másfelől. Ez utóbbi nem egyszerűen a régi szabályok, kötöttségek erejének túlbecsüléséből fakad, hanem a gyökeresen új, polgári problémák megsejtéséből.

Az élet nyilvánosságának az elvesztéséről van szó. Lessing ennek a ténynek a drámára vonatkozóan még csak stilisztikai konzekvenciáit látja:

(A régi tragédiákban), „valamennyi személy szabad és nyilvános téren beszélget és szórakozik egymással, kíváncsi néptömeg jelenlétében. Ezért majdnem mindig tartózkodással, méltóságukra való tekintettel kell beszélgetniük; nem szabadulhatnak gondolataiktól és érzelmeiktől az éppen eszükbe jutó szavakkal, mérlegelni és válogatni kell szavaikat. Mi újabbak azonban, akik a kórust száműztük, akik személyeinket legnagyobbbrészt négy fal között hagyjuk: mi okunk lehet nekünk arra, hogy mégis mindig olyan illedelmes, olyan keresett, olyan rétori nyelven beszéljünk őket? Őket nem hallja senki más, csak az, akiknek megengedik, hogy hallgassa őket; velük nem beszél más, mint olyan emberek

²³ Uo. 114—117. o.

akik valóban részt vesznek a cselekményben, akik tehát maguk is indulatban vannak, és akiknek nincs se kedvük, se idejük kifejezéseik ellenőrzésére. Ezt csak a kórus tette, amely bármily szorosan szövődött a színdarabba, inkább csak ítélte a cselekvő személyek fölött, mintsem hogy valósággal részt vett volna sor-sukban.”²⁴

Diderot viszont, aki kijelenti, hogy az ő darabját nem a színpadon, hanem a szalonban kell megítélni,²⁵ egyúttal azzal is tisztában van, hogy ez szinte megfojtja a drámát. Világosan látja ezt Landois *Sylvie* c. egyfelvonásos polgári tragédiájáról szólván:

„*En*: Megkapó képpel kezdődik a mű: egy szoba belseje, csak a falai látszanak. A szoba mélyén egy asztalra vetődik a fény, az asztalon egy vizeskancsó és egy darab kenyér van: íme a hely és a táplálék, melyet egy féltékeny férj szán ártatlan asszonyának, akinek kétségbevonta erényét.

Képzelve el ezt az asszonyt könnyezve az asztal előtt Mlle Gaussin személyében.

Dorval: És ön ítéletet mond a fent idézett kép alapján. Vannak a darabban más részletek, melyek tetszettek nekem. Ez a darab elegendő arra, hogy egy okos emberben felkeltse az érdeklődést, de egy nép meggyőzéséhez több kell.”²⁶

S kimondja, hogy a színház éltető közege a közösség nyilvánossága:

(*Dorval*): „Mondjuk ki világosan; ma már nem létezik többé közösségi színház. Milyen kapcsolatok fűzik ma össze a színházi közönséget a leglátogatottabb napokon, és milyen volt Athénban vagy Rómában a közönség? A régi színház befogadott közel nyolcvanezer polgárt. Scaurus színpadát háromszázhatvan oszlop és háromezer szobor díszítette...

... Ítéljen a közönség tömegének erejéből, mert ön igazán ismeri az emberek egymásra hatását és a szenvedélyek megnyilvánulását a népi zendülésekben. Negyven-ötvenezer ember nem az illem szerint viselkedik. És ha megtörtént a köztársaság egyik nagy személyiségevel, hogy könnyet hullatott, mit gondol, milyen hatással lehetett fájdalma a többi nézőre? Van patetikusabb, mint egy tiszteletreméltó ember fájdalma?

Akinek érzelmeit nem növeli a vele osztozók nagy száma, annak valamilyen titkos bűne van; természetében van valamiféle magányosság, ami nem tesz nekem.

De ha a tömeg fokozza a néző érzelmeit, milyen hatással kell lennie a színészre vagy a szerzőre? Micsoda különbség van a két dolog között: egy meghatározott napon, megszabott ideig néhány száz személyt szórakoztatni vagy egy egész nemzet figyelmét lekötöni ünnepnapjain, birtokba venni legpompásabb épületeit, és ezeket az épületeket megszámlálhatatlan tömeggel körülvéve és megtöltve látni, melyeknek szórakozása vagy unalma a mi tehetségunktől függ?”²⁷

Persze a nyilvánosság kérdése a színház vonatkozásában sem egyszerűen pszichológiai probléma, hanem társadalmi kérdés. Eddig a felismerésig Diderot is eljutott. A drámai költészetről szóló értekezésében kifejti, hogy minél civilizáltabb és műveltebb egy nép, annál kevésbé drámába illőek a szokásai; ahogy szelídül az erkölcs, úgy erőtlenedik. Nem állítja azt, hogy a primitív és az antik erkölcsök feltétlenül helyesek voltak, de mindenesetre költőiek, mert a költészetben nélkülözhetetlen a nagyság, a vadság és a kegyetlenség. A modern erkölcs azonban kicsinyes, erőtlen, mesterkelt és hazug, hiányzik belőle minden nagyság, fenség és igazság. Így a dráma megújulása

²⁴ Lessing: *i. m.* 436–437. o.

²⁵ Vö. Diderot: *Oeuvres esthétiques*. 86. o.

²⁶ Uo. 119. o.

²⁷ Uo. 121–123. o.

csak újabb nagy megrázkódtatásoktól és kataklizmáktól várható.²⁸ Diderot ezzel közvetlenül elébe megy a Hegel-esztétika nagyszerű fejtegetéseinek a hős-kor és a modern, polgári kör összehasonlítása tekintetében. Csakhogy a forradalom előtti gondolkodó elméletén nem uralkodik még el a művészet vége hangulat, s így kora művészeti kérdéseire a polgári művészet életre segítésének igényével ad teoretikus választ. Látja a polgári művészet bizonyos ellentmondásait, mégis elszánt harciosa marad.

Mi mármost annak a problémának a lényege, amelyet Diderot egyszer mint a közösségi és a modern színház, másszor pedig a civilizátlanság állapota és a civilizáció szembeállítását fogalmazott meg? Véleményem szerint az *emberi autonómia*, illetve az individualitás és a társadalmi determináció elidegenedésének viszonya, az amit Hegel így írt le:

„...egy későbbi, műveltebb állapottal szemben egy hősi korszak azzal az előnnyel rendelkezik, hogy az egyedi jellem és általában az individuum az ilyen korban a szubsztanciálist, az erkölcsöst, az igazságost még nem találja törvényes szükségzerűségként magával szemben, s ennyiben közvetlenül a költő előtt fekszik az, amit az eszmény követel.”²⁹

Az egyedi jellem és a (nem feltétlenül állami, hanem elsősorban társadalmi) törvényes szükségzerűség e kettősségét Diderot világosan látta, és ennek köszönhető a híres *condition-elmélet*.

A conditionra (helyzet, körülmények, társadalmi státus, hivatásrend, stb.) vonatkozó nézetét Diderot így foglalja össze:

„Mindeddig a jellemnek volt elsőrendű szerepe, és a condition csak egy kellék volt, most az kell, hogy a condition váljék elsőrendűvé és a jellem legyen kellék. Minden bonyodalom a jellemből következett. Csak úgy általánosságban megkeresték azokat a körülményeket, melyek előidézték, és ezeket a körülményeket összefüggésbe hozták egymással. A conditionnak kell a mű alapjául szolgálnia. Azt hiszem, hogy ez a forrás bővízűbb, termékenyebb és hasznosabb, mint a másik, a jellemké. Ha csak egy kicsit is zavaros egy jellem, a néző mondhatja, hogy ez nem én vagyok. De azt nem tudja eltitkolni, hogy az a helyzet, melyet a színen játszanak, az övé; nem teheti meg, hogy ne ismerje fel kötelességét. Teljes egészében okozzon neki gondot az, amit hall...”

En: Így tehát ön azt szeretné, hogy irodalmárt, filozófust, kereskedőt, bírót, ügyvédet, politikust, polgárt, magasrangú hivatalnokot, bankárt, nagyurat és intendánst játsszanak.

Dorval: Tegye hozzá: mindenféle emberek közötti viszonyt: a családapát, a férjet, a nővért és a bátyjukat. A családapa! Micsoda téma egy olyan században, mint a mienk, ahol fogalmuk sincs az embereknek arról, hogy mit jelent családapának lenni.

Gondoljon arra, hogy a mindennapoknak új conditionjai alakulnak ki. Gondoljon arra, hogy semmit sem ismerünk kevésbé, mint a conditionokat, és nincsen semmi, ami jobban kellene, hogy érdekeljen bennünket. Mindegyikünknek megvan a külön-külön helyünk a társadalomban, de mindenféle helyzetű emberrel érintkezünk.

A conditionok! Mennyi fontos apróság, részlet, közügyek és családi ügyek, ismeretlen igazságok, új helyzetek adódnak alapjukul. És a conditionoknak nincsenek meg egymás között ugyanígy az ellentéteik, mint a jellemeknek? és a költő nem helyezheti őket szembe egymással?”³⁰

²⁸ Diderot: *Színészparadoxon*. 200–203. o.

²⁹ Hegel: *Esztétikai előadások* I. Akadémiai Kiadó, 1952. 194. o.

³⁰ Diderot: *Oeuvres esthétiques*. 153–154. o.

Korántsem véletlen, hogy most került sor az egyént illetően a *társadalmi státus determináló voltának* elméleti tudatosítására. Alapja az a tény, amelyet Marx így jellemzett a *Német ideológiában*:

„... a történelmi fejlődés folyamán és éppen a társadalmi viszonyoknak a munka megosztásán belül elkerülhetetlen önállósulása következtében különbség ~~ülkőzik~~ ki mindegyik egyén életében, amennyiben ez az élet egyrészt személyes, másrészt be van sorolva a munka valamelyik ága és az ahhoz tartozó feladatok alá. (Ez nem úgy értendő, mintha például a járadékos, a tőkés stb. nem volnának személyek többé, hanem úgy, hogy *személyiségüket egészen határozott osztályviszonyok szabják és határozzák meg*, s a különbség csak egy más osztállyal való ellentétben ütközik ki, és saját maguk számára csak akkor, ha csődbe kerülnek.) A rendben (méginkább a törzsben) ez még el van fedve, például a nemes mindig nemes marad, a roturier mindig roturier, tekintet nélkül egyéb viszonyaira; ez egyéniségétől elválaszthatatlan minőség.” (Kiemelés — F. G.)³¹

A polgári társadalomban kialakuló új helyzet, hogy létrejön a társadalmi státus és a „személyes” egyén viszonyának véletlensége, noha e viszonyon belül a státus mégis maga alá rendeli és meghatározza a személyiséget, megszünteti a státus és személyiség viszonyának magától értetődő jellegét, és az itt fellépő bonyolult viszonylatokat explicitté és így az elméleti gondolkodás tárgyává teszi. Sőt, mint Diderot condition-elméletéből látható, a művészi alakítás tárgyává is.

Mármost Lessing élesen bírálta ezt az elméletet:

„Válasszunk csak ki egyet, például a bíró hivatásrendjét! Nem kell-e majd neki is, a bírónak, valamilyen jellemet adnunk? Nem kell-e majd szomorúnak vagy vidámnak, komolynak vagy könnyelműnek, nyájasnak vagy hevesnek lennie? Nem ez a jellem emeli csak ki őt a metafizikai elvontságok osztályából és formál belőle valóságos személyt? Nem alapul-e majd ennek következtében a darab bonyodalma és morálja ismét a jellemen? Nem lesz-e ennek következtében a hivatásrend újra csak véletlen?

Diderot erre azt válaszolhatná ugyan: Természetes, hogy a hivatásrendjében ábrázolt személynek szükségképp megvan a maga egyéni erkölcsi karaktere, de azt akarom, hogy az ne legyen ellentétben a hivatásrend kötelességeivel és körülményeivel; hanem a legjobb összhangban legyen vele. Ha tehát ez a személy bíró, akkor nem tetszésemről függ, hogy komolynak vagy könnyelműnek, nyájasnak vagy hevesnek ábrázoljam: szükségszerűen komolynak és nyájasnak kell lennie minden alkalommal abban a mértékben, amelyet a szóban forgó ügy megkövetel.

Ezt válaszolhatná Diderot, mondom; egyúttal azonban egy másik zátonyba ütközött volna, nevezetesen a tökéletes jellemek zátonyába. Hivatásrendeink megismerésük mindig csak azt tennék, amit kötelességük és lelkiismeretük szerint tenniük kell; teljesen úgy cselekednének, ahogyan az meg van írva. Ezt várjuk a vígjátékban? Vajon efféle ábrázolások elég vonzóak lehetnek? Elég nagy lesz-e az ebből remélhető haszon ahhoz, hogy érdemes legyen egy új műfajt teremteni számára és külön poétikát írni részére.”³²

Ami az első, még Palissot Diderot-kritikája nyomán haladó ellenvetést illeti, az Diderot elméletének valódi lényege szempontjából teljesen irreleváns. A jellemet ugyanis Diderot nem szűkíti le a viselkedésre. Palissot és Lessing kifogására Diderot nevében is Hegel szavaival válaszolhatunk:

„Ha... egy igazságügyi tisztviselő úgy viselkedik és cselekszik, ahogyan a hivatal és a kötelesség megköveteli, akkor csupán a maga meghatározott, a a rendnek megfelelő, jog és törvény által előírt kötelességét végzi; amit az ilyen

³¹ MEM 3. Bp. 1960. 63—64. o.

³² Lessing: *i. m.* 549—550. o.

állami tisztviselők azután a maguk individualitásából belevisznek, az érintkezésbeli kedvességet, eszességet stb. — az nem lényeges dolog és nem szubsztanciális tartalom, hanem közömbös és mellékes.”³³

Ennyiben tehát Diderot-nak igaza van. De éppen ezért jogos, lényegét tekintve, Lessing további kritikája. Diderot felfogása ugyanis fő tendenciáját tekintve több feloldhatatlan *ellentmondáshoz* vezet.

Előszőr: Diderot ellentmondásba keveredik a dráma terve és jellemei viszonyát illetően. Egyfelől azt mondja:

„A költő elkészítheti a dráma tervét, sőt, jó tervet készíthet anélkül, hogy tudná, miféle jellemmel fogja szereplőit felruházni. Ugyanaz megeshet, s meg is esik, nap mint nap, a legelőtőbb jellemű emberekkel. Az apa, ki feláldozza tulajdon lányát, lehet becsvágyó, de lehet gyenge jellemű vagy kegyetlen is. A pénztől megfosztott ember lehet gazdag, de lehet szegény is. Az aggódó szerelmes lehet polgár vagy hős, gyengéd vagy féltékeny, fejedelem vagy lakáj.”³⁴

Másfelől viszont, amikor a feltételezett alkotói folyamatot leírja, minduntalan elszólja magát a tézis ellenkezőjéről.³⁵ A feltételezett alkotói folyamat rekonstrukciójából nyilvánvalóan kitűnik, hogy a terv elkészítése alapvonásaiban előfeltételezte és általában előfeltételezi a jellemeket. Az az érv a terv elsőbbsége mellett, hogy ugyanaz az esemény a legkülönbözőbb jellemű emberekkel megeshet, teljesen hamis. A terv ugyanis a dráma meséje, váza, az események összefűzése, vagyis az események egymással belső kapcsolatban levő, egymásból következő sorozata, a cselekményvázlat. S ha igaz is, hogy bárki belekerülhet egy adott helyzetbe, az már nagyon is az illető személyiségtől, jellemétől függ, hogy hogyan reagál a szituációra, s hogy jellem és szituáció párharcából milyen új helyzet keletkezik, és így tovább; vagyis — Thomas Mann szavával — „nem akárkivel esik meg akármilyen történet”. A baj az, hogy Diderot jellem és szituáció dialektikáját csak a dialógus, a szavak, nem pedig a tettek vagyis a cselekmény vonatkozásában akceptálja:

„...nem kell a szereplőknek szellemet adni, de tudni kell őket olyan körülmények közé helyezni, ahol a körülményektől nyerik azt.”³⁶

„Egyazon tárgyról meghatározott jellemek felhasználásával végtelen sok tervet dolgozhatunk ki. Ha a jellemek adottak, beszélni csupán egyféleképpen beszélhetnek. Az egyes szereplők mást s mást mondanak majd, aszerint hogy milyen helyzetet teremtünk számukra; de mert minden helyzetben azonosak önmagukkal, szavaik nem mondhatnak soha ellent jellemüknek.”³⁷

Az utóbbi idézetből az is látható, hogy Diderot követelményül állította a jellem egységét. És ezen a ponton lép fel a *második* ellentmondás. Diderot ugyanis e problémakörben következetes gondolkodónak bizonyul: a körülményeknek a jellem és szituáció viszonyában is egyoldalú meghatározó erőt tulajdonít:

„A jellemeket... a drámai helyzetek határozzák meg.”³⁸

Csakhogynem következne ebből? A condition-elmélet következetes végigvitele, az egyes drámai jelenetre való lebontása az elmélet felbomlasztásához vezet.

³³ Hegel: *i. m.* 197. o.

³⁴ Diderot: *Színészparadoxon.* 164. o.

³⁵ *Uo.* 126—129. o.

³⁶ Diderot: *Oeuvres esthétiques.* 99. o.

³⁷ Diderot: *Színészparadoxon.* 121. o.

³⁸ *Uo.* 164. o.

Az egymást követő helyzetek, amelyek Diderot dramaturgiájában nem a jellem és szituáció harcából születnek, hanem a jellemhez képest külsődlegesek, pillanatról-pillanatra másképp határozzák meg a jellemet, azaz felbomlik a jellem egysége. S ezt Diderot ki is mondja:

„*Én*: A túl szigorúan vett jellemegység nem agyrem csupán?
Dorval: Minden bizonnyal.”³⁹

Ez is, meg az előző ellentmondás is abból adódik, hogy Diderot a jellem egységét mint azonosságot, változatlanságot fogja fel, nem pedig mint dinamikus ellentmondásteljes egységet.

Ezeket az ellentmondásokat a művészi alakítással teljes összhangban elméletileg is fel lehet oldani és maga Diderot, elméletének néhány kevésbé hangsúlyos és kidolgozott, inkább epizódikus tendenciájával utat is tört a feloldás számára. Rámutat ugyanis valóban életszerű és termékeny ellentmondásokra is. Mindenekelőtt amikor a condition-elméletben felhívja a figyelmet arra, hogy a conditionoknak egymás között is megvannak a maguk ellentétei, akkor egy drámailag roppant termékeny szempontra utal. Le is vonja belőle a dramaturgiai következtetéseket:

„Feszült helyzeteket kialakítani, a jellemeket velük szembesíteni, érdekeiket összeütköztetni: ez a teendő. Keresztezzék egymást a szereplők szándékai, s bár mindegyikük ugyanazon végkifejlet felé halad, törekedjék arra ki-ki a maga módján.

Az igazi drámai ellentét: a jellemek s helyzetek, érdekek s érdekek ellentéte.”⁴⁰

De még ennél is fontosabb az a felismerés, amely a condition-elmélet továbbfejlesztésének irányába mutat. Mint láttuk, Lessing legsúlyosabb ellenvetése az volt, hogy e szerint az elmélet szerint a drámai hős mindig kötelességének és lelkiismeretének megfelelően cselekszik. Kérdés azonban, hogy teljes joggal tulajdonítja-e Lessing Diderot-nak ezt a nézetet. Véleményem szerint nem. Diderot ugyanis így ír:

„Ám tegye fel egy drámaíró, hogy a bíró sorsát viszi színpadra; gondoljon ki oly érdekes mesét, mint e tárgy megkívánja, s mint én képzelem; állítsa főhősét hivatali kötelességeiből következően oly választás elé, hogy vagy csorbát ejt tiszta méltóságán, szentségén, becselenné válik övéi s a világ szemében, vagy feláldozza önmagát, szenvedélyeit, törekvéseit, vagyonát, rangját, feleségét és gyermekeit — és aztán mondja még valaki, ha meri, hogy a komoly s nemes célzatú műfaj híján van hévnek, színnek, erőnek.”⁴¹

S az itt vázolt konfliktust Diderot valóban komolyan gondolta, mint ezt *Egy este otthon* c. novellája is bizonyítja. Ebben a következő, problémánkat még világosabbá tevő párbeszéd zajlik le:

„*Fivérem*: ... A bírák mereven ragaszkodnak a törvény paragrafusaihoz, ... — jól teszik. A bírák ilyen esetben nem akarják meglátni a körülményeket, ... mert félnek az esetleges kínos következményektől; — jól teszik. Néha lelkiismeret-

³⁹ *Oeuvres esthétiques*. 159–160. o. Az igazság okán persze hozzá kell tenni: elméletének e következményét Diderot azzal igyekezett kivédeni, hogy a dráma rövid időtartama valószínűsíti a jellem egységét. (Vö. *uo.* 160. o., ill. Színészparadoxon. 197. o.) Ez a praktikus kibúvó azonban nem szünteti meg az elméleti ellentmondást.

⁴⁰ Diderot: *Színészparadoxon*. 165. o.

⁴¹ *Uo.* 108. o.

retük tanúskodása ellenére... feláldozzák a szerencsétlenek és védtelenek érdekeit, mert csak úgy tudnák megmenteni őket, ha szabad kezet adnának egy csomó gazzickónak; jól teszik. Félnék olyan döntést hozni,... amely egy bizonyos esetben igazságos, de ezer másban vesztes a temérdek zűrzavar miatt, aminek utat nyitna; jól teszik...

Apám: A te érveid magántermészetű ügyben talán helytállóak lennének, de a nyilvánosság előtt rosszak. Esetleg akadt volna egy nem túlságosan lelkiismeretes ügyvéd, aki négy szemközt azt mondja nekem: „Égesse el azt a végrendeletet”. De a szakértői véleményében nem merte volna lefjni.

Én: Értem; ez olyan ügy, ami nem a bírák kezébe való. No, hát fogadom, nem is került volna oda, ha a helyedben vagyok.

Apám: A saját nézetedet előbbre helyezted volna a közénél, az ember döntését a bírónál?

Én: Úgy van. Vajon nem előbb voltunk emberek, mint bírák? És az emberi faj igaza nem másképp szent, mint a törvényhozóé? Civilizáltak nevezzük magunkat, és rosszabbak vagyunk a vadaknál. Úgy látszik, hogy még századokig bukdácsolunk hóbortból hóbortba, tévedésből tévedésbe, amíg végül elérünk oda, ahová az értelem első szikrája, a puszta ösztönünk egyenest elvezetett volna. Alaposan utat tévesztettünk...” (ford. Dániel Anna)

Diderot eljutott a polgári dráma alapkonfliktusának a küszöbéig. Teljes joggal látta benne Alexander Bernát Brieux, ifj. Dumas, Ibsen, Sudermann és Hauptmann drámáinak első programadóját.⁴²

Ez a konfliktus nem más, mint az ember és a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyének megfelelő szerep konfliktusa. Láttuk, hogy a polgári társadalmon belül elkülönül az intim, családi szféra és a társadalmi termelés szférája. Mégis, e polarizációt egybefogja az, hogy a magánember státusa kombinálja a magántulajdonos szerepét az „emberével”. A polgár egy személyben magántulajdonos és ember, bourgeois és homme. S az ideologikus polgári tudatban a kettő egységben van. Ez a fiktív azonosság a condition-elmélet alapja, ahogy ezt klasszikus formájában Diderot megfogalmazza. S ha az életproblémák itt-ott már ki is kezdik ezt az illúziót, ennek felismerése merőben egyedi, és nem emelkedik elméleti rangra. Sőt, ilyen alkalmyszerű felismerése is, mint Diderot példájából láthattuk, a bürokráciára korlátozódik, és nem terjed ki éppen az áruforgalom szférájára. Itt, úgy tűnik, az „ember”, az „homme” uralja a terepet. Diderot, *A törvénytelen fiú* c. drámájának egyik ifjú hőse, Clairville, így beszél:

„Büszke és hajlíthatatlan természettel nem jutok ahhoz a vagyonhoz, melyre szükségem van. Hiszen azt mocskos intrikával gyorsan; vagy fegyverrel, dicsőségesen, de lassan; vagy bizonyos tehetséggel, de így nehézkesen és közép-szerűen szerzik meg. Van más út is, mellyel vagyonhoz lehet jutni: a kereskedelem szinte az egyetlen lehetőség, melyben a nagy vagyont munka árán lehet megszerezni”. (IV. felv. V. jel.)

Ezek a szavak a bourgeois és az homme fiktív azonosságával kapcsolatban jól megvilágítják azt a tényállást, amelyet Habermas a paritásra vonatkozóan megállapított: „nem valóságos (wirklich), de mégis hatékony (wirksam) volt”.⁴³ Egyelőre még úgy tűnik, hogy az „emberi” morál képes maga alá rendelni, az egész társadalmi érintkezést, s ez az illúzió morális öntudatot, egyfajta erkölcsi biztonságérzetet adott a magántulajdonosnak, a bourgeoisnak, és így az áruforgalom kiszélesedésének egyik szubjektív hajtóereje lehet.

⁴² Vö. Alexander Bernát: *Diderot-tanulmányok*. Franklin Társulat, 1900. 86. o.

⁴³ Habermas: i. m. 47. o.

tett. De pontosan ez az illúzió volt az oka annak, hogy a forradalom előtti korban nem jött létre nagy polgári drámairodalom. Igen pregnánsan mutatkozik meg ez Beaumarchais *A két barát* c. drámájában. Lukács György, fiatalkori drámatörténetében, igen jól mutatta meg a drámai csőd okát:

„Felmenő osztálynak, olyannak, amely a maga ideológiája szempontjából az életet még nem érzi problematikusnak, mely, ha egy másik osztállyal küzd az uralomért, annak intézményeiben, tehát ideiglenes megváltoztatható okokban látja a bajok forrását — nem lehet drámája. Még akkor sem, ha az élet olyan problémát vetne fel, amelynek a későbbi felosztási folyamatban döntő szerep fog jutni; még akkor sem, ha ennek egy adott esetben való jelentkezését egy író észre is találná venni. Beaumarchais *Les deux amis* című drámája talán a legvilágosabb példája annak, hogy miért nem lehetett a XVIII. század polgárságának igazi drámája, bár akarta, bár tudatosan küzdött érte és nagytehetségű emberek kísérleteztek, hogy megteremtsék. Ennek a darabnak kiindulása az a tulajdonképpen tragikus ellentét, hogy a kereskedő osztály ideológiája szükségképpen becstelenné kell hogy tartsa azt a kereskedőt, aki csődbe került, de a viszonyok folytonos bonyolódása folytán (conjunktúra) a legbecsületesebb kereskedő is csődbe kerülhet, ami, ha az igazán és mélyen becsületes és mélyen meg van győződve a csőd megbecstelenítő voltáról, csak tragédiához vezethet. Beaumarchais nem így érzett. Ő úgy látta, hogy ez véletlen szerencsétlenség csak, amiből hőst véletlen szerencse építgép kimentheti.”⁴⁴

Beaumarchais azonban e véletlen szerencsét a barátságban, a nagylelkűségben stb., egyszerűen a humanitásban alapozza meg, azaz az intimszféra érényei képesek megoldani a társadalmi élet konfliktusait. Még tisztábban látható ez a problematika Goldoni alábbi leírásában, melyet *Emlékezéseiben A csőd* c. vígjátékával kapcsolatban ad:

„Az olyan ember, aki csalárd úton csődbe kerül, bünt követ el: visszaél a társadalom bizalmával, becstelenné válik, tönkreteszi családját, lop, elárulja polgártársait s az egész kereskedelmi életnek ártalmára van. Új tisztában betekintést nyertem a kereskedők világába, s azt tapasztaltam, hogy lépten-nyomon csődökről hallani, láttam, hogy azok, akik az üzleti tevékenységtől visszavonulnak, megfutamodnak, vagy akiket rajtacsípnék, a becsvágynak, pazarlásnak és fesselettségnek köszönhetik vesztüket, s kiindulva a vígjáték ama mottójából, hogy *ridendo castigat mores*, úgy véltem, a színház taníthatna és figyelmeztethetne a visszaélésekre és megakadályozhatná a bűnös üzelmek következményeit.”

(ford.: Gera György)

Csak ennek az illúzióknak a teljes szétfoslása nyitja meg az utat a valódi, jelentős polgári drámairodalom számára, mely valóban, egészen Arthur Miller *Az ügynök halála* c. drámájáig, ezt az utat járja.

Lukács az előbb idézett fejtegetésben a többi között egy igen fontos kérdést állít előtérbe: a véletlen negatív, illetve pozitív szerepét a drámában. A drámai szükségszerűség és véletlen problémájával kapcsolatos Diderot *harmadik* dramaturgiai ellentmondása. Mindenekelőtt kimondja a drámai szükségszerűség elvét:

„A költő válogassa meg aggályosan, alkalmazza mértéktartóan epizódjait, szabja számukat a tárgy súlyához, s teremtsen köztük szükségszerű kapcsolatot.”⁴⁵

⁴⁴ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története* I. Franklin Társulat, 1911. 59–60. o.

⁴⁵ Diderot: *Színészparadoxon*. 130–131. o.

A drámai események láncolatában érvényesülő szükségszerűség azonban nem olyan jellegű, mint a természetben vagy a köznapi életben érvényesülő:

„Míg... a természeti események kapcsolata gyakran hozzáférhetetlen elménk számára, mivel nem ismerjük a dolgok összefüggését, egybeesésüket végszzerűnek látjuk, a költő nyilvánvaló és érzékelhető kapcsolatokra törekszik a dráma egész szövedékében, úgyhogy műve — noha kevésbé igaz — a történetíróénál valószínűbb lesz.”⁴⁶

Vagyis a költészetnek plasztikussá kell tennie az ábrázolt események közötti szükségszerű összefüggéseket. Hogyan történik ez?

„A képek szükségszerű egymásutánját úgy felidézni, amint azok a természetben valóban követik egymást, annyi, mint tények alapján okoskodni. A képek egymásutánját felidézni, amint azok, valamely jelenség bekövetkezte esetén, szükségszerűen követnék egymást a valóságban, annyi, mint feltevés-alapján okoskodni, vagyis képzeletben alkotni, tehát filozófusnak vagy költőnek lenni aszerint, hogy mi volt a feltételezés célja.

A költő, aki feltételez, és a filozófus, aki gondolkodik, egyformán és ugyanabban az értelemben következetes vagy következetlen: mert következetesnek lenni nem egyéb, mint tudomásul venni a jelenségek szükségszerű kapcsolatát.”⁴⁷

Jól látható, hogy itt Diderot egy nagy lépést tesz a realizmus elmélete felé. De felmerül a kérdés: van-e kritériumunk a „feltételezés” határainak kijelölésére? Diderot erre így válaszol:

„A költő nem bízhatja magát teljesen képzelete szabad szárnyalására: bizonyos korlátokat tisztelőben kell tartania. A dolgok valóságos folyásának kivételes fordulataihoz kell szabnia magatartását, s ez a költő legfőbb törvénye.”⁴⁸

Ez a válasz azonban súlyosan problematikus. Már csak azért is, mert voltaképpen nem ad megfogható kritériumot. De főleg elvileg problematikus: a művészi igazságot ugyanis nem az alkotás totalitása és a valóság viszonylatában méri, hanem a részletek megfelelésén. Ennek következtében lép fel az ellentétes tendencia:

„Mennél inkább sajátlagos és kivételes a kiszemelt eset, annál több tudás, idő, tér s annál több mindennapi körülmény szükséges a csodálatos elem ellen-súlyozására s az illúzió megteremtésére.

Ha a történelmi tény nem elég csodálatos, a költőnek rendkívüli fordulatokhoz kell folyamodnia, hogy azzá tegye, ha túlzottan csodálatos, mindennapi körülmények halmozása által kell a hatást gyengítenie.

...halmozd a furcsábbnál furcsább helyzeteket, én nem bánom. A mese kétségkívül csodálatos lesz, de ne feledd, mi ennek az ára: a mindennapi események özönével kell majd a történetet hitelesítened s nézőiddel elfogadtatnod.”⁴⁹

A rendkívülit, a csodás elemet és a mindennapiságot mint egymástól elszakított, egymást mechanikusan kiegyensúlyozó elemeket fogja fel, nem pedig benső, szerves kapcsolatukban. Ez a probléma nyilvánvalóan csak egy speciális megfogalmazása a drámai szükségszerűség és a dramaturgiai véletlen kérdésének. Mint láttuk, Diderot azért nem tudta megválaszolni ezt a kérdést, mert nem a mű totalitása, hanem a részletek szintjén közelítette meg.

Lessing felfogása éppen ezen a ponton lényegesen radikálisabb, mint Diderot-é. Így fogalmazza meg a mű realista hitelességét:

⁴⁶ Uo. 135. o.

⁴⁷ Uo. 142–143. o.

⁴⁸ Uo. 143. o.

⁴⁹ Uo. 143–144. o.

„Elsősorban mi tesz számunkra elhihetővé egy történetet? Nem a belső valószínűsége?”⁵⁰

Ez a „belső valószínűség” Lessing szerint is a szükségszerűségből fakad. A mű alakjai nem erről a valóságos világról valók, hanem egy másik világhoz tartoznak:

„... olyan világhoz, amelynek véletlenei más rendben kapcsolódnak egymáshoz, de éppolyan pontosan kapcsolódnak, mint ezé; olyan világhoz, amelyben az okok és okozatok más rendben követik ugyan egymást, de azért mégis éppúgy a jó általános hatásait célozzák; egyszóval, egy zseni világhoz, aki... mivel kicsiben akarja utánózni a legnagyobb zsenit, áthelyezi, felcseréli, kicsinyíti, megnagyítja a jelen világ részeit, hogy sajátos egészet alkothasson magának belőlük, s összekapcsolja velük a maga szándékait.”⁵¹

Lessingnél tehát a művészi hitelesség és szükségszerűség gondolata szervesen összekapcsolódik azzal a mély felismeréssel, hogy a művész a valóság extenzív végtelenségét átfordítja a műalkotás világának intenzív végtelenségébe. Ez a koncepció nem vezet a ritka és mindennapi események egymást kiegyensúlyozó ellentétéhez. A művet nem a hétköznapi események közelítik a valósághoz. Már Diderot is látta, hogy a dráma, noha kevésbé igaz, mégis valószínűbb a történetíró művénél. Lessing voltaképpen a diderot-i elméletnek ezt a — legpozitívabb — tendenciáját teljesítette ki úgy, hogy el tudta kerülni a diderot-i ellentmondásokat. De ez csak részben köszönhető annak, hogy összekapcsolta a művészi hitelességet a totalitással. Legalább ilyen fontos az, hogy a drámai szükségszerűséget a jellemre alapozta. Lessing a drámai kauzalitás elvét a jellemre nézve mondja ki:

„Csodát csak a fizikai világban tűrünk el, az erkölcsi világban mindennek a maga szabályszerű 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 am azoknak sohasem szabad többet létrehozniok, mint amennyit a legszigorúbb igazság szerint létrehozhatnak.”⁵²

Nagyon tanulságos ebből a szempontból Lessingnek a drámai szükségszerűségére vonatkozó leggyakrabban idézett gondolata:

„A lágészt csak olyan események foglalkoztatják, amelyek egymásban gyökereznek, amelyek csak okok és okozatok láncolatát alkotják. Az okozatok visszavezetése az okokra, az okok lemerése az okozaton, a véletlennek mindenütt való kizárása; minden történésnek olyképpen való feltüntetése, hogy másképpen nem is történhetett volna, — ez s csak ez az ő dolga, ha a történelem területén dolgozik, hogy az emlékezet haszontalan kinceit a szellem táplálékává változtassa át.”⁵³

Ez a gondolat azonban így, idézetként kiszakítva az elemzés menetéből (Corneille *Rodogyné* c. drámájáról van szó), épp a legfontosabb vonatkozásban torzul el. Magából az elemzésből világosan kiderül, hogy Lessing nem események és események, hanem jellemek és események kapcsolatával, vagyis cselekedetekkel foglalkozik. Lessing szerint tehát a drámai szükségszerűséget

⁵⁰ Lessing: *i. m.* 280. o.

⁵¹ *Uo.* 336—337. o.

⁵² *Uo.* 214—215. o.

⁵³ *Uo.* 321—322. o.

az emberi cselekvésben, a tettben mint a jellem megvalósulásában kell keresni. Ez az álláspont teszi lehetővé, hogy Diderot drámaelméletének egy másik fontos ellentmondását is feloldja. Diderot azt mondta, hogy bármilyen jellemhez kapcsolódhat bármilyen esemény, bármilyen tény; Lessing szerint ellenben

„...a jellemeknek a költő szemében sokkal szentebbnek kell lenniük, mint a tényeknek. Először is azért, mert ha pontosan megfigyeli a jellemeket, akkor a tények, amennyiben amazoknak következményei, már magukban sem dőlhetnek el sokkal másképpen; ...Másodszor, mivel a tanulás nem a pusztán tényekből, hanem abból a felismerésből áll, hogy ilyen jellemek ilyen körülmények között ilyen tényeket szoktak előidézni, vagy kell, hogy előidézzenek.”⁵⁴

Vagyis itt Lessing Diderot-hoz képest igen nagy lépést tett előre jellem és szituáció dramaturgiai viszonyának kidolgozásában.

Diderot és Lessing drámaesztétikájának viszonya roppant bonyolult, s az előbbi összehasonlításból sem merném azt a következtetést levonni, hogy Lessing egészében meghaladta Diderot elméletét. Ugyanis, mint láttuk, Lessing teljesen értetlenül ment el Diderot legzseniálisabb eredménye, a condition-elmélet mellett. Ennek az az oka, hogy a társadalmi munkamegosztásban betöltött státus determináló hatásának felismerése, de még a felismerés valódi tartalmának megértése is jóval érettebb polgári viszonyokat feltételez, mint amilyenek Lessing Németországában voltak. Ez az elmaradottság azonban paradox eredménnyel járt. Lessing drámaelmélete sokkal ellentmondásmentesebb, következetesebb, pusztán drámaelméleti szempontból nézve mélyebb, és nagyobb mint Diderot-é, de *nem a polgári dráma elmélete*. Lessing drámaelmélete a görög és a shakespeare-i dráma polgári elmélete. Athénben és Shakespeare művészetében érte el története csúcsait a tragédia, amely, Lukács György szavával „az ember leghatározottabb és legintenzívebb, legvilágibb önmegőrzésének és önkiteljesedésének a kifejezési formája”.⁵⁵ A görög és a shakespeare-i tragédia már Lessing által felismert művészi közösségének éppen az a társadalmi alapja, hogy az emberi önkiteljesedés lehetősége az antik demokrácia és a reneszánsz rövid időszakában vált viszonylagosan valósággá. S a felismerést az tette lehetővé, hogy Lessing a polgári humanitás-ideológia kérdéseivel fordult a drámatörténethez. Az emberi önkiteljesedés polgári eszméje számára a felvilágosodáskori gondolkodó a polisz-polgárban és a reneszánsz emberben találhatja meg a történeti példaképet. Az emberi önkiteljesedés a polgári életben megvalósíthatatlan, bár eszméjét maga a polgári élet termeli ki szükségszerűen. E tény művészi következményei Diderot előtt teljesen világosak voltak, mint láttuk, tisztában volt vele, hogy korában egy görög vagy shakespeare-i típusú dráma lehetetlen. Ezt a következtetést mint teoretikus is levonta. Más volt azonban a helyzet Németországban. Lessing teljesen józanul és illúziótlanul szemlélte kora társadalmát, s így tudta, hogy a polgári átalakulás távoli perspektíva. De éppen ez az elmaradottság, amely még nem tette olyan nyilvánvalókká a tipikusan polgári problémákat, tette lehetővé töretlen, ragyogó történetfilozófiai optimizmusát. Az önmagát kibontakoztató polgári individuum eszménye számára távoli, de éppen ezért még teljesen sértetlen ideál lehetett. Az igazán nagy diderot-i problematika, a Rameau unokaöccsének erkölcsi problematikája Lessing előtt ismeretlen.

⁵⁴ Uo. 335. o.

⁵⁵ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* II. Akadémiai Kiadó 1965. 687. o.

Persze, úgy gondolom, Diderot és Lessing embereszménye lényegében közös. Kettőjük ember-konceptióját, közös és eltérő vonásait itt tartalmilag nem elemezhetjük. Számunkra csak az fontos, hogy ez az embereszmény, *a felvilágosodás embereszménye* hogyan lesz *esztétikai, pontosabban drámaesztétikai princípium*. Diderot-nál ez egészen világos. Költői parabolával ábrázolja, hogyan keres és talál választ Ariste, a filozófus, a „mi az igaz, a jó és a szép” kérdésére. Miután megállapítja, hogy nincs két egyforma ember, hogy nincs két ember, aki egyformán ítél ezekben a kérdésekben; hogy egyazon ember is szakadatlanul változik; hogy egyazon ember szakadatlanul változtatja az ítéletét; tehát az ember nem tarthatja önmagát mértékadónak, hanem önmagán kívül álló mércét kell választania; így okoskodik:

„De hol lelem fel a hiányzó, változhatatlan mércét?... Tán az embereszményben, melyet magam alkotok, hogy tárgyaitam elébe tárjam? Az ítél majd, s én arra szorítkozom, hogy szavait híven visszaadjam... De ez az eszményi ember eszerint az én teremtményem... Sebaj, feltéve, hogy sikerül őt változhatatlan elemekből megalkotnom... De honnan vegyem e változhatatlan elemeket?... A természetből?... Ám legyen. S miként gyűjtsem össze?... Nehéz feladat. De nem lehetetlen...”⁵⁶

S a roppant fáradságos módon megalkotott embereszmény a továbbiakban a művészi alakítás kiindulópontjává, alapjává válik:

„Az emberi lélek festője a szenvedélyek, erkölcsök, jellemek, szokások megfigyelése által tanulja meg, hogyan kell eszményképét elváltoztatnia, míg-nem Emberről jó vagy rossz, békés vagy indulatos emberré lesz.

Így válik az eredeti látomás végtelen sok s végtelen sokféle ábrázolat forrásává, melyek a vásznat s a színpadot betöltik.”⁵⁷

Lessing, ha filozófiailag nem is fogalmazza meg ilyen explicit módon a művészi alkotás bizonyos világnézeti előfeltételeit, lényegében mégis ezek alapján áll, és az esztétikai következményeket Diderot-nál is mélyebben fejti ki:

(a zseni) „...legfontosabb jellemeinek megalapozásával és kiképzésével távolabbi és nagyobb célokat kapcsol össze; azt a célt, hogy megtanítsa teendőinkre és arra, amit nem szabad tennünk; azt a célt, hogy megtanítsa a jó és a rossz, az illendő és a nevetséges tulajdonképpeni ismertetőjegyeire, hogy amazt minden kapcsolatában és következményében szépnek és boldognak mutassa még a balsorsban is, emezt viszont rúttnak és szerencsétlenné még a szerencséjében is; azt a célt, hogy olyan témáknál, amelyek sem azt nem igénylik, hogy kövessük példájukat, sem el nem rettentenek, legalábbis olyan tárgyakkal foglalkoztassák vágyainkat és ellenszenvünket, amelyek méltók ezekre, és hogy a tárgyakat mindig a helyes megvilágításba helyezzék, nehogy valamilyen csalóka fény arra csábítson bennünket, hogy megvessük azt, amit kívánnunk kellene és kívánjuk, amit meg kellene vetnünk.”⁵⁸

„Semmi sem olyan bántó... mint az az ellentmondás, amelyet a jellemek erkölcsi értéke vagy értéktelensége és a költő feldolgozása között találunk; ha úgy találjuk, hogy ezzel a költő vagy önmagát csalta meg, vagy legalábbis bennünket akar megcsalni, hiszen a kicsinységet gólyalábra állítja, pajkos balgaságoknak a derűs bölcsesség színezetét adja, a bűnt és a képtelenséget a divat, a jómodor, finom életmód, a nagyvilág minden megtévesztő varázsával ruhazza fel. Minél inkább elkápráztatja szemünket első pillanatra, annál szigorúbb lesz megfonto-

⁵⁶ Diderot: *Színészparadoxon*. 233. o.

⁵⁷ *Uo.* 235–236. o.

⁵⁸ Lessing: *i. m.* 338–339. o.

lásunk; a rút arcot, amelyet oly szép kendőzésben látunk, még egyszer olyan csúnyának ítéli, mint amilyen a valóságban; és a költő csak aközött választhat: inkább méregkeverőnek tekintsük-e, vagy pedig ostobának.”⁵⁹

Ezek a gondolatok mindenekelőtt a művészi realizmus első igazán mély megfogalmazásai: a művészetnek az emberi világot a maga *valóságos arányaiban* kell ábrázolnia. Egyúttal azonban az is világos Lessing szavaiból, hogy ez csak a művész határozott értékélő aktivitása által lehetséges. Ennek az értékelésnek az alapja egy erkölcsi mérce, illetve egy ezt hordozó embereszmény. Ez, mondom, lényegében, azonos a Diderot-éval. Az persze már Diderot fejtegetéséből is nyilvánvaló volt, hogy ennek az embereszménynek nem kell közvetlenül alakot öltenie, megjelennie műalkotásban, a figurák kialakításának azonban mégis mércéjéül szolgál. Lessing itt is lényegesen tovább megy Diderot-nál. Rámutat ugyanis arra, hogy ez a mérce hol, miben érvényesül; a jellemzésben és a kompozícióban (arányok, ritmus stb.).

Lessingnek ebben a jellemzésről szóló elméletben sikerült esztétikailag megfogalmaznia a felvilágosodás emberképének világnézeti tartalmait. Ebből a koncepcióból következik tragikum-elméletének egyik alapgondolata is:

„A gondolat magában véve is iszonyatos, hogy lehetnek emberek, akik teljesen önhibájukon kívül szerencsétlenek... egy ember lehet igen jó és mégis lehet nem egy gyengéje, elkövethet nem is egy hibát, amelynek révén beláthatatlan szerencsétlenségbe zuhan, s ez részvéttel és szomorúsággal tölt el bennünket, anélkül, hogy iszonyatos volna, mivel hibájának természetes következménye.”⁶⁰

Ez a felfogás teljes összhangban van Lessingnek azzal a már más szempontból kiemelt nézetével, hogy a dráma tényei a jellemek következményei, azaz a drámai tett objektiváció. Ezt Lessing teljes világossággal látta:

„A színpadon azt kívánjuk látni, kicsodák az emberek, és ezt csak cselekedeteikből láthatjuk... A jellem megmutatkozhatik a legkisebb cselekedetekben is; és a költői értékelés szempontjából a legnagyobbak csak azok, amelyek a legtöbb fényt derítik rá.”⁶¹

E koncepció alapján Lessing úgy tudja felfogni a tragikumot, mint a tett eredményének szembefordulását a cselekvővel, mint azt a mometumot, hogy a hős az elidegenedett objektivációban mégis saját tettét, önmagát ismeri fel.

Lessing persze érezte, hogy ehhez jelentős tettekre van szükség. Egy

Voltaire-nek szánt oldalvágással megjegyzi:

„A görögöknek és rómaiaknak nem volt érdekes mindaz, ami a franciáknak az. Egy derék lány, aki szerelmesével túlságosan messzire ment, és kitette magát annak, hogy a férfi elhagyja, főszerepnek azelőtt nagyon is alkalmatlan volt.”⁶²

De nem pontosan erről szól-e a *Miss Sara Sampson* és megannyi polgári dráma?

⁵⁹ Uo. 343. o.

⁶⁰ Uo. 535–536. o.

⁶¹ Uo. 243. o.

⁶² Uo. 490. o.

A polgári dráma alternatívái

Az *Emilia Galotti*t úgy szokták emlegetni, mint a *Hamburgi dramaturgia* drámaelméleti elveinek művészi igazolását. Pontosabban: igazolási kísérletét, hiszen régi vita, hogy megfelel-e egymásnak a két mű, elmélet és gyakorlat, avagy ellentmondás van-e közöttük. Megkísérélünk választ adni a kérdésre.

Az *Emilia Galotti* polgári tragédia. Alapproblémáját maga Lessing fogalmazta meg egy Nicolaihoz írott levelében, önmagáról harmadik személyben szólva:

„Jelenlegi szűzsége egy polgári Virginia, amelynek az *Emilia Galotti* címet adta. Ugyanis a római Virginia történetét elkülönítette mindattól, ami benne az egész államot érinti; úgy vélte, hogy egy leány sorsa, akit saját apja megölt, mert erényét többre értékelte, mint életét, már önmagában elég tragikus, és képes az egész lelket megrázni, ha nem követi is egyúttal az egész államrend megdöntése.”¹

Később, már a darab befejezése táján, egy másik levelében mint

„...modernizált, minden államérdektől megszabadított *Virginia*...”²

került szóba. Lessing tehát konzekvens írója korának. Már kiindulásában feladja a téma Liviusnál található nagyszerű nyilvánosságát, direkt politikus-ságát. Benno von Wiese német irodalomtörténész pregnáns megfogalmazásával: „A motívum így a politikaiból az emberibe helyeződik át.”³

Annak a tendenciának a folytatásáról van itt szó, amelyet Racine *Britannicus*ával kapcsolatban elemeztünk. A klasszicista tragédia még főként Agrippina felől ábrázolta az eseményeket, s a Britannicus és Junia képviselte már-már polgári szempont alárendelt szerepet játszott a kompozícióban. Lessingnél viszont a polgári szempont vezérli az ábrázolást. Az *Emilia Galotti* tehát nemcsak azért polgári tragédia, mert az ábrázolás tárgya egy polgárcsalád sorsa, hanem elsősorban azért, mert a polgárcsalád sorsát polgári szempontból ábrázolja.

A témának a politikaiból az emberibe transzponálása már a Herceg alakjában következetesen végbemegy. Nem mint uralkodó, hanem mint magánember lép fel. S ez történetileg is így hiteles. A német kisfejedelmek hatalmi köre igen kicsiny volt, s politikailag jelentéktelen. Akaratuk abszolút volt, de kormányzási tevékenységük kérvények tanulmányozásában, halálos ítéletek aláírásában, hivatalnokok kinevezésében, nagyképű építkezésekben, művészpártolásban és egy másik kisfejedelemség hercegisasszonyával kötött házasságban merült ki. Tanácsadójuk legfőbb feladata az volt, hogy élvezeteikről, mindenekelőtt szeretőkről gondoskodják. A kisfejedelmek hatalma tehát voltaképpen elvesztette politikai jellegét, és magánhatalommá, kisserű önkénnyé vált. E fejedelmek a nevetségessé válás ellen aljassággal védekeztek. Ezt a társadalmi típust formálja magasrendű művészi típussá Lessing a Herceg alakjában.

Az „emberi” világ, ahová a téma a politikai szférából átkerült, a morál világa. Ennek megfelelően Lessing a dráma tragikus tartalmát is kizárólag

¹ Lessing: *Gesammelte Werke* 9. Aufbau-Verlag, Berlin 1957. 157. o.

² Uo. 502. o.

³ Benno von Wiese: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1955. 38. o.

morális értelemben fogja fel: „egy leány sorsa, akit saját apja megöl, mert erényét többre értékeli, mint életét, már önmagában elég tragikus”. De hőse, Odoarda Galotti, e tekintetben még radikálisabban gondolkodik. Minden államérdektől megszabadult szándékai tükrében a Herceg elleni fellépés kicsinyes bosszúnak, egy Orsina grófnő féltékenységi drámájába illő kisszerű tettnek tűnik:

„Nincs megvetésre méltóbb, mint egy viharzó kamaszfej, amelyet ősz haj fed! Annyiszor mondtam magamnak. S mégis elsodortak — s ki? Egy féltékeny asszony, aki a féltékenységre belehábtorodott. — Mit kezdhet a sértett erény a vétek bosszújával? Csak az erényt kell mentenem.” (V. felv. 2. jel. ford. Németh László)

Odoardo Galotti alapkonfliktusát helyesen látja Benno von Wiese az apa és alattvaló meghasonlásában. Moralizmusa a családi érzület kifejezése, de a társadalmi renden belül mint alattvaló, magától értetődőnek tartja az engedelmisséget és alázatot.⁴ A polgár számára az udvarral szembeni védekezés egyetlen lehetősége a távolmaradás, a dezertálás a polgári bennsőség világába. Mint láttuk, ez a törekvés már Racine bizonyos ifjú hőseinél megjelent. Lessing ebben a drámában nemcsak azt mutatja meg, hogy ez végső soron nem lehetséges, de feltárja e megoldás belső ellentmondásosságát is. Azt ugyanis, hogy abban az erényben, amely csak az emberi társaságon kívül őrizhető meg, van valami embertelen. Mi nyeri meg Galotti tetszését leendő vejében, Appiani grófban?

„Elsősorban az az elhatározása, hogy ősi völgyeiben, önmagának éljen.” (II. felv. 4. jel.)

Tudjuk, hogy Emiliát nem akarta elengedni a városba, a nagyvilág zsivajába. Felesége ilyennek látja:

„Micsoda ember! Ó, az ő nyers erénye! ha ugyan megérdemli ezt a nevet. — Minden gyanús, büntetést érdemlő a szemében! — Vagy ha ez az, amit emberismeretnek hívnak, úgy ki kívánná ismerni az embereket?” (II. felv. 5. jel.)

Galotti lényének ezt az ellentmondását Dilthey fogalmazta meg igen jól:

„Odoardóban a morális érzés excentrikus ereje... összekapcsolódik egy egész rendkívüli tehetetlenséggel. Innen ered felesége és leánya iránti idegensége és a tanácstalan bizalmatlanság mindennel szemben, ami körülötte van, minden eshetőséggel szemben, amit a jövő nyújthat.”⁵

Amikor a Herceg elrendeli, hogy Emiliát fogva kell tartani a Grimaldi-házban, Odoardo Galotti teljesen kiutaltan helyzetbe kerül. Láttuk, hogy Lessing szerint a drámában a tanulság „abból a felismerésből áll, hogy ilyen jellemek ilyen körülmények között ilyen tényeket szoktak előidézni”. Mit tesz tehát egy Odoardo Galotti-jellemű ember egy kiutaltan szituációban? Az egyetlen lehetőség a tragikus önmegsemmisítés. Wiese teljes joggal tekinti Galotti tragédiáját „az erkölcsi bensőség tragédiájá”-nak, „amely már csak úgy tud megfogódzni értékének tisztaságában, ha ebben a világban saját létét feláldozza”.⁶

⁴ Uo. 39. o.

⁵ Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Verlag B. G. Teubner, Leipzig—Berlin 1916. 82. o.

⁶ Benno von Wiese: *i. m.* 41. o.

Ebben az értelemben az *Emilia Galotti* egyrészt vádirat a kislelkeskedelmi abszolutizmus ellen, másrészt azonban vádirat a polgári passzivitás ellen is. Ez utóbbinak mélységesen tragikus voltát Lessing nem Odoardo Galotti, hanem Emilia alakjában és sorsában ábrázolja.

Emilia Galotti a szó lessingi értelmében tragikus alak. Nem teljesen önhibáján kívül lesz szerencsétlen. De ezt a szerencsétlenséget határozottan el kell különítenünk az apától. Emilia nem közvetlenül az apai erény-ideál áldozata; halála valódi öngyilkosság. Ő egészen más ember, mint Odoardo. Lényéből hiányzik az a fajta idegenség, amelyet apjánál kiemeltünk. Egyáltalán nem sztoikus beállítottságú, mint apja vagy vőlegénye. A családi nevelés két alapvető vonást alakított ki benne: a jámborságot és az engedelmisséget. Maga Lessing írja egy levelében testvérének:

„A hajadon hősnők és filozófusnők nincsenek ízlésem szerint. . . Egy leánynak, aki nincsen férjénél, nem ismerem magasabb erényt, mint a jámborság és az engedelmisség.”⁷

Engedelmisségének legszembetűnőbb bizonyítéka az a jelenet, amikor anyja lebeszéli arról, hogy elmondja Appiani grófnak a Herceggel való találkozását a templomban. Anyja intésére így válaszol.

„Nos jó, anyám. A magáéval szemben nincs akaratom.” (II. felv. 6. jel.)

A vőlegényt is meglegedettséggel tölti el, hogy az esküvő napjának délelőttjén Emilia nem a menyasszonydísszel foglalatostkodott, hanem templomba ment:

„Jól van ez így, Emiliám! Egy jámbor asszonyt kapok magában; de olyat, aki nem kevély a jámborságára. (II. felv. 7. jel.)

A polgári morálnak jámbor és engedelmes leányra volt szüksége, és Emiliát ilyenné is nevelték. Kérdés azonban, hogy Emiliának megfelelt-e ez a nevelés. Úgy gondolom, hogy nem. A Grimaldi-estély eseményei Emilia személyiségének olyan rétegeit mozgatják meg és tudatosítják, amelyeket a családi nevelés figyelmen kívül hagyott, vagy egyenesen bűnösnek kellett, hogy minősítsen. Emilia híres szavai világítják ezt meg:

„Vérem is van, apám; fiatal, meleg vérem, mint bárkiné. S az érzékeim is érzedek. Nem állok semmiért se jól. Ismerem a Grimaldi házát. Az öröm háza. Egy óra ott, anyám szeme előtt — s olyan zűrzavar támadt a lelkemben, amelyet a vallás legszigorúbb gyakorlatai alig tudtak hetek alatt lecsendesíteni. A vallás gyakorlatai! S melyik vallás? — Ezek ugrottak az árba, hogy ennél nem rosszabb dolgot elkerüljenek, és szentek ma!” (V. felv. 7. jel.)

Ezeknek a szavaknak a fényében kissé más értelmet nyer Lessing előbb idézett véleménye a hajadonok erényeiről. Mindenekelőtt lehetetlen a testvére bíráló megjegyzésére adott válaszból ki nem érezni a maliciát. Annak eldöntésére természetesen nem vállalkozhatunk, hogy Lessing valóban nem ismert-e az engedelmisségnél és a jámborságnál magasabb hajadon-erényt. Mindenesetre Barnhelmi Minna egész költői alakja ellentmond ennek. Lessing e kijelentésének biztos tartalmaként csak annyit fogadhatunk el, hogy egy fiatal polgárlány nem lehet hős vagy filozófus, vagyis csak a polgári élet éré-

⁷ Lessing: *Gesammelte Werke* 9. 498—499. o.

nyeivel rendelkezhet. Maga az egész művészi ábrázolás lényegesen bonyolultabb helyzetet mutat a levélbeli jellemzésnél. Emilia jellemében és sorsában Lessing más oldalról, de ugyancsak a polgári bensőség tragédiáját ábrázolta. Egyfelől ugyanis Emilia valóban jámbor és engedelmes, passzív lény, aki teljes mértékben interiorizálta családjá merev és vallási erkölcsét, másfelől azonban egész lénye jóval „természetesebb” annál, semhogy ezek a családi normák valóban hiánytalanul szabályozhatnák személyiségét. Vagyis az alapprobléma az, hogy mivel a polgári bensőség világát az alattvalói helyzet határozza meg, mivel passzivitásra ítélt morális szféra, szükségképpen korlátolt és „természetellenes”, személyiségcsontkító hatású. Emilia alapkonfliktusa tehát az, hogy családjá erkölcsi normái nem regulálhatják, de ezek egyszersmind a saját erkölcsi normái is. Ez magyarázza meg Emilia pszichológiáját is, amelyet anyja így jellemez:

„Nemünk legfélősebbje s legelszántabbja. Első benyomásain nincs hatalma; de a legkisebb megfontolás után mindenbe beleéli magát, mindenre fölkészült.” (IV. felv. 8. jel.)

Az egész probléma gyökere az, hogy a polgári élet a kisfejedelmi abszolutizmus keretein belül szükségképpen a morális védekezés egy olyan fajtáját termeli ki, amely emberileg mélységesen ellentmondásos: az állandó lelki bizonytalanság olyan állapotát hozza létre, amely más oldalról — belsőleg — tesz teljesen védtelenné. A jámborság és az engedelmesség mindent, ami túl van rajtuk, bűnnek és veszedelemnek láttat, s így állandó rettegéshez és lelkiismeretfurdaláshoz vezethet. A jámborság és engedelmesség felelős azért a zúrzavarért, amelyet a Grimaldi-estély okozott Emilia lelkében; csak az felelős azért, hogy Emilia véteknak, bűnrészességnek érzi, hogy akaratlanul is végig kellett hallgatnia a Herceget; csak az felelős azért, hogy „neme legfélősebbje” lett, s nincs hatalma első benyomásain; s csak az felelős azért, hogy lelki zúrzavarát csak a legnagyobb elszántsággal, morális fanatizmussal tudja leküzdeni. *Emilia tragédiája tehát nem az öngyilkosság ténye, hanem annak oka és okszerű indoklása:*

„Odoardo: ...Neked is csak egy elveszteni való életed van.

Emilia: S csak egy ártatlanságom!

Odoardo: Amely fenségesen áll minden hatalom fölött.

Emilia: De nem minden kísértés fölött. Hatalom! Ki nem tud a hatalommal dacolni? Amit hatalomnak neveznek: semmi; a kísértés az igazi hatalom.” (V. felv. 7. jel.)

Csakhowy erre az indoklásra Lessing szavaival kérdezhetünk vissza:

„Elhiszi ön, hogy egy római vagy görög ifjú valaha *így* és *ezért* eldobta volna az életet? Bizonyos, hogy nem. Egészen más menekülést is ismertek a szerelmi rajongás elől: és Szókratész korában az olyan 'szerelmi megszállottság', amely 'valami természet ellen valóra' sarkall, egy leánykának is alig lett volna megbocsátható. Az ilyen kicsinynagy, hitvány becses különbségeket létrehozni csak a keresztényi nevelés kiváltsága volt, amely olyan szépen tud egy testi szükségletet lelki tökéletességgé változtatni.”⁸

Goethe *Werther*jére vonatkoznak ezek a bíráló szavak, annak a Werthernek jellemére, aki öngyilkossága előtt az *Emilia Galotti*t olvassa. De egyúttal élesen rávilágítanak arra a szakadékra is, amely a római és a polgári Virginia között

⁸ Uo. 614—615. o.

húzódik. A passzív polgári erényesség belső bizonytalanságának tragikumai mögött ott kísért a tragikomikum lehetősége. Ezt a lehetőséget Jakob Michael Reinhold Lenz váltja valóra *A nevelő úr* c. komédiájában. E darab kísértésnek ellentánni képtelen, de a polgári bensőség erkölcsi normáinak mégiscsak megfelelni akaró s ezért önmagát kasztráló ifjú hőse tragikomikus ellenpontja, torz tükörképe Emilia Galotti tragédiájának.

A passzív polgári moralizmus belső labilitásában látom tehát a dráma tragikus tárgyát. Úgy vélem azonban, hogy ennek a feldolgozására is érvényes az, amit Lessing Corneille *Rodogynéjével* kapcsolatban ír:

„A történelem... semmi mást nem mond... mint a pusztá ténylet, és ez borzalmas is, rendkívüli is. Ebből legfeljebb ha három jelenetre futja, és mint-hogy minden közelebbi körülmény hiányzik: három valószínűtlen jelenetre. — Mit cselekszik tehát a költő? Aszerint, hogy többé vagy kevésbé érdemi meg ezt a nevet, vagy a valószínűtlenséget, vagy a szűkös rövidséget tartja darabja nagyobb fogyatékoságának. Ha az első eset forog fenn, akkor mindenekelőtt arra lesz gondja, hogy okok és okozatok egész sorát találja ki, amelyek alapján ama valószínűtlen bűntettek nem történhettek meg másképpen, mint ahogy megtörténtek. Mivel azonban nem elégíti ki, hogy lehetőségüket pusztán a történelmi hitelességre alapítsa, azért azon lesz, hogy megfelelő jellemet adjon személyének; azon lesz, hogy azokat az eseményeket, amelyek ezeket a jellemeket mozgásba hozzák, szükségyszerűséggel származtassa egymásból; azon lesz, hogy a szenvedélyeket mindenkinél jelleme szerint pontosan lemérje; azon lesz, hogy a szenvedélyeket egyenletes fokozatokon vezesse keresztül, hogy a dolgok természetes rendes menetét észleljük mindenütt; hogy minden lépésnél, amelyet szereplői tesznek, beismerjük: magunk is megtettük volna a szenvedély ilyen fokán és a dolgok ilyen állása mellett, hogy csak azért ütközünk meg, mivel oly célhoz jutunk észrevétlenül közelebb, amelytől képzeletünk visszaretten, s amelyhez végül elérve, bensőséges részvétellel telünk el azok iránt, akiket a végzet árja így elsodort, és rémülten ébredünk annak tudatára, hogy bennünket is tovasodorhat egy ilyen ár, amikor aztán olyan dolgokat követünk el, amelyekről hideg fejjel nagyon is távol hisszük magunkat. — Ha erre az útra tér a költő, ha zsenije megsújja neki, hogy nem fog rajta szégyenszemre elbágyadni; akkor egyszerre eltűnt meséjének szűkös rövidsége is; már nem nyugtalanítja, hogy töltsön meg öt felvonást ilyen kevés eseménnyel; csak attól fél, hogy öt felvonás nem tudja majd magába fogadni mindazt az anyagot, amely az ő keze alatt önmagából egyre jobban kibontakozik, ha már egyszer nyomára jött rejtett organizációjának, és ért hozzá, hogy kifejtse.”⁹

Milyen tehát a kifejtés az *Emilia Galotti* esetében? Irodalomtörténeti közhely, hogy problematikus, hogy dramaturgiája virtuóz, de éppen virtuóizálásában problematikus. A legfontosabb kérdést kitűnően fogalmazta meg fiatalkori drámatörténetében Lukács György:

„...a mi számunkra, akik a Galotti-család tragédiáját a dráma által láttatott viszonyokból szükségszerűen következőnek érezzük, szinte érthetetlen, miért kellett Lessingnek így elkerülhetetlen cél elérésére oly mesterkélt utat választania, amely lehetetlenné teszi a megérkezés közvetlen és természetes hatását. Mindenki az első pillanattól fogva ezt a véget várja és még sincs senki, aki ebbe a várt végbe, ha itt van, belenyugodjék. Hogy lehet ez? A technika itt nem lehet magyarázat, hiszen az csak az út, mely oda vezet, és éppen az a kérdés, miért választotta Lessing ezt az utat, a legkevésbé és legkevésbé egyenesen célhozvezetőt? Miért kell matematika oda, a hol a karakterekből és a helyzetekből úgyis önként következik minden?”¹⁰

Leegyszerűsítve a kérdést: miért kellett Lessingnek e dráma kérelhetetlen szükségyszerűségét a dramaturgiai véletlenek kiszámított játékaival valószínűtlenné

⁹ Lessing: *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*. 328—329. o.

¹⁰ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története* I. 226—227. o.

tennie? Hogy csak a legfontosabbakat említsem: Emilia éppen most megy egészen egyedül a misére, amikor a Herceg is elmegy a templomba, s így beteljesedik az apa mondása: „egy (lépés — *F. G.*) is elég, hogy hibásat lépjünk!” (II. felv. 2. jel.); Odoardo nem várja meg leánya visszatértét, hanem elsiet,¹¹ a Herceg éppen ma reggel nem olvassa el Orsina grófnő levelét, s így nem tudhatja, hogy a grófnő is megjelenik a dosalói kastélyban, ahol ő Emiliát csapdába ejtette. Ez utóbbi eset kirívó volta magát Lessinget is egy művészi jellemzés mezébe bújtatott mentegetődzésre kényszeríti Orsina grófnő e szavaiban:

„...Nos, min is nevetek én mindjárt, Marinelli? Igaz! A véletlen! hogy írok a hercegnek, jöjjön Dosalóba; a herceg nem olvassa el a leveletem, s mégiscsak eljön Dosalóba. Ha! ha! ha! Valóban különös véletlen. Nagyon mulatságos, nagyon bolondos!... Véletlen? Véletlen volna az, hogy a herceg nem gondolt rá, hogy beszéljen itt velem, s mégis beszélnie kell? Véletlen? Higgye el nekem Marinelli: a 'véletlen' szó istenkáromlás. Semmi sem véletlen a nap alatt; — legalábbis aminek a célja oly tisztán szembe világít. — Te mindenható, jóságos előrelátás, bocsásd meg, hogy ezzel az együgyű bűnössel itt véletlennek neveztem, ami nyilvánvalóan a te műved, sőt a te közvetlen műved.” (IV. felv. 3. jel.)

Mi hát az oka a dramaturgiai véletlenek ilyen túltengésének? Véleményem szerint az, hogy *a cselekmény nem pozitív drámai küzdelem, nem akarati törekvések összecsapásának az eredménye.* Az egyik fél ugyanis teljesen passzív és tehetetlen. A Galotti-család és Appiani mindvégig nem tárgyai, legfeljebb alkalomadói a Herceg és Marinelli cselszövéseinek. Hogy nekik is lehet akaratuk, az csak a végzetes jelenetben merül fel (V. felv. 7. jel.). Emilia itt már nem jámbor és engedelmes, hanem az emberi autonómiáját — későn — felismerő egyén. Ezt persze Lessing is látta:

„A végén természetesen Emilia jelleme is érdekesebb lesz, és ő maga tevékenyebb. — Csak egy kicsit később ismeri meg önmagát, mint kellene.”¹²

Valóban, ez az akarat, ez a tevékenység elkésett. A drámai küzdelemben kellett volna megnyilvánulnia, éppen a végzetes szituáció bekövetkeztét kellett volna megakadályoznia. Az akarat most már csak egyetlen tethben realizálódhat: az önmegsemmisítésben.

¹¹ Az *Emilia Galotti*-kommentátorok szinte valamennyien azt tekintik Emilia legnagyobb mulasztásának, „tragikus vétkének”, hogy anyja akaratának engedve nem mondja el vőlegényének a Herceggel való találkozását. Szerintük ugyanis ha Appiani tudomást szerez erről, el tudja kerülni a véget, bár azt nem fejtik ki, hogy hogyan. Véleményem szerint Emilia e mulasztásának az események kimenetele szempontjából nincsen jelentősége. Ha ugyanis (amennyiben egy dráma cselekményét illetően az ilyen gondolatmenetnek egyáltalán értelme van) Appiani felismeri is az összefüggést a Herceg Emiliának tett szerelmi vallomása és Marinelli küldetésének célja — az esküvő elhalasztása — között, ez csak megerősítheti benne a gyors esküvő szándékát. Legfeljebb nem a „majom”, hanem a „kerítő” szót vágná Marinelli szemébe, egyébként pontosan ugyanúgy elindulnának az apa Sabionetta melletti birtokára, és pontosan ugyanúgy bekövetkeznék a katasztrófa. Emilia hallgatásánál sokkal fontosabb momentumnak tartom e tekintetben Odoardo idő előtti távozását. Ha ugyanis az apa megtudja a történeteket (s itt újra voltaképpen megengedhetetlen feltételezéseket kockáztatunk meg), minden bizonnyal családjával marad, ami már önmagában is megnehezíti a támadás esélyeit, illetve végső esetben nem engedi leányát a Herceg kéjlakába vezetni, hanem azonnal zárdába viszi, mint ez a valóságos drámában szándéka is. Mindenesetre Odoardo távozása eleve arra szolgál, hogy a katasztrófától való megmenekülés lehetőségeit drámailag redukálja.

¹² Lessing: *Gesammelte Werke* 9. 499. o.

Lessing teljesen következetesen építette fel ezt a tragédiát a tragikus magból. Való igaz, hogy a dráma eseményei, még a véletlenek is, meg vannak alapozva a jellemelekben. A probléma éppen az, hogy ez a tragikum *olyan* jellemelek sorsának tragikuma, akik nem lehetnek drámai hősök. Ennek következtében az egész drámai szerkezet — amely, ismétlem, mélyen a jellemelekben van megalapozva —, *határozottan divergál az igazi drámától*. Nagy, belső drámai küzdelem helyett itt az intrika külső determinációja vezeti a cselekményt a végkifejlethez. A dráma belső statikájának és a külső cselekményvezetés dinamikájának Corneille-jel kapcsolatban megállapított ellentmondását látjuk itt viszont.

Most már megkísérelhetünk választ adni arra a kérdésre, hogy milyen viszony van a *Hamburgi dramaturgia* elmélete és az *Emilia Galotti* gyakorlata között. Láttuk, hogy Lessing a mű realista hitelességét a belső valószínűségen méri, és nem a hétköznapi események elhithető erején. Ebben a drámában viszont a cselekményvezetés, az események immanens összekapcsolása épp ezt a belső valószínűséget nem képes felidézni, viszont a hétköznapi élet apró tényei kulcsfontosságúakká nőnek: egy felügyelet nélküli misehallgatás, egy korai eltávozás és egy elolvasatlan levél beláthatatlan következményekhez vezet. Holott, mint Voltaire-nek szóló megjegyzéséből kitűnt, Lessing tudta, hogy a tragikus tetteknek jelentősnek kell lennie.

Lessing elméletileg elutasította a condition-elméletet, gyakorlatilag annál inkább akceptálja. Arról már volt szó, hogy a Galotti-család és Appiani egész pszichológiáját, mindnyájuk jellemét az alattvalói helyzetben kibontakozó polgári bensőség határozza meg. De maga a Herceg éppoly külsőleg determinált jellem, mit ők, egész lényét az udvar atmoszférája alakította ki, határozza meg. S ebből egy következő paradoxon is származik: adva vannak a körülmények által meghatározott jellemelek és az ezzel szervesen összefüggő tragikus mag, s ennek alapján lett megkonstruálva a cselekmény; de mivel a jellemelek valamennyien ki vannak szolgáltatva helyzetüknek, mivel mind kényszer alatt cselekszenek, ellenállás nélkül, egyikük cselekvése sem jellem és szituáció harcából jön létre, hanem a számukra külsőleges szituáció kényszere alatt, vagyis az egyes cselekvéseket a szituáció határozza meg. Dilthey jellemzése helyes: „Az alakok alá vannak rendelve a cselekménynek.”¹³ Vagyis Lessing emberi autonómiára alapozott dramaturgiája a kor nem autonóm egyéneinek sorát ábrázolva visszajára fordul. A szükségszerű sorsot a legvéletlenszerűbb módon teljesíti be. A tragikus magból nem nő ki spontán, magától értetődő módon a cselekmény, hanem mesterségesen kellett megkonstruálni.

Eszerint Lessing — saját, Corneille-re alkalmazott terminológiája szerint — nem lenne költő, legfeljebb „leleményes ember”? Úgy gondolom, nem erről van szó. (És persze Corneille-nél sem.) A helyzet az, hogy az *Emilia Galotti* mint polgári tragédia, sokkal közelebb áll Diderot drámaelméletéhez, mint a Lessingéhez. Már volt szó arról, hogy Diderot drámaelmélete a polgári dráma elmélete, míg Lessingé a dráma polgári elmélete, bár mindkettő mögött ugyanaz az embereszmény áll: az autonóm, szabad polgári individuum eszménye, amely történelmi példáját a poliszpolgárban vagy a reneszánsz emberben találhatta meg. Ez a két drámaelméletnek azonban csak az előfeltevése. Magában a konkrét kifejtésben eltér a két gondolkodó. Diderot a polgári életből bontja ki dramaturgiáját, Lessing a klasszicizmusnak a görög és a shakes-

¹³ Dilthey: i. m. 79. o.

peare-i dráma jegyében fogant kritikájából, illetve Arisztotelész értelmezéséből. Ez az oka annak, hogy bár *mindkettőjük drámaelméletének azonos az embereszménye, a kétféle elméletnek megfelelő drámatípus hőse nem azonos*. A diderot-i drámaelmélet szerinti dráma hőse a kor polgára, Lessing elméletében a drámai hős a poliszpolgár vagy a reneszánsz ember. Amíg tehát Diderot elméletében nem esik egybe az embereszmény és a főhős, addig Lessingében igen. De Lessing túl becsületes művész és a német valóság túl jó ismerője volt ahhoz, semhogy az *Emilia Galottit* valóban csak drámaelméleti nézeteinek igazolására írta volna, s így az alkotásban ideologikusan erőszakot tett volna az életanyagon. A művészet és az esztétika különböző — a társadalmi életfolyamattal más-más közvetítéseken keresztül érintkező — szféráiban egyaránt becsületesen, következetesen gondolkodóként, az adott lehetőségek között a végsőkéig elmenve adott választ kora kérdéseire. A drámában a művészi választ, a dramaturgiában az elméletit. S mindkettő a maga mivoltában igaz. *Lessing az Emilia Galottival hű maradt drámaelméletében ahhoz, amihez művészileg igaz módon hű maradhatott: a tragikum-felfogáshoz; és hűtlen lett ahhoz, amihez a művészi igazság érdekében hűtlen kellett hogy legyen: a dramaturgiához.*

Persze korántsem arról van szó, hogy Diderot és Lessing drámaelmélete, illetve Lessing drámaelmélete és drámaírói gyakorlata homlokegyenest ellenkező. De az eltérő irányvonalak jól kitapinthatók. Mindkettőjük életművében van azonban egy olyan közös megoldási kísérlet, amely a felvilágosodás kori dráma problémáinak művészi és ideológiai tekintetben egyaránt optimális megoldásához vezet. Ennek első nagy dokumentuma Diderot teljesen félresikerült drámája, *A törvénytelen fiú*. E dráma főalakjai: Dorval, barátja Clairville, ennek nővére Constance és szerelme Rosalie. Dorval beleszeret Rosalie-ba, s a lány szerelme is Clairville-től Dorvalhoz pártol, de ugyanakkor Constance is beleszeret Dorvalba. Hogyan mentheti meg Dorval ebben a szituációban a becsületét? — ez a dráma kérdése. Van-e olyan megoldás, hogy mindenki sértetlen marad? Nyilvánvalóan nincs. Ha a szenvedélyek a maguk belső logikáját követik, az feltétlenül tragédiához vezet. Ezt Diderot pontosan tudja és a drámához írt beszélgetésekben fel is vázolja ezt a változatot.¹⁴ Itt másodszor ütközünk bele az élet olyan objektív ellentmondásosságába, amely a tragikus kimenetel felé hajtáná a dráma cselekményét. Először Beaumarchais *A két barát* c. drámájával kapcsolatban volt szó erről a lehetőségről. Ez a dráma az üzleti életben, az intimszférán kívül villantja fel a tragikum lehetőségét. De Beaumarchais s, mint Clairville ezzel kapcsolatban már idézett szavai megmutatták, Diderot is úgy gondolja, hogy a gazdasági élet alárendelhető az intimszféra moralitásának. Csakhogy most éppen Diderot darabjában azt kell látnunk, hogy maga az intimszféra is belső ellentmondásokkal terhelt, melyek csak válságos úton oldódhatnak meg. Gazdasági és intimszféra e problematikájának közös alapja az, hogy *a polgári élet talján olyan eszmények keletkeznek, olyan humanitás-ideológia, olyan morál jön létre, amelyek harmonikus valóra váltását ez a polgári élet egyúttal meg is akadályozza. Mindaddig azonban, amíg a teljesen megvalósult polgári társadalom, az „ész birodalma” fenntartható ideál, lévén csak a jövő ígérete, vagyis a forradalom előtti korban, ez a humanitás-ideológia töretlen lehet, s a polgári élet emez ideológia alapján korrigálhatónak látszik. Mindez a drámairodalomban egy tragédiaellenes tendenciát eredményez.*

¹⁴ Vö. Diderot: *Oeuvres esthétiques*. 143–148. o.

Erre már Diderot drámaelmélete is megadja a lehetőséget. Amikor azt mondja, hogy a költőnek feltevés alapján kell okoskodni, „a képek egymásutánját úgy felidézni, amint azok, valamely jelenség bekövetkezte esetén, szükségszerűen követnék egymást a valóságban”, akkor nemcsak a realizmus elmélete felé tesz egy lépést, hanem egyfajta ideologikusság beáramlása előtt is utat nyit a drámába. Láttuk, hogy Diderot nem talált a feltevés hitelessége számára megfelelő kritériumot. Mint drámaíró viszont történetfilozófiai elvekkel hitelesíti a költői képzeletet. Az történik ugyanis, hogy *a polgári élet eseményeit egy történetfilozófiai perspektíva szempontjából alakítja*, azaz a polgári élet tényeit mint e perspektíva felé vezető utat formálja drámai cselekménnyé.

Ez a tendencia klasszikus tisztasággal jelentkezik *A törvénytelen fiúban*. A drámához írt dialógusokban körvonalazott tragikus változat lényege az, hogy Dorval teljesen magába zárkózik, s belső összeomlása öngyilkossághoz vezet. A drámában viszont Constance feloldja ezt a bezárkózást. Amikor Dorval kijelenti, hogy kivonul a társaságból, s a magányt választja, Constance így válaszol.

„Dorval, becsapja magát. Nyugalmat csak szívünk és az emberek beleegyezésével nyerhetünk. Egyiket sem éri el, ha elhagyja az ön számára kijelölt helyet. Ritka képességekkel áldotta meg az ég, és el kell számolnia velük a társadalom előtt, melyben oly sokan tévelyegnek céltalanul és kihasználják kényük-kedvük szerint, anélkül, hogy szolgálatot tennének érte. De ön — ki merem mondani —, nem cselkedhet így büntetlenül... Szívéhez apellálok, kérdezze meg tőle, majd megmondja önnek, hogy a derék ember közösségben él és csak a gonosz vágyik magányra.” (IV. felv. 3. jel.)

S amikor Constance felajánlja szerelmét, és Dorval azzal érvel a házasság ellen, hogy gyermekei egy erőszakkal, előítéletekkel és rabsággal megvert világba születnének, Constance közvetlenül történetfilozófiai — a felvilágosodás perspektíváira hivatkozó — érvekkel vág vissza (IV. felv. 3. jel.). Éppen itt látható a *diderot-i dráma csődje: a drámai konfliktus megoldása nem életszerűen drámai, hanem közvetlenül filozófiai úton történik*. Ez a megoldás abszurd filozófiailag, mert egy történetfilozófiát tesz közvetlenül egy mindennapi konfliktus megoldóképletévé; és abszurd művészileg, mert a kritikus ponton kívülről nyúl bele a drámai cselekménybe, hogy irányát megváltoztassa, és ezzel derékbatöri. A történetfilozófiai szükségszerűség és a polgári életből kibontakoztatott drámai szükségszerűség nem felel meg egymásnak közvetlenül, s így meg kell maradniuk egyrészt egymást keresztező tendenciáknak, másrészt egymás számára idegen — művészi, illetve filozófiai — közegekben. Persze nyilvánvaló, hogy a történetfilozófiai nézetek mégiscsak a polgári élet szükségszerű termékei, s így a történetfilozófiai szükségszerűség és az életfolyamatok szükségszerűsége között bensőséges kapcsolat van. A probléma éppen az, hogy *hogyan lehet a történetfilozófiai szükségszerűség és az életfolyamatokat ábrázoló drámai szükségszerűség között olyan összhangot teremteni, amely nem vezet a polgári élet lapos idillé hamisításához, amelynek ideologikus mivolta sem a művészi egység, sem a valóságábrázolás mélysége szempontjából nem csorbítja a műalkotás esztétikai értékét*. Diderot drámájának az a jelentősége, hogy nyilvánvalóvá tette ezeket az általa ugyan megoldatlanul hagyott, de roppant termékeny ellentmondásokat.

A megoldást Lessing találta meg a *Barnhelmi Minná*-ban. E dráma lényegét, valódi nagyságát és jelentőségét Lukács György fejtette meg.¹⁵ Láttuk, hogy Lessing az *Emilia Galotti*-ban a tragikumot illetően hű maradt a *Hamburgi dramaturgiában* kifejtett felfogásához, a cselekményt viszont nem tudta megkomponálni az ott kifejtett elvek alapján, mert a dráma hősei nem a drámaelméletének megfelelő dráma hősei. Nagyon jellemző viszont, hogy a 14 évig (1758–1772) készülő *Emilia Galotti* írása közben (1763-ban) Lessing megírja a *Barnhelmi Minná*-t, amely a tragédiaírás belső művészi válságait megoldja. E vígjáték hősei – főként maga Minna – a *Hamburgi dramaturgia* elvei szerinti dráma hősei. Lukács György jellemzéséből kitűnik,¹⁶ hogy *Lessing Minna jellemében találta és formálta meg a drámának azt a komponensét, amely biztosította a töretlen utat a felvilágosodás ideológiájától a drámai kompozíció kidolgozásáig*. Láttuk, hogy Lessing elméletileg is a jellemre nézve fogalmazta meg a drámai szükségszerűség elvét, s gyakorlatilag – az *Emilia Galotti*-ban – is így cselekedett. Csakhogy ami ott a jellem – realista – kialakítása következtében művészi ellentmondásokhoz vezetett, itt ugyancsak a jellem – realista – kialakítása folytán művészi diadalt eredményez. S ennek éppen az a záloga, hogy – mint Lukács mondja – Minna bölcsessége nem elméleti fölény, hogy Minna nem eszményi alak. A költői alak életszerűségének hite az egész alkotás művészi alapköve. Minna jelleme mint testet öltött világnézet s mint mégis teljesen életszerű egyéniség biztosítja azt a sajátos dramaturgiát, amelyet Lukács így jellemez:

„...a cselekményvezetés végső alapja nem a tények immanensen szükséges összekapcsolásában rejlik, mint az 'Emilia Galotti' esetében, hanem egy ezen túlmutató, ezt alátámasztó világnézeti alapot talál, amelynek segítségével a szituációkban, ezek kapcsolataiban, megoldódásában rejlő összes 'valószínűtlenség' egy mélyebb – mondhatnánk történelemfilozófiai – szükségszerűség szintjére emelkedik. A 'Nathan'-ban ez közvetlenül filozófiailag történik, a 'Minná'-ban pedig egy világnézeti megalapozott, de az egyes replikákba közvetlenül be nem hatoló, noha összességüket meghatározó életérzés válik a kompozíció ilyen hordozójává.”¹⁷

Esztétikailag e dramaturgia archimédészi pontja Minna jelleme. A történetfilozófiai szükségszerűség az ő jelleme által garantáltan válik drámai szükségszerűséggé. S itt látható, hogy Lessing éppen a *Barnhelmi Minna* dramaturgiájával erősíti meg a *Hamburgi dramaturgia* drámaelméletét. *Míg az Emilia Galotti-ban a dramaturgiát volt kénytelen feláldozni a tragikum-elméletért, itt a tragikum-elméletet áldozza fel a dramaturgiáért*. De ehhez valóban meg kellett találnia a polgári életben azt a típust, amelyben testet ölt mindaz, ami a felvilágosodásban emberileg a legjobb. Minna alakja történelmileg kivételes rátalálás erre a típusra.

Ezt a kivételességet hangsúlyozni kell. A *Barnhelmi Minna* a Diderot drámájában felszínre került ellentmondások s ezzel a felvilágosodás kori dráma problémáinak optimális megoldása ugyan, de *ez a megoldás voltaképpen egyszerű, epizódikus*. Minna ugyanis a polgári élet kivételes típusa, s nem a polgári élet

¹⁵ Vö. Lukács György: *Minna von Barnhelm*. Kortárs 1964/5.

¹⁶ Uo. 781. o.

¹⁷ Uo. 783. o.

tipikus alakja. A vígjáték kivételességét művészileg még valami hangsúlyozza: mély *zeneisége*.

„Konkrétan költőileg ez úgy ölt alakot, hogy az élet legmélyebb szükségleteiből kiemelkedő morális kérdések mindenkor dialektikus-epigrammatikus megfogalmazáshoz jutnak, amely igen szilárd és földi súly nélküli körvonalakat kölcsönöz nekik, ezek azonban, szinte kimondatlanul, feloldódnak az egyedi etikumban, és ezzel elmerülnek az összmozgás hangulati áramában. A világosan körülhatárolt gondolatok tehát az ész birodalma felé nyomuló ellenállhatatlan törekvés folyékony és lebegő érzelmi mozzanataivá változnak át, és ebből az átváltozásból jön létre a ‚dallam’ és a ‚kiséret’ figyelemre méltó összefüggése a dialógusban és kibontakozásában: a nyelvi megfogalmazás világos élessége azonban nem veszik el, még ha látszólag fel is oldódik ebben az összhangulatban. Ellenkezőleg. Mindkettő szakadatlanul magába szívja a másik részszféra elemeit, kölcsönösen egymásútik egymást, hogy azután mindenkor gazdagodva saját területükre térjenek vissza. Ez az egymásba való kölcsönös átmenetel egy igazán közvetlenül átélt hangulati világot teremt, amelyben az éles kontúrok kiélezik, elmélyítik és gazdagítják a hangulatot, és megfelelő, magasba csapó ‚kiséretté’ változtatják azt, míg a hangulatszerű érzelmi mozzanatok a maguk részéről szakadatlanul a pontosan körülhatárolt ‚dallamok’ szintjére emelkednek fel és ezeket erősítve, elmélyítve és gazdagítva hazára találhatnak.”¹⁸

Pontosan ez a *zenei atmoszféra teszi művészileg mélyen hitelessé, reálisá a történetfilozófiai és a drámai szükségszerűség harmóniáját*. Ez a harmónia sohasem válik a diszharmonikus valóság illuzionisztikus meghamisításává. Lukács György kifejezésével: „a felvilágosodás meséje ez a bájja vált ész szükségszerű végső győzelméről”.¹⁹

S ha itt a „mese” megjelölés átvitt értelemben szerepel, a *Bölcs Náthán* a szó legszorosabb értelmében mese. Lessing, kiindulópontját tekintve, igen közel kerül benne Voltaire-hez. A mű magva a tolerancia problémája. Csak-hogy Lessing két szempontból is a drámaíró Voltaire fölött áll. Először: főként filozófiailag ugyan, de nem tézisszerű, tankölteményi elvontsággal, életidegenül, hanem a probléma életbeli konkrétságát mélyen és gazdagon kifejtve dolgozza fel a témát. Drámája nem egyszerűen a tolerancia elvének illusztrációja, hanem pl. az előítélet-mechanizmusok működésének mesterien életszerű ábrázolása. Másodszor: a tartalmi gazdagságnak, a tartalom dinamikai követelményeinek megfelelően Lessing nem a reprezentatív nyilvánosság egy tradicionális, önmagát túlélő formáját választja ki, hanem a mese jóval rugalmasabb világát, amely a polgári élet bizonyos elemeit is be tudja fogadni. Vagyis itt Lessing sokkal inkább járt az ironikus novellista és regényíró Voltaire nyomdokán, mint a tragédiaköltőén. Nem térek ki részletesen a *Bölcs Náthánra*, csak Almási Miklós elemzése²⁰ nyomán arra szeretnék rámutatni, hogy ez a dráma az eddigi követett drámafejlődési tendenciák utolsó összefoglalása. A *Bölcs Náthán* továbbviszi a *Barnheimi Minna* legfontosabb tendenciáit és a *Hamburgi dramaturgia* ezekkel összefüggő elveit. Ez mindenekelőtt a tragikum feloldásában és megszüntetésében jut kifejezésre. Ennek az alapja az az illúzió, hogy a polgári társadalomban a felvilágosult értelem fel tudja oldani az ellentmondásokat, melyek voltaképpen a fantázia és a képzelet szüleményei. Ebből a koncepcióból következik a dráma kompozíciója is:

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo. 782. o.

²⁰ Vö. Almási Miklós: *Lessing drámai epilógusa: a Bölcs Náthán*. Magyar Filozófiai Szemle 1957/1.

„A drámai szükségszerűség itt sokkal inkább az emberi cselekvés, az értelmes egoizmus alapján történő tevékenység oldaláról érvényesül: kiderül, hogy bizonyos összefüggések csak látszatszükségszerűséget alkotnak, míg az ésszel felismert érdekek a valóságos szükségszerűség felismeréséhez és kihasználásához vezetnek.”²¹

A drámai szükségszerűség tehát itt is az emberi jellem oldalán érvényesül, de ugyanítt látható a legfontosabb különbség is. A hangsúly már nem annyira a jellem életszerű plaszticitásán van, mint inkább az alakok „intellektuális arcán”. Az egész kompozíció elvontabb világnézeti jelleget kap. A történetfilozófia, mely Diderot drámájában még nem tudott feloldódni a művészi anyagban, itt már kezdi elhagyni azt. Bár a meseszerűség és az ironikus költőiség egyensúlyt teremtenek, a mű igazi nagysága a nátháni bölcsesség és nem az a töretlen művészi ragyogás, amellyel a *Barnhelmi Minna* elkápráztat.

Az opera mint a polgári dráma ellentmondásainak megoldása

Az eddigiekben elemzett drámák a legmagasabbrendű történetfilozófiai és esztétikai tudatosság, illetve művészi zsenialitás eredményeképpen jöttek létre. E – Lessingnél – kivételes magasságokig felnövő művészet alatt viszont hallatlanul gazdag színjáték-kultúra virult. E dús vegetáció annak idején az olasz commedia dell’artében érte el virágzása teljét, de színjáték-köznyelvének éltető ereje még a XVIII. században is hatott, és a polgári dráma problémáinak egy sajátos – műfajában is sajátos – megoldására adott lehetőséget.

A commedia dell’arte Terentius és Plautus közvetítésével az újattikai komédiától örökölte alapelemeit. Személyzete néhány konstans típusból áll. A legfontosabbak az apák, a szerelmespár és a szolgák. Ezek meghatározott konstellációkban vannak egymással, ez biztosítja a cselekmény alapvonalait: az öregek akadályokat állítanak a szerelmesek boldogsága elé, de ezek a szolgák segítségével, intrikái révén győznek. Ez a séma végtelenül sok mesét, konkrét cselekményt tesz lehetővé. Dzsivelegov kimutatta a commedia dell’arte népi gyökereit, és részletesen elemezte, hogy a műfaj fő erőssége társadalomkritikus és politikus szatirizáló éle.¹ Amikor ez letompul, majd elvész, a műfaj hanyatlásnak indul, absztrakt, formális bohóckodássá válik. Mégis úgy gondolom, hogy *a commedia dell’arte progresszív tartalma, a műfaj legmélyebb lényege magában a formában, az előbb leírt séma szerkezetében rögződött, csak persze teljesen elvontan*. Ugyanis, ahogy Lukács György írja,

„A forma nem más, mint a legmagasabb absztrakció, a tartalom sűritésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározások közötti helyes arány helyreállítása, az élet egyes ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia, amelyeket a műalkotás tükröztet.”²

Csak ha magának a formának, a commedia dell’arte sémájának világnézeti tartalmát feltárjuk, akkor érthetjük meg, hogy a politikai, kritikai tartalom

²¹ Uo. 118. o.

¹ Vö. Dzsivelegov: *A commedia dell’arte*. Gondolat, 1962.

² Lukács György: *A realizmus problémái*. Athenaeum é. n. 45. o.

elvesztése után visszamaradó formai kincs hogyan válhatott egy új, nagyarányú művészi fejlődés kiindulópontjává.

A *commedia dell'arte* alapstruktúráját kitűnően elemzi Walter Hincx német irodalomtörténész egy Plautus-komédia és a belőle készült Locatelli-féle *commedia dell'arte* változat összehasonlítása kapcsán.³ Kimutatja, hogy a *commedia dell'arte*-ben egy sajátos szituációépítkezés jön létre. Ennek az a lényege, hogy egy szituáció eredménye gyűjtőanyagot tartalmaz a következő számára, amely így szinte kirobban a megelőzőből. Így láncreakcióban egy olyan szituációsor jön létre, amely kifejleszti a maga lefolyástörvényét, és hajtóerejét a magyszituáció potenciális energiájából nyeri. Az alapvető különbség a hagyományos dramaturgiához képest abban áll, hogy nem a drámai cselekmény immanens logikája a meghatározó, a szituáció nem ebből van levezetve, hanem a komikus szituáció határozza meg a struktúrát. Illetve a szituációkat a sémában megadott célszerűség alapján rendezik el, a szituációkat eszerint irányítják. A *commedia dell'arte*-ban a történésben nem rejlik kauzalitás és objektív logika, itt a történésösszefüggések logikája a cél tiszta logikája. Ebből a polgári kutatók többsége azt a következtetést vonja le, hogy ez a színjátéktípus antirealista. Például Allardyce Nicoll angol kutató azt mondja, hogy a *commedia* világa nem a hétköznapi világra reflektál, hanem mindössze egy utópikus álom, hiszen pl. az a gyakori epizód, hogy a megszegyenült öreg férj átadja feleségét a fiatal udvarlónak, teljesen irreális, hiszen a tizenhetedik és tizennyolcadik század valóságos életében a házassági bonyodalmak aligha voltak ilyen könnyedén elintézhetőek.⁴ Jóllehet ez az ellenvetés esztétikailag érdektelen, mivel a műalkotás realista hitelességét a részletek valószínűségében keresi, az említett példa valóban jellemző a műfajra, és magyarázatot igényel. Való igaz, a *commedia dell'arte* nem a szigorúan tárgyyszerű hitelesség értelmében ábrázolja a polgári életet. Mint láttuk, a szituációláncszerű építkezés feloldja a hagyományos vagy akár modern értelemben vett drámai kauzalitást, és egy végecélnak alárendelve ugyan, de a véletlennek sokaságát eredményezi.

A véletlen nagyarányú benyomulása a drámába mélyen összefügg a polgári társadalom bizonyos sajátosságaival. Marx és Engels többször és alaposan elemezte a véletlen szerepét a polgári társadalomban: hogyan jön létre az árutermelés szerkezetéből, hogyan kerülnek a polgári társadalomban az emberek a véletlen hatalma alá. A konkurencia létrehozza az egyén életfeltételeinek véletlenszerűségét. A folyamat kezdeti fázisaiban, a gépi nagyipar kialakulása előtt, amikor a véletlen már betör az emberek életébe, már feloldja a korábbi merev rendi besorolást, de amikor még nincsenek kiszolgáltatva a véletlen hatalmának, azaz a vak, természeti erőként ható törvényszerűségnek, a válságok viharainak, az emberek de facto szabadabbak, mint régen vagy mint később. A már nagy szerephez jutó véletlen még nem vak erőként hat. E korszakot a szó legszorosabb értelmében az jellemzi, hogy az emberek — Marxszal szólva — „bizonyos feltételeken belül zavartalanul örülhetnek a véletlenségnek”.⁵ Ezért, ha igaza is van Nicollnak abban, hogy a XVII—XVIII. sz.-ban a házassági bonyodalmak nehezen voltak megoldhatók, ez a

³ Walter Hincx: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1965. 28. o.

⁴ Allardyce Nicoll: *The world of Harlequin*. Cambridge at the University Press, 1963. 151—152. o.

⁵ Marx—Engels: *Német ideológia*. 66. o.

hétköznapi élettény mégsem fedheti el annak a történelmi tendenciának a jelentőségét, amelynek eredményeképpen a család az ember számára véletlen valamivé válik.⁶ Persze az is igaz, hogy a polgári életben kezdettől fogva működnek azok az ellentétes erők, amelyek az embert még inkább alávetik külső hatalmak uralmának, mint azelőtt (egyébként a család újabb rabsága is létrejön), így tehát mindkét értelemben — a rendi kötöttségekhez és önmaga belső ellentmondásaihoz viszonyítva is — mélyen igaz, hogy a személyes szabadság nem más, mint a véletlenség öröme. Ez a végső társadalmi alapja annak a művészettörténeti ténynek, hogy *a polgári társadalom kibontakozási periódusának optimista perspektíváját egy olyan műfaj fejezte ki, amely nem a polgári hétköznapiak valóságos élettényeinek szigorúan kauzális kapcsolatára épült, hanem a véletlen szabad játékára.*

Mi szervezi mármost e véletleneket egységes, művészileg elfogadható cselekménnyé, mi ad e cselekménynek történelmi és művészi hitelt? Nem más, mint a véletlennek szóló zavartalan öröm. Vagyis egy világnézet, egy életérzés válik a művészi kompozíció alapjává. *A világnézet drámát konstituáló szerepére* általánosságban már a fiatal Lukács rámutatott:

„A dráma emberekből és cselekedeteiből épül fel és mind a kettővel szemben mindig felvethető a kérdés, hogy miért történt így és miért olyan, amilyen. Az ok és okozatsor vége csak az lehet, ami éppen ezekre a miértekre vitát nem tűró módon felel meg. Ez a végok egy érzés lehet csak, az írónak a világgal szemben (azzal a világgal szemben, amelyet a drámában ábrázolni fog) való érzése, gondolkodása, látása, értékelése, annak csoportosítása, tempójának, ritmusának, hangsúlyainak megszabása; egyszóval — ha a szó talán nem egészen kifejező is — világnézete.”⁷

„A dráma egyetemességének végső formai követelménye, hogy stilizálásának alapja világnézet legyen, tehát valami a konkrét drámát fogalmilag megelőző, a dráma szoros értelemben vett világán kívül álló. A közvetlen tömeghatás követelménye viszont kizárja a drámából az elvont fogalmiságot és anyaga (spontán megtörténések eleven emberekkel) nem engedi meg, hogy az meztelenül logikai, dialektikus formában jelenjék meg. De maga a lezárttság szükséges volta ezen paradoxonok mellé még egy újabbat állít. Mert a drámától egyfelől egy kívül fekvő motívumot követel meg épülete alapjául, másfelől azonban — a lezárttság fogalmából következik ez — kizárja a lehetőségét annak, hogy létezzék számára valami, ami kívül van. Hiszen a dráma világát éppen az teszi univerzummá, hogy magában foglal mindent, ami egyáltalában beléggondolható. A dráma alapját tevő világnézet így tartalmilag elvont és dialektikus, formailag annak ellenkezője; csak a prioritja a drámának és közvetlen szerep nem juthat benne neki sehol sem és mégis — immanensen — benne kell lennie annak minden legapróbb részletében.

Amit így, egész röviden, a forma-analízis segítségével drámai világnézetként fogalmilag különválasztottunk, az a közvetlen hatásban mint az atmoszféra, a tónus egysége nyilvánul meg. Mint hallgatólagos meghatározója annak, hogy abban a világban, amely elénk van tárva, mi lehetséges és mi nem, mennyire és hogyan lehetséges valami. Láthatatlan hatása és kerete ez a cselekvéseknek, az érzéseknek és gondolatoknak, közvetlenül nem érzékelhető ütemekre bontója, ritmusokba foglalója a szereplő emberek életnyilvánulásainak.”⁸

Az atmoszféra, a tónus egységének hordozója az írott dráma esetében a költői szöveg, a *commedia dell'arte*-ban viszont a gesztus, a játék, a színi hatás (bár ha nem is olyan tipizált formában, a szöveg is.). Az a cél, amely az előadás,

⁶ Vö. *uo.*

⁷ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története. I.* 1911. 24. o.

⁸ *Uo.* 29–30. o.

a játék egyes mozzanatait művészi egésszé szervezi, nem más, mint a polgári és plebejus rétegek történelmi célkitűzésének köznapi-művészi visszfénye. *A fiatal szerelmesek boldogsága, melyet a furfangos szolgálknak a rosszindulatú öregek feletti győzelme tesz lehetővé, egy köznapi élettényben plasztikusan mutatja meg a polgári felszabadulás és fejlődés tendenciáját.* (Gondoljunk arra, hogy hasonlóképpen jelenti János vitéz vagy Toldi alakja Petőfi, illetve Arany számára a magyar parasztság felemelkedését.) Ha tehát a tényekben gyakori is az eltérés, a commedia dell'arte világa és a polgári világ között, *e színjátéktípus alapformája szerkezeti elvként koncentrálja a kor egyik legfontosabb fejlődési irányát, illetve az annak megfelelő optimista világnézetet, életérzést.* Ezek az elvont tartalmak bomlanak hallatlanul színes, konkrét művészi világgá a megvalósult játékban. E színjátéktípus realizmusának ellentmondását érzékletesen írta le *Utazás Itáliában* c. művében a műfaj egy kései, a XVIII. sz. végéről való hajtásával kapcsolatban Goethe:

„Tegnap megnéztem egy vígjátékot a Szent Lukács-színházban és igen jól szórakoztam rajta: rögtönzött álarcos darab volt, sok természetességgel, élénkséggel és ötletességgel játszották. Persze nem mind egyformák, a pantalone elsőrendű, a női főszereplő vaskos, jól megtermett, éppenséggel nem rendkívüli színésznő, de kiválóan beszél és ügyesen mozog. A téma bolondos, hasonló ahhoz, amelyet nálunk *A láda* címmel dolgoztak föl. Hihetetlen fordulataival több mint három órán át elmulattat. De itt is csak a nép az alap, melyen minden nyugszik: a nézők együtt játszanak a színészekkel, s a tömeg egygyé olvad a színházzal. Kereskedő és vevője, koldus, hajós, szomszédasszony, ügyvéd és ellenfele egész álló nap ott jár-ke, nyüzsög, beszél és esküdzik, kiabál és árul, énekel és játszik, káromkodik és lármázik a piacon és a parton, a gondolákban és a palotában; este pedig színházba mennek, s nézik és hallgatják napjuk életét művészi súrírtásban, kicsinosítva, mesével átszöve, ahogy az álarcok eltávolítják a valóságtól, az erkölcsök hű ábrázolása meg közel viszi hozzá.” (ford. Rónay György.)

A commedia dell'arte szerkezete, illetve e szerkezetben lecsapódott világnézete láthatóan hasonlít ahhoz a drámatípushoz, amelyről az előző fejezetben volt szó. Mindenekelőtt a *Barnhelmi Minnára* gondolok. Ami Lessingnél zseniális drámatörténeti epizódként, a legnagyobb filozófiai és művészi erőfeszítések eredményeképpen születik meg, az a XVI. sz.-tól spon-tán és naiv módon létrejött a népi vígjátékban. *Az alapképlet egy életérzés és egy világnézet szükségszerűsége egyfelől, s a tények és szituációk véletlenszerűsége és valószínűtlensége másfelől, és a közvetítő tag, mely a két oldal művészi egységét és hitelét biztosítja, a jellem.* A commedia dell'artében is a jellemek, a maszkok mint tipikus funkciók váltják át a világnézetet színjátékszerkezetté. Éppen ez ad mély világnézeti és művészi tartalmat a konvencionális maszkoknak éppen változtathatatlan, árnyalt ábrázolásra képtelen merevségük őrzi a tartalmakat, s biztosítja kifejezésüket minden megvalósult előadásban. Ugyanakkor éppen a jellemek maszkyszerűsége lesz a későbbiekben a műfaj továbbfejlődésének legnagyobb akadálya, Dzsivelegov kutatásaiból tudjuk, hogy miután a refeudalizáció letompította a commedia dell'arte társadalom-kritikai élet, a műfaj egyre inkább formalistává vált. Realista áttörést csak a népelet és a polgári élet elmélyültebb, differenciáltabb ábrázolása jelenthetett. Ez — mint erről az olasz vígjáték nagy reformátora, Goldoni tudósít bennünket *Emlékezéseiben* — mindenekelőtt éppen a maszkokat támadta meg:

„A maszk minden esetben a színész kárára van, akár örömet, akár nyomorúságot akar játékaival kifejezni. A néző örökké ugyanazt az álarcot látja, függetlenül attól, hogy a színész szerelmes, feldúlt vagy jókedvű. Hasztalan a hado.

nászás és hangváltás, ha mimikával — a szívben végbemenő érzések tolmácsolásával — nem lehet a háborgó lélek változatos szenvedélyeit a közönség tudtára adni.

...Annak idején a szenvedélyeket és érzelmeket nem ábrázolták olyan árnyaltan, mint ahogy manapság megkövetelik; most a közönség megkívánja, hogy a színésznek lelke legyen, s a lélek az álarc alatt olyan, mint a pislákoló parázs a hamu alatt.

Ezért szántam hát rá magam, hogy megreformálom az olasz maszkos komédiát, és a vásári bohózat helyébe a vígjátékot állítom.” (Ford.: Gera György).

E vígjátékreform Goldoni zseniális életműve ellenére sem lehetett a fejlődés tipikus útja. Ezt az utat a „szívben végbemenő érzések tolmácsolására”, a történetileg meghatározott emberi bensőség világának ábrázolására leginkább hivatott művészeti ág határozta meg: a *commedia dell'arte* tartalmatlanná vált — illetve csak struktúrájában elvontan tartalmas — formai apparátusába ellenállhatatlan erővel tört be a *zene*. Szépen kiemelte ezt Szabolcsi Bence:

„De különös ellentmondás: épp, ekkor, ezen a ponton ágazik ki belőle a zenés vígjáték, az *opera buffa*, hogy örökösévé legyen a *commedia* egész népi frissességének, régi realista ábrázolókedvének, sziporkázó játékosságának s ellenállhatatlan ritmusának. Az ellentmondás, igaz, csak látszólagos: mert az olasz színpadi zene valóban most és *csak most* fejlődött odáig, hogy vállára vehesse, szárnyára kaphassa az olasz színpadi hagyományt, hogy vezető szólamává legyen a teljes műfajnak, — s amit legelőször kellett volna mondanunk: hogy kifejezést adjon a feltörekvő polgári világ új eszményeinek és látásmódjának.”⁹

Az olasz zene hatalmas előretörése ugyanazokkal az okokkal magyarázható, amelyekkel az egyéb művészeti ágak, például a színjáték hanyatlása, a refeudalizáció eredményeképpen kialakult kedvezőtlen társadalmi-politikai körülményekkel, melyek szinte lehetetlenné tették a haladó polgári világkép nyílt, intellektuálisan egyértelmű megfogalmazását, s így az csak az emberi bensőségben, a művészetek közül csak a bensőség mimézisében, a zenében bontakozhatott ki töretlen világgá. E jelenség esztétikai alapja — mint Lukács György *Esztétikája* óta látjuk — a *zene emocionális egyértelműségének és lehetséges intellektuális inkognitójának szintézise*.¹⁰ Az, hogy a zene

„... bizonyos mértékig világnézetileg megalapozottan, a maga magáértvalóságában tételezi a bensőséget, amelyben az objektív valóság tárgyai, vonatkozásai és eseményei megszűnnek, és csak mint meghatározatlan tárgyaisságok maradnak meg... a bensőségnek a maga történelmi környezetéhez való viszonyában rejlő világtörténelmi jogosultsága (amely tehát meghaladja a szubjektív partikularitást) akadálytalanul, összes immanens meghatározását maradéktalanul kiteljesítve bontakozhat ki, miközben a történelmi realitással fenntartott kölcsönös vonatkozásból reá háramló külső végzet többé vagy kevésbé, olykor a felismerhetetlenségig elhalványul. Ez azonban nem árt a forma és a tartalom zenei egységének. Ellenkezőleg. Éppen ebben rejlik annak oka, hogy a zene — még kedvezőtlen körülmények közt is — lenyűgöző erővel növekszik igazi nagysággá, és hogy a máskülönb ilyen tartalmaktól elzárkozó befogadót is magával tudja ragadni. Ugyanis a bensőségnek az emberi nem életében éppen az a küldetése, hogy — amennyiben napi, sőt korszakos követelménnyé tud válni — a gyakorlati megvalósítás lehetőségeivel és az érzésekben kuszán benne rejlő követelmények történelmi sorsával nem törődve, tisztán és akadálytalanul, mélyreható és teljes „világgá” bontakoztassa ki ezt a világerzést.”¹¹

⁹ Szabolcsi Bence: *A választ és egyéb tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, 1963. 160. o.

¹⁰ Vö. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* II. 1965. 348. o.

¹¹ *Uo.* 350 — 351. o.

A zenének ez az esztétikai lényege teszi érthetővé, hogy egy műfaj, amelynek formaalkotó alapja, atmoszférateremtő és a tónus egységét biztosító tényezője egy életérzés, miután napi aktualitását, intellektuális egyértelműségét elfojtják, a zenében találja meg azt a közeget, amelyben új életre kelhet. A zene által ugyanis mindaz a világnézeti tartalom, amely a *commedia dell'arte* típusaiban és sémájában, a színjátéktípus egész struktúrájában elvontan, mint „a tartalom sűrítésének legmagasabb formája” (Lukács) rögződött, most közvetlenül, zeneileg konkrét tartalomként hallatlanul gazdag művészi világga teljesedik. *Az az életérzés, amely a színjáték számára formai alap volt, most közvetlenül zenei tartalommmá lesz.* Szabolesi Bence szavaival

„Elmondhatjuk, hogy bizonyos fokon túl lennek a színjátéknak mindenfajta összetevője, formája és eredménye, egész apparátusa, egész életritmusa megindult a zene felé, hogy ott új szinten bontsa ki a maga eredeti szellemét — hogy valósággal odameneküljön belőle mindaz, ami életképes és jövőbemutató maradt az eredeti műfaj elsorvadása és alásüllyedése pillanatában is. A típus-álarc átváltozik énekesi szerepkörre, buffo-basszussá vagy szubrett-szopránná, a prológból nyitány születik, a rögtönzött *lazzo*-kból és *chiusetta*-kból az ének, a zenekari játék, sőt a mozdulat rögzített, figurái. A típuszerűség kiterjed az egész dallam és harmóniavilágra, nem ritkán a hangnemekre is, érvényesül az ének mozdulatszerű, mimikus-gesztikus előkészítésében és kihangzásában, az áriák elő- és utójátékaiban, de különösen a záróképletekben.”¹²

Persze a dráma operába való átfordítása akkor lesz igazán teljes, ha magát a konfliktust, a drámai fordulatokat zeneileg formálják meg, azaz ténylegesen a zene válik a dráma hordozójává. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az opera — lessingi szóval — „belső valóságúsége” a zenei-drámai ábrázolásban keresendő.

Az opera buffában megmarad, sőt még mélyebb jelentést kap a véletlen szerepe. E. T. A. Hoffmann így ír erről:

„És én a magam részéről, kedves Ferdinánd, bevallom, hogy az opera buffa éppen korunk jelmezeiben, nemcsak a legkedvesebb számomra, hanem csakis ily módon tartom igaznak, ilyen jelleggel s abban a felfogásban, ahogyan a mozgékony, érzékeny olaszok megteremtették. Itt is a fantasztikummal találkozunk, amely részben egyes jellemek kalandos lendületéből, részben a véletlen bizarr játékaiból születik és merészen behatol a mindennapi életbe, hogy ott mindent fenekestől felfordítson. El kell ismernünk: hiszen ez a szomszéd úr, jólismert fahéjszínű ünneplőjében, arannyal futtatott gombjaival — de mi az ördög ütött bele, hogy ily bolondosan viselkedik? Képzeld csak magad elé unokahúgok és unokafivérek tisztos társaságát, epekedő leánykákka és néhány diákkal, akik a cousine szemeit éneklük meg és az ablak alatt gitárt pengetnek. S ezek közé toppan be incezeledő kísértetként egy bolondos manó, hogy fura képzelődésekkel, mindenféle különös ugrándozással és kalandos fintorral mindent összekeverjen. Különös csillag ragyog az égen, s mindenütt ott vannak a véletlen csapdái, amelyek a legtisztesebb polgárt is foglyul ejtik, ha csak egy picit is kidugja házából az orrát. A tulajdonképpeni opera buffa lényege véleményem szerint a kalandosnak a mindennapi életbe való ilyen betörésében rejlik, meg az ebből keletkező ellentmondásokban.”¹³

Persze Hoffmann egész leírása már sokkal inkább a *Nürnbergi mesterdalnokok* Szent János éjszakájának zűrzavarát, a „Wahn” tombolását előlegezi, semmint a XVIII. sz.-i opera buffát jellemezné adekvát módon, mégis igaza van abban, hogy az opera buffa cselekményében roppant nagy szerepet játszik a

¹² Szabolesi Bence: *i. m.* 176. o.

¹³ E. T. A. Hoffmann *Válogatott zenei írásai*. Zeneműkiadó Vállalat, 1960. 60 — 61. o.

kalandosság betörése a mindennapi életbe. Ugyanis az ebből keletkező ellentmondások juttatják a szereplőket olyan szituációkba, ahol választaniuk, dönteniük kell, azaz amelyekben az emberi bensőség mozgásteret kap, világa művészileg feltárulhat. Most erről az oldalról kapnak kulcsfontosságot Lukács már idézett szavai a drámai világnézetéről, mely

„... a közvetlen hatásban mint az atmoszféra, a tónus egysége nyilvánul meg. Mint hallgatólagos meghatározója annak, hogy abban a világban, amely élénk van tárva, mi lehetséges és mi nem, mennyire és hogyan lehetséges valami. Láthatatlan határa és kerete ez a cselekvéseknek, az érzéseknek és gondolatoknak, közvetlenül nem érzékelhető ütemekre bontója, ritmusokba foglalója a szereplő emberek életnyilvánulásainak.”

Ez itt, az opera buffában, egy alapjában töretlen, naiv módon harmonikus, sugárzóan optimista polgári életérzés, amely a zenében már közvetlenül érzékelhető ütemekre bontja és ritmusokba foglalja a szereplők életnyilvánulásait. Ez az életérzés nem a polgári hétköznapi életfolyamat mozgásának szervesen-spontán termékeként van ábrázolva, hanem ellenkezőleg, a polgári hétköznapi életbe betörő véletlen teremti meg azokat a réseket, amelyeken keresztül ez az életérzés — amely persze egy más értelemben éppen a polgári élet szükségzerű, spontán terméke — az ábrázolás alakító tényezőjévé válik. Maguknak e véletleneknek pozitív, illetve negatív jellegét, ilyen jellegük súlyát és jelentőségét stb. ugyancsak ez az életérzés regulálja. Ily módon az egyes költői alakok zenei megformálásában az őrájuk jellemző egyéni emberi bensőség csak ennek az általános érvényű életérzésnek a határain belül kaphat kifejezést. Jól mutatja ezt, hogy az opera buffa negatív erőt, például az oly gyakori bosszúáriákat sohasem lehet drámailag igazán komolyan venni. A művek atmoszférája az első ütemektől a tónus egysége révén a cselekmény egész lefolyása alatt garantálja a szerencsés, optimista végkimenetelt. Az opera buffa, amely cselekményével oly sokszor adott módot irracionalista értelmezésekre, lényege, azaz zenéje szerint realista műfaj.

Most már, a *commedia dell'arté*től az opera buffáig tartó fejlődésvonal elemzésének fényében, a zene e folyamatban betöltött szerepének felismerése után még mélyebb jelentést kell hogy kapjon az a Lukács György nyomán kialakított véleményünk, hogy a *Barnhelmi Minnában* a zeneiség, a zenei atmoszféra teszi művészileg hitelessé, reálissá a történetfilozófiai szükségyszerűség és a drámai szükségyszerűség harmóniáját. Kétségtelen, hogy Lessing vígjátéka és a népi komédia között semmilyen közvetlen kapcsolatot nem találunk. (Legfeljebb a mellékalakokban fedezhetünk fel ilyen összekötő szálakat, ezek azonban a vígjáték centrális és bennünket érdeklő problematikája szempontjából nem lényegesek.) Annál jellegzetesebb, hogy a polgári dráma problémáinak legteljesebb megoldását nyújtó *Barnhelmi Minna* magasrendűen kidolgozott dramaturgiája olyan tendenciákat tartalmaz, amelyek a népi színjátékban, majd ennek folytatásaként az operában spontánul jöttek létre. Ha tehát Lessing vígjátékának tárgyalásakor hangsúlyoztuk is a mű kivételes, egyszeri mivoltát, most ehhez hozzá kell tennünk, hogy emögött a kivételes és egyszeri remekmű mögött egy hatalmas, burjánzóan gazdag európai színjáték-tradíció és egy ugyanilyen, roppant eleven, éppen virágba boruló operakultúra áll.

Amikor a polgári dráma alternatíváiról beszéltünk, voltaképpen csak egyes művekről volt szó, mint amelyek valamilyen megoldási lehetőséget rep-

rezentálnak. Ennek az az oka, hogy ezeket a lehetőségeket a valóságban is jobbára egyszeri művek realizálták, vagyis a megoldások drámatörténeti epizódok csupán. Tartósan járható utat, műfaji virágzást ígérő lehetőséget csak a zene mutatott. A felvilágosodás kori polgári dráma problémáit nem lehetett tartósan megoldani a költői drámán belül, csak a zene segítségével az operában. Ezért az *opera a forradalom előtti kor reprezentatív drámai műfaja*.

*

Hogy milyen erővel tör a kor drámairodalma az opera felé, ezt nemcsak a *commedia dell'arte* történeti sorsa vagy, az ellenkező póluson a *Barnhelm* *Minna* zeneisége mutatja, hanem a legpregnansabban talán *Beaumarchais* művészete. Beaumarchais kezdetben Diderot követőjeként, mint a polgári szentimentális-moralizáló dráma szószólója lépett fel műveivel (*Eugenie, A két barát*) és az ezekhez készült teoretikus írásaiyal (mindenekelőtt az *Eugenie* bevezetőjeként megjelent *A komoly műfajról* c. értekezésével). Később viszont hátat fordított e műfajnak — melyet a műfaj tipikus gyógyíthatatlan betegségeiben szenvedő művekkel ajándékozott meg —, és megírta két nagy művét, *A szevillai borbélyt* és a *Figaro házasságát*.

Azt hihetnénk, hogy amikor Beaumarchais *A szevillai borbélyban* a *commedia dell'arte*-ből kinövő vígjáték műfaját választja, ez visszalépés a polgári életet ábrázoló drámához képest. S kétségtelen is, hogy ez a vígjátéktípus még egészében innen tudja magát a polgári dráma tulajdonképpeni problematikáján. Itt a polgári életfolyamatból kinövő drámai szükségszerűség és a történetfilozófiai szükségszerűség összhangba hozásának kérdése még nem vált tudatosított problémává. A *commedia dell'arte* s a belőle létrejövő realista vígjáték (Goldoni) naiv és spontán módon megvalósítja ezt az egységet, de egész dramaturgiájának, mely felidézi ezt az egységet, létalapja a drámai szükségszerűség és a történetfilozófiai szükségszerűség, vagy inkább egy átértézt szükségszerűség ellentmondása. A XVIII. században az egész műfaj (és az opera méginkább) ezen az objektíve meglevő, de szubjektíve még nem tudatosított ellentmondáson alapul. Nos, a tudatosodás éppen *A szevillai borbélyban* megy végbe. Pregnánsan fejezik ezt ki Figaro szavai:

„Én rögtön mindenem nevetek, hogy ne legyek kénytelen sírni. (I. felv. 3. jel. ford.: Hevesi Sándor.)

Itt már túlléptünk azon a naiv, de történelmileg mégis mélyen jogosult optimista életérzésen, amelyről eddig szó volt. Persze a bázis még mindig az. Ez megint csak a véletlen dramaturgiai szerepének megítélésével kapcsolatban látható a legjobban:

„A *Bouillon* kritikusa Beaumarchais szemére veti, hogy túl nagy és valószínűtlen szerepet kap a cselekmény bonyolításában a véletlen, sőt, hogy az egész darab véletlenül épül. Mert mi történne, ha azon a napon, amikor Almaviva először sóhajtozik Rozina ablaka alatt, nem vetődne éppen oda Figaro? Beaumarchais válasza kitűnő: akkor a darab egy másik napon kezdődne? S az ellenvetésre, hogy a gyám másnap akadálytalanul feleségül venné Rozinát, így felel: „Akkor nem ez lenne a darab, vagy ha ez lenne, másképp bonyolódna... Avagy egy dolog rögtön valószínűtlen, ha másképp is lehetséges?”¹⁴

¹⁴ Kárpáti Miklós: *A halhatatlan Figaro*. Gondolat, 1960. 187—188. o.

S a vígjáték utolsó szavai teljes mértékig indokolják és megmagyarázzák, hogy Beaumarchais miért nem tulajdonított jelentőséget a dramaturgiai véletlennek:

„Bartolo: És én még elvettem a létrát, hogy annál könnyebben köthessék meg a házassági szerződést. Nem voltam eléggé elővigyázatos.

Figaro: Nem volt eléggé értelmes. Legyünk őszinték, kedves doktor, ha a fiatalság és a szerelem összefog, ott egy ilyen gonosz vénember erőszakossága csak hiábavaló elővigyázat.” (III. felv. 6. jel.)

A darab kritikusai tehát lényegében Bartolo doktor perspektívájából ítélték a mű fölött. Amit ők és Bartolo hanyagságnak, véletlennek láttak, azt Figaro egy más perspektívából szükségszerűnek ítélte. A véletlennek *A szzevillai borbélyban* játszott szerepét jól írta le Kárpáti Miklós:

„A megoldás egész érdeme az, hogy megmutatja, ha a gonosz indulatú vén-ség az élet törvényének, a fiatalok boldogságának útjába próbál állni, minden mes-terkedése visszájára fordul. A haszontalan elővigyázat az ő számukra válik hasz-nossá, a bezárt ajtó is nekik kedvez, a kulcs is őket szolgálja, s minden véletlen az ő segítségükre siet. Ez a valóság, akármilyen valószínűtlen és nevetséges hely-zeteket is teremt olykor. Ez a valóság ironiája: Bartolónak kell az utolsó felté-telt létrehoznia Rozinája és Almaviva házasságához.

Az egész darab érdeme dramaturgiai szempontból az, hogy a cselekmény pontosan ugyanazt fejezi ki, mint az utolsó jelenetben Figaro összefoglaló szen-tenciája.”¹⁵

Kétségtelen, itt még a vígjáték és az opera buffa előbb elemzett világán belül járunk. Maga Beaumarchais is jól tudta, hogy műve ideális vígopera-anyag.¹⁶ S való igaz, hogy *A szzevillai borbély* elevenebb életet élt opera-változatban, mint eredeti formájában. Friedrich Ludwig Benda, Z. Elsperger, P. Schulz. N. Isouard, F. Morlacchi, J. André, L. Casson, C. Dall' Argine, A. Graffigna, A. Torazza, J. Weigl és mások próbálkozásai között két igazi remekmű is született, Giovanni Paisiello és Rossini operája.

Ugyanakkor vannak ennek a vígjátéknak olyan mozzanatai is, amelyek *a műfajon belüli továbbfejlődés* tendenciáját jelzik. Ilyen mindenekelőtt Fi-garo már idézett mondása a nevetés értelméről, amely már a konfliktusok, a hangvétel olyan éleződésére utal, amely kívül esett a vígjáték és az opera buffa eddigi, a naiv optimista életérzés által megvont határain. E határok most egészen a politikáig tágulnak ki, persze még nem egy közvetlen politikus-ság értelmében, de bizonyos megjegyzések, színpadi „bemondások” határo-zottan *politikai akcentust* kapnak. Figaro megjegyzése Bazilio rágalom-el-méletére új irányt ad a hagyományos vígjáték-szituációnak:

„Nagy gazember ez a Bazilio. Szerencsére nagyobb tökfilkó, mint amekkora zsvány. Ahhoz, hogy a rágalomnak sikere legyen a világban, az kell, hogy a rágal-mazó is legyen valaki. Állás, család, név, rang, vagyon kell ahhoz, te mafla. De egy Bazilio! Hiába rágalmaz, senki se hisz neki.” (II. felv. 9. jel.)

Hasonlóképpen ad a hagyományos naiv vígjáték-konfliktusnak tudatosabban felfogott, mélyebb történelmi dimenziót az alábbi replika:

¹⁵ Uo. 190–191. o.

¹⁶ Vö. Beaumarchais: *Théâtre*. Firmin Didot frères, Paris 1874. 190–191. o.

„Bartolo: Gonosz világot élünk. Romlott korban születünk.

Rozina: Mért szidja úgy a mi korunkat? Én igazán jól érzem magam a mi korunkban és az én koromban.

Bartolo: Hát mit csinált ez a kor, hogy még csak ne is szidjam. Csupa örültség, amit feltalált: a gondolatszabadságot, az elektromosságot, a delejt, a vallási türelmet, himlboltást, a kinint, az enciklopédiát, — meg aztán a drámákat.” (I. fel. 4. jel.)

Ezek a tendenciák *A szevillai borbélyban* még nem jutnak el a mű szerkezetéig, hanem csak ilyen éles vagy gúnyos megjegyzések, csipkelődések formájában kapnak hangot. Ha tehát nem is érintik még a vígjáték hagyományos lényegét, mégis jelzik, hogy megindult egy belső átalakulási folyamat. Ez a belső esztétikai folyamat persze nagyon is külső okokkal magyarázható; mindenekelőtt a forradalmat előkészítő időszak politikai radikalizálódásával.

A szevillai borbélyban megjelenő új kezdemények a *Figaro házasságában* érnek meg, teljeseznek ki. Az irodalomtörténészek a *Szevillait* általában a *Figaro* felől ítélik meg, illetve ítélik el, mint hagyományos, naiv vígjátékot. De fel kell figyelni a *Szevillaiban* azokra az új tendenciákra, amelyek a hagyományos naiv vígjátékon belül a *Figaro* remeklése felé mutatnak. Ha tehát a *Szevillait* — helyesen — a *Figaro* felől ítéljük meg, nemcsak az előbbi vígjáték naiv, konvencionális mivoltát kell látni, hanem éppen ebből a perspektívából tűnnek fel azok a gyökeresen új vonások, melyek a tradicionális vígjáték meghaladását készítik elő. A *Figaro* tehát nem a *Szevillai* elítélésének alapja, hanem valódi jelentősége megértésének kulcsa. A *Figaro házasságában* mindenekelőtt kiteljesedik a komédiának az a rendeltetése, mely a *commedia dell'artétól* kezdve mindvégig történetének lényege volt, „hogy az emberiség *derűsen* váljék meg múltjától”.¹⁷ Ez azonban itt nemcsak egy mindent beragyogó derű érzése, sőt egyre kevésbé csak egy életérzés, hanem mindinkább *politikai* program. Csalhatatlanul észrevette ezt maga a király, XVI. Lajos, aki a darab felolvasásakor ezekkel a sokszor idézett szavakkal kiáltott fel: „Gyalázatos! Sohasem fogják előadni. Hiszen le kellene rombolni a Bastille-t, hogy ennek a darabnak az előadása ne tűnjék veszedelmes következtelenségnek. Ez az ember mindenből gúnyt űz, amit tisztelni kellene egy kormányzatban.” S nem kevésbé ismert Napóleon jellemzése: Figaro maga az akcióba lépő forradalom.

A *Figaro házassága* úgy él a köztudatban — joggal —, mint a harmadik rend és az arisztokrácia konfliktusának nagy művészi ábrázolása Figaro és a Gróf személyében. Ugyanakkor első pillantásra nyilvánvaló, hogy ebben a vígjátékban Figaro elvesztette azt a központi irányító szerepét, amelyet *A szevillai borbélyban* játszott, és némileg defenzív pozíciót foglal el. Úgy tűnhet, hogy itt ellentmondás van, valójában azonban éppen innen érthető meg a konfliktus valódi mélysége és a vígjáték művészi nagysága.

Baumarchais itt a hagyományos vígjáték műfaján belül szakít magával a tradicionalitással. A játék burka látszólag nem nagyon változik: a közép-pontban egy átöltöztetésekben és kicselezésekben gazdag intrika áll. Csak-hogy ennek az intrikának az irányítója és szervezője már nem Figaro, hanem Zsuzsi. A szerepfunkcióknak ez a módosulása oda vezet, hogy bármily virtuóz az intrika, mégsem ez a darab lényege, a tartalom hordozója; a voltaképpeni tartalom a játékos, még a *commedia dell'artétól* örökölt és formálissá vált apparátus mögött huzódik meg. A műnek erre az újdonságára közvetve Gol-

¹⁷ Marx: *A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés.* MEM 1. 381–382. o.

doni teljes meg nem értésről tanúskodó kritikája is jól rávilágít. *Emlékezéseiben* ezt írja:

„A *Le Mariage de Figaro* (Figaro házassága) azért ért el óriási sikert a *Comédie Française*-ban, mert szerzője alcímként odabiggyesztette: *Une Folle Journée* (Egy bolondos nap). A darab fogyatékoságait senki sem ismeri jobban Beaumarchais úrnál; a szerző már számos tanújelét adta tehetségének ebben a műfajban, és ha a *Figaró*val szabályszerű művészi vígjátékot kívánt volna írni, ugyanolyan jól megírta volna, mint más; de csak mulattatni akarta a közönséget, amit maradéktalanul el is ért.

E vígjáték sikere minden szempontból rendkívüli. A párizsi *Comédie* rendszeresen kétszer-háromszor játssza naponta; a *Figaro* minden más darabot kiszorított; a közönség kezdés előtt két-három órával a színházhoz tódul, háromnegyed órával tovább ottmarad, s cseppet sem unatkozik. A darab már kilencvenhatodik előadásánál tart, és még egyre frissnek hat, még egyre lelkesednek érte; s legfurcsább, hogy azok, akik a színházból kilépve bírálják, újra meg újra megnezik és jól mulatnak azon, amit nemrég kritizáltak.”

Kiderül ebből a leírásból, hogy Goldoni csak arra figyelt fel, ami a hagyományos vígjátékban és a *Figaro házasságában* közös: a felszínre. Azt viszont kitűnő művészi érzékkel vette észre, hogy ez a felszín üressé és formálissá, csak mulattató játékká vált. Goldoni az elmaradott Olaszország küldöttéként nem vehette észre azt a politikai tartalmat, amely a francia közönség számára viszont teljesen világos volt.

Ez a *politikai tartalom az események közvetlen vezetése mögött lappang* abban a konfliktusban, amely Figaro és a Gróf elszántan szembeforduló profiljában rajzolódik ki. Ez a konfliktus az egész mű szervező centruma, ez adja meg a vígjáték minden mozzanatának súlyát. Beaumarchais ezt egészen virtuóz művészettel formálja meg. Jól írja ezt le Kárpáti Miklós:

„Hol maradnak Figaro bátor, csúfondáros szavai, az alig leplezett célzások, a mélyebb társadalmi mondanivaló, hol marad a vígjátékból — a satíra? Hol? Valóban nem csapkod a felszínen, az első felvonásban Figaro és Almaviva alig vált egymással néhány szót (csak a felvonás utolsó előtti jelenetében találkoznak össze), de a sok szerelmi bonyodalom, az elrejtőzések és rajtaütések nem éppen újszerű, viszont mindig mulatságos kavargása semmi mást nem szolgál, mint Figaro és Almaviva összeütközésének előkészítését. S ez több, mint a Borbély Figarójának legmerészebb feleselése, ez több, mint Almaviva mesalliance-a — a spanyol borbély és főnemes ellentéte valójában a francia nép és nemesi uralkodóosztálya közt feszül”.¹⁸

De Figaro és a Gróf jelenetei maguk is ennek a koncepciónak megfelelő rétegződést mutatnak. Persze a *commedia dell'arté*nak és a hagyományos vígjátéknak is vannak kétrétegű jelenettípusai, melyek egyrészt a közvetlen színpadi cselekvések szintjén zajlanak, másrészt ezek a cselekvések mélyebb emberi törekvéseket közvetítenek, vagy közvetlenül, vagy azért, hogy igyekeznek elfedni az őszinte törekvéseket. Ez a két sík a *Figaro házassága* jeleneteinek jó részére is jellemző. Jól látható ez Figaro és a Gróf első nagy összecsapásakora II. felv. 20. és 21. jelenetében. Figaro arra kéri a Grófot, hogy adjon engedélyt az esküvői ceremónia megkezdésére. A Gróf különböző indokokkal, apróságokra hivatkozva kitér ez elől. Figaróék dolgát az is nehezíti, hogy a kertész panaszt tesz valakire, aki kiugrott az ablakon és megrongált egy virágágyat. A tettes Cherubin volt, az apród, akit a Gróf már reggel elparancsolt a kastélyból, de aki nem engedelmeskedett, s az érkező Gróf elől az ablakon át

¹⁸ Kárpáti Miklós: *i. m.* 219. o.

menekült el a Grófné szobájából. Figaro magára vállalja a tettet. Csakhogy a kertész ekkor egy papírt mutat, amit a virágágyban talált, s az ablakon távozó vesztette el. A Gróf elveszi az írást, és azt követeli, hogy Figaro mondja meg, mi van benne. A Grófné és Zsuzsi integetésére és sűgására ki is találja, hogy Cherubin katonai kinevezési okmányáról van szó. De hogy került ez hozzá? A nők megsűgják neki, hogy hiányzik róla a Gróf pecsétje. Figaro tehát kivágja magát szorult helyzetéből, a Gróf ismét nem tud rábizonyítani semmit. Ennek megfelelően a közvetlen cselekvés szintjén itt egy olyan párviadal zajlik, mely akörül forog, hogy a Grófnak sikerül-e hazugságon kapnia Figarót, vagy Figarónak sikerül-e kivágnia magát. De ez csak a darab főcselekményét érintő fontosabb küzdelem kifejezője, azé ugyanis, hogy a Gróf akadályokat akar állítani Figaró házasságának útjába, míg Figaro, ellenkezőleg, igyekszik elhárítani az akadályokat, és kicsikarni a Gróf engedélyét az esküvői ceremóniák megkezdésére. Ez a harc mindkét részről Zsuzsiért folyik. Eddig még a hagyományos vígjátékstruktúráján belül mozog a darab. Csakhogy Beaumarchais még egy mélyebb, harmadik síkot is feltár. Ezt a mélyebb jelentést ő maga világosan meg is fogalmazza:

„A világ hatalmasai... megbotráncozva nézik végig a darabot, amelyben

Egy szemtelen szolga arcátlanul
Elvitatja feleségét gazdájátul.”¹⁹

Ez nemcsak annyiban jelent újdonságot a tradicionális vígjátékhoz képest, hogy az öreg gyám — ifjú szerelmes és furfangos szolga konfliktusa helyére az úr és a szolga társadalmilag sokkal konkrétabb és kiélezettebb konfliktusa kerül, hanem hogy a középpontban itt nem „az élet törvénye”, „az igaz szerelem minden akadályon győzedelmeskedik” naiv életérzése áll, hanem magának az elvitatásnak, a szembenállásnak a ténye. *Az, ami eddig a vígjáték elvont alapja, naiv előfeltevése volt, most az ábrázolás központi tárgya, vívmánya lett.* Kevésbé virtuóz módon, mint az elemzett jelenetben, de ugyanez a szituációszerkezet még nyilvánvalóbban mutatkozik meg a III. felv. 5. jelenetében.

A *Figaro házassága* dramaturgiájának tehát az az érdekessége, hogy a mű élesen politikus, anélkül hogy közvetlenül politikai tárgyat ábrázolna. Annak idején beszéltünk a polgári színháznak arról a hivatásáról, hogy morális kritikát gyakoroljon a politikai hatalom fölött. Láttuk, hogy ezt a polgári élet ábrázolásából nem lehet drámailag szervesen kifejleszteni. Voltaire objektíve konzervatív kísérletei után Lessing *Emilia Galotti*-ja az első olyan jelentős mű, amely mint a polgári élet, az intimszféra tragédiája, közvetett politikai jelentőséggel bír. Nem véletlen, hogy már a kortársak is az első nagy német polgári politikai drámát látták benne.²⁰ Ez a tragédia azonban hatványozottan közvetett módon politikus. Mert bár Lessing célja e drámában a polgári morál kritikájának alávetni a politikai hatalmat, a dráma objektíve legalább ilyen mértékben veti alá a morális kritikának a polgári apolitikusságot. Mint láthattuk, az *Emilia Galotti* egyaránt vádirat a kisfejedelmi abszolutizmus és a polgári passzivitás ellen. A tragikum életalapja itt az, amit később Marx így jellemzett:

¹⁹ Beaumarchais: i. m. 275. o.

²⁰ Vö. Hermann Hettner: *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert* I. Aufbau-Verlag, Berlin 1961. 717. o.

„A filisztervilág a politikai állatvilág, és ha el kell ismernünk létezését, akkor nem marad más hátra, mint hogy egyszerűen igazat adjunk a status quónak. Barbár századok szülték és alakították ki ezt az állapotot, és most itt áll mint következőes rendszer, amelynek elve az *elembertelenített világ*. A legtökéletesebb filisztervilág, a mi Németországunk, tehát természetesen messze mögötte kellett hogy maradjon a francia forradalomnak, amely helyreállította az embert; és a német Arisztotelész, aki Politikáját a mi állapotainkból akarná meríteni, műve élére ezt írná: „Az ember társas, de teljességgel apolitikus állat’...”²¹

A polgári dráma ilyen közvetett politikai hivatását valóban egyértelműen és művészileg teljes diadallal ugyancsak az *Emilia Galotti* alapkonfliktusából, az arisztokrata önkénynek kiszolgáltatott női erény konfliktusából kifejlesztett dráma töltötte be, de csak egy évtized múlva és Franciaországban s a vígjáték műfajában: a *Figaro házassága*. Beaumarchais ehhez az *ideológiai-politikai közvetettséghez megtalálta az adekvát művészi formát a műfaji közvetettségben*. A hagyományos, teljesen apolitikus vígjátékformán belül fejlesztette ki a közvetetten politikai dimenziót, úgy, hogy maga a hagyományos műfaj is teljes gazdagságában és elevenességében virágzik ki a *Figaro házasságában*, s ezen belül mégis egy olyan gazdag dramaturgiai és tartalmi differenciálódás, elmélyítés jön létre, amely döntően újat jelent a műfaj tradicionális típusával szemben. Ezért *páratlan* remekműve a műfajnak a *Figaro házassága*. De most is hangsúlyoznunk kell a páratlanságot. Mert sem művészi, sem ideológiai szempontból nem jött létre a korban s e műfajban ehhez foghatóan kiegyensúlyozott, sokrétű és egyértelmű alkotás. Az egyensúly már Beaumarchais további műveiben megbomlik. A politikai tendencia direktté válása a *Tarare* c. operaszövegben elvont tanmesét eredményez, később a forradalomtól való visszariadás a harmadik Figaro-darabban, *A bűnös anyában*, visszaesést okoz a lapos, nyárspolgári moralizálásba.

Innen nézve most már világosan kell látnunk, hogy a *Figaro-vígjátékok egyenlősen fejlődéssel ugyan, de a „komoly műfaj” meghaladását jelentették*. Ezáltal egy újabb nagy drámatörténeti epizód jött létre. Ez a két vígjáték epizodikusságával is, de egyéni sorsával is bizonyítja, hogy a kor polgári drámájának reprezentatív műfaja az opera. Nemcsak *A szezillai borbély* nyert elevenebb életet a zene által, hanem a *Figaro házassága* is újjászületett *Mozart* operájában.

НАЧАЛА БУРЖУАЗНОЙ ДРАМЫ И ТЕОРИИ ДРАМЫ

Г. Фодор

История буржуазной драмы начинается необычайным противоречием. В эпоху просвещения развернулось поистине целое движение за ее создание, однако действительные шедевры удавалось создать лишь в качестве редких исключений. Причину этого нужно искать не в талантливости или бесталанности авторов, а прежде всего в объективных общественно-исторических обстоятельствах. Такую попытку делает автор в настоящей работе.

История драмы рассматривается в статье в тесной связи с историей *публичности*. За драмой французского классицизма, за поэзией Корнеля и Расина стоит распадение публичной политической власти и частной сферы. Раздвоение, ставшее исходным пунктом буржуазного развития, возникает в эпоху абсолютизма, так что уже во французской классицистской трагедии появляются зародыши проблем буржуазной драмы.

²¹ Marx: *Levelek a „Deutsch-Französische Jahrbücher”-ből*. MEM 1. 341. o.

Борьба за буржуазную драму была прежде всего теоретической, идеологической. Крупнейшие фигуры этой борьбы — Дидро и Лессинг. При сравнении их теорий драмы выясняется, что Дидро создал *теорию буржуазной драмы*, а Лессинг — *буржуазную теорию драмы*. Это означает, что Дидро следовал уже создавшимся буржуазным отношениям, тогда как Лессинг — античной, а также шекспировской драме. В своей художественной практике они становятся, однако, ближе друг другу. Буржуазная трагедия Лессинга «Эмилия Галотти» стоит ближе к драматургии Дидро, чем к его собственной.

Лессинг нашел однако своеобразный выход в неблагоприятных для его драмы буржуазных условиях: его самое совершенное произведение, «Минна фон Барнхельм» своей необычайной музыкальностью гармонически выражает и изображает как реальность идеал свободной гражданской индивидуальности.

В XVIII веке музыка была единственным искусством, сумевшим осуществить его без ущерба. Свообразием музыки как мимезиса человеческой интимности может быть объяснен тот факт, что, в то время как буржуазная драма была осуждена на провал, *опера* одерживала все новые и новые победы. В музыкальной среде вполне гармонически осуществился мир буржуазных идеалов, «царство разума».

THE BEGINNINGS OF BOURGEOIS DRAMA AND THE THEORY OF DRAMA

G. Fodor

The history of bourgeois drama begins with a strange contradiction. In order to create it, a real movement emerged in the age of Enlightenment, yet genuine masterpieces could be brought forth only in exceptional cases. This lack of success cannot be derived from the existence or non-existence of gifted authors, its cause must be rather in objective socio-historical conditions then existing. The present article endeavors to analyse the interrelations between XVIII. century drama and its concrete social conditions.

The article deals on the history of drama in close connection with that of publicity. In connection with French classicism, the poetry of Corneille and Racine, we must consider, as a basic fact, the separation of public political power and private sphere in that period. This gap which will be the and more characteristic of bourgeois development takes place in the age of Absolutism, so that the germs of the problems of bourgeois drama appear in the French classicist tragedy.

The struggle for the bourgeois drama was fought, first of all on a theoretical, ideological field. Its protagonists were Diderot and Lessing. The comparison of their dramatic theory reveals that Diderot had created *the theory of bourgeois drama*, while Lessing had created *the bourgeois theory of drama*. Wif by Diderot the bourgeois drama is viewed in relation with the bourgeois conditions while by Lessing it is viewed in relation with the ancient, and renaissance drama. In their practice of art however they got nearer to each other. Lessing's tragedy, Emilia Galotti, stands nearer to the dramaturgy of Diderot than to his own.

Nevertheless, Lessing found a special way out Minna von Barnhelm gives with its peculiar musicality a harmonious expression to and presents as a reality the ideal of free bourgeois individualism.

Music was the only art in the 18th century capable to attain this goal. The differentialia specifica of music as mimetics of innermost humanity accounts for the triumph of the opera in an epoch when bourgeois drama was doomed to failure. For the milieu of music embodied in full harmony the world of bourgeois ideals, „the realm of the Reason”.