

János-Szatmári Szabolcs

Az érzékeny színház

János-Szatmári Szabolcs

Az érzékeny színház

A magyar színjátszás a 18-19. század fordulóján

Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása



Kolozsvár
2007

A kötet megjelenését támogatta:

Communitas Alapítvány



Partiumi Keresztény Egyetem



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SZABOLCS JÁNOS-SZATMÁRI

Az érzékeny színház : A magyar színjátszás a 18-19.
század fordulóján / János-Szatmári Szabolcs. - Cluj-Napoca :
Societatea Muzeului Ardelean, 2007

Bibliogr.

ISBN 978-973-8231-69-6

821.511.141.09-2

I. Bevezetés

„Más dolog megtestesíteni egy formát, megint más kifejezni azt. Ha az első a kiválasztott költők dolga, a másik sokszor hasonlíthatatlanul markánsan a gyengébbek fáradságos kísérleteiben megy végbe. Sőt, az a forma, melynek élete nem azonos az általa meghatározott alkotásával, mi több, melynek kifejezése olykor fordított arányban állhat egy költemény tökéletességével, éppen a vérszegény költemény senyedő testén válik szembetűnővé, mintha a költemény csontváza volna.” (Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*)¹

Walter Benjamin mottóként idézett sorai a 18. század dráma- és színháztörténetét feldolgozó kutatások egy mindmáig neuralgikus pontjára világítanak rá: a drámatörténet a legtöbb esetben megmarad a kanonizált szerzők és műveik ismertetésénél, míg az elsősorban intézménytörténetként értelmezett színháztörténet ritka esetben megy tovább az egyes színházak, társulatok műsorrendjének rekonstruálásánál, illetve értékelésénél. Ennek következtében az elsősorban drámatörténetként értelmezett színháztörténet – az értékelésben érvényesített irodalmi szempontoknak köszönhetően – a repertoár értékességét a bemutatott klasszikus művek számától teszi függővé, az érzékenység térhódításával a színpadokat meghódító polgári szomorújátékokat, érzékenyjátékokat pedig értéktelen divatjelenségnek minősíti, anélkül, hogy a színpadi siker valódi okai után kutatna. A kutatási módszerek fentebb említett nagy hiányossága annak is köszönhető, hogy a színháztörténet-írást önálló tudománnyá válása előtt az irodalomtörténet-írás segédtudománynak tekintették, amely így – helyzetéből fakadóan – a színházi előadás folyamatát nem a maga komplexitásában igyekezett megragadni, hanem annak egyik legerősebb eleme, a drámaszöveg felől közelített, értékrendjét is az irodalomtudománytól kölcsönözve.² Az irodalomtörténeti indíttatású kutatások nem vettek tudomást arról az alapvető tényről, hogy a színházi szöveg mint az előadás pillanatától kezdődően élő anyag egész más hatástörténeti mechanizmusokkal írható le, mint a

dráma, és recepcióelmélete is eltér az irodalomtudományétól. A drámai szöveg ugyanis két különböző mediális forma metszéspontjában helyezkedik el: írott formájában rögzített, önálló és végleges monomediális alkotás, míg a színházi előadás folyamatában a plurimediális előadás-szöveg csupán egyik elemét jelenti az ének, a tánc, a gesztus, a mimika, a színpadkép, a kísérőzene stb. mellett.³ A színháztudományban végbe ment paradigmaváltásnak épp az az egyik alapvető tétele, hogy a dramatikusszövegek mint plurimediális kifejezőeszközök olyan komplex kommunikációs modellek segítségével értelmezhetőek, melyek merőben mások, mint a narratív szövegekre alkalmazható tudományos eszköztárak.⁴ Manfred Pfister szerint a dráma általánosan négy síkon értelmezhető és írható le, amelyeket ő a dráma négy státuszának nevez⁵: a dráma *irodalmi státusza* azt implikálja, hogy a drámát mint irodalmi szöveget olvassuk, amelynek befogadása az olvasás révén történik meg, értelmezése pedig az irodalomtudomány feladata; a dráma *plurimediális státuszából* adódik, hogy a dráma különböző verbális és nemverbális kódok rendszere, így a befogadás folyamatában nem csupán a szövegre, monológokra és dialógusokra koncentrálunk, hanem a nemverbális jelekre is; a dráma a színészek és a publikum interakciója, a produkció pedig nem választható el a kollektív recepciótól, ebből következik *teatrális státusza*; a dráma a nyilvános kommunikáció része, ami a színház intézményének részeként, a dráma *intézményes státuszának* következtében valósul meg.

Önelvű színháztörténeti módszertan híján azonban az irodalomelméleti indíttatású (magyar) kutatások előnyben részesítették a drámaszövegek tárgy történetének, motívumvándorlásának, a szerző és művei befogadásának vizsgálatát, bár egyet kell értenünk Bíró Ferenc azon kijelentésével is, hogy ezeknek az évtizedeknek a drámatermését szisztematikusan még nem mérte fel senki, amennyiben Bayer József klasszikus értékű drámatörténeti műve⁶ módszerességében nem éri el azt a szintet, amit később György Lajos a magyar regényirodalom első évtizedeinek feltárásában meg tudott valósítani.⁷ Az irodalomtörténet keretében végzett színháztörténeti kutatások másik következménye az úgynevezett „cúcsszemlélet” lett, amelynek lényege abban áll, hogy a kutatás azonosította a színházi értéket az irodalmi értékkel, a színházi előadás értékességét a kiindulópontnak tekintett irodalmi szöveg esztétikai minőségétől tette függővé, annak ellenére, hogy az irodalmi és színházi érték különbözősége, az irodalom és színház mediális formáinak lényegi eltérése

már a 18. század literátorai, a színház ügye iránt elkötelezett írói-fordítói számára is egyértelmű tény volt. A színház sajátos igényeinek érvényesülését látja Bíró Ferenc abban a jelenségben, hogy 1790 táján a fordítói mozgalom legjellegzetesebb produktumait már érezhetően befolyásolta a hivatásos magyar színjátszás kialakulása, amennyiben a játszhatóság már az olvasóknak készült kiadványokban fontos szemponttá vált. Bár kérdéses az, hogy ezek a sorozatok mennyire tekinthetők *elsősorban* az olvasóknak szánt kiadványoknak, mindenképp igazat adhatunk Bíróknak abban, hogy a 18. század végén, az egy év különbséggel megjelent *Magyar Játékszín*, illetve az *Erdélyi Játékos Gyűjtemény* (1792-ben, illetve 1793-ban) már az intézményesülő magyar nyelvű színjátszás, a kor színházi kultúrájának jellegzetes igényeiről tanúskodnak.⁸ A *Magyar Játékszín* hét magyarítást és hét fordítást tartalmaz, a szerzők között ott található a kor népszerű szerzőit, az iskolai színpadokról ismert Pietro Metastasiót, az Európa-szerte népszerű német szerzőt, August von Kotzebue-t, de fordítóként találkozhatunk Kazinczy nevével, illetve a Dugonics-átdolgozó Soós Márton nevével is. A darabok műfaji megoszlása is a kor színházi kultúrájának jegyeit viseli magán: a gyűjtemény egyes darabjai a szomorújáték, érzékenyjáték és vígjáték kategóriába sorolhatók. Az 1793-ban Kolozsváron megjelent *Erdélyi Játékos Gyűjtemény*, amely a *Magyar Játékszínnel* szemben már saját kiadói programmal rendelkezik, 11 darabot foglal magába, amelyek közül 3 vígjáték, 4 érzékenyjáték és 4 szomorújáték. A gyűjtemény legértékesebbnek tekinthető darabja Bartsai László Schiller-fordítása, a szerkesztő-fordító Schiller *Die Räuber* című drámáját *A tolvajok* címmel, szomorújátékként adta közre. Az előszóban a két kiadó, K. Boér Sándor és Bartsai László ismertetik a szerkesztés és az egyes szövegek fordításának alapelveit, a hangsúly egyszerre kerül a játszhatóságra és az olvashatóságra: „egy része eredeti; nagyobbik pedig a Bétsi Játzó Színeken tökéletes megelégedéssel fogadtattaknak fordításából leszen. Fordításainkban nem a szókra, hanem a dologra vigyázunk, szüntelen csak az forogván előttünk, hogy munkáinkat, mind a játzásra könnyekké, mind pedig a nézők, és olvasók előtt kellemetessékké tessük; nem is annyira a tzikornyás, vagy füleket sértő, mint a természetes és szokásban lévő által tételekkel élünk.”⁹

A két említett sorozat arra is meggyőző bizonyítékul szolgál, hogy a kötetben szereplő darabok írói-fordítói tudatosan fordultak a színház felé, következetesen érvényesítették a színház szempontjait, még akkor

is, ha ez esetenként az irodalmi érték rovására ment. Ez derül ki például a Kazinczy által fordított *Lanassa* előszavából, illetve az öccse, Kazinczy Miklós fordításában megjelent, *Az Ozmondok, avagy a' két helytartó* című Gebler-drámához írt előszóból is. A *Lanassa* előszavában az általa fordított szomorújáték értékét veti össze Shakespeare *Hamletjével* és *Macbethjével*, valamint Lessing polgári szomorújátékaival, a *Miss Sara Sampson*-nal és az *Emília Galottival*: „*Lanasszám* ugyan nem ragyog annyi dramaturgiai tökéletességgel és dísszel, mint amazok, nem hánytatja úgy a szánakozás, rémülés s komolyság érzésein a néző lelkét: mindazáltal a theatrumnak természetétől függesztvén fel becsét, hol a gyönyörködtetés nem cél, hanem eszköz, *Lanassa* nem kevésbé tiszteletes, mint amazok. Annál sikeresebbek filozófiai tanításai.”¹⁰

A Bécsy Tamás által homályosnak, ellentétes módokon értelmezhető mondatnak tekintett kijelentés épp erre a problémakörre világít rá¹¹: az irodalmi-esztétikai értékkel szemben Kazinczy a *hatás* és *siker* primátusát hirdeti. A *Lanasszában* olyan színművet lát, amely – a *Hamlettel* ellentétben – a korabeli színi viszonyok között is előadható, és amely a *dolce et utile* elvének jegyében hatékonyan közvetítheti – bár lényegesen leegyszerűsítve – a deista, a d’Holbach-hoz közel álló filozófiai gondolatot és az antiklerikális Voltaire eszmevilágát.¹²

A fentebb tárgyalt elitista szemlélet legfontosabb színháztörténeti következménye az, hogy a kutatások nem, vagy csak alig terjedtek ki a drámaírói másodvonalat színpadi vizsgálatára. Bár ezek a színházi „szakemberek” jelentős színházi sikereket arattak, az „ő hatásuk, sikerük társadalmi érvényességének vizsgálata olyannyira kívül rekedt az irodalomtörténeti szempontokon és értékrenden, hogy annak esztétikai gyanakvása, fanyalgása a színháztörténeti stíluskorszakok tudományos vizsgálata ellen hatott, átengedve azokat a publicisztikának, a színikritikának.”¹³

A 18. század második felére vonatkozó magyar színháztörténeti kutatásban viszonylag feltárt a magyar nyelvű színjátszás intézményszerűsülésének története és ennek szociokulturális kontextusa, viszonylag jól adatolt az egyes társulatok működése, az általuk játszott darabok jegyzéke stb., kevesebb szó esik azonban a korabeli színház népszerű színjáték típusairól, a velük kapcsolatosan megfogalmazható műfajelméleti jellegű kérdésekről, a színpadi siker lehetséges okairól. Ehelyett a színháztörténeti művek túlnyomó többsége megelégszik a hagyományozott ítéletek újbóli megerősítésével, átvételével. Ezeknek az összefoglaló műveknek, illetve

hosszabb-rövidebb tanulmányoknak alaphangját az a megállapítás határozza meg, mely szerint a 18. század végének, a 19. század elejének szinpadát a lessingi modell alapján létrejött, az ezt számtalan variációban ismétlő érzelgős, kizárólag a közönség megrikatására törekvő darabok uralták. Az érzékeny történetek sikerét a közönség alacsony műveltség szintjével, a divat hatalmával magyarázzák. Kivételt ez alól elsősorban az utóbbi egy-két évtized írásai jelentenek, amelyek túllépve a hagyományosan érvényesített kritériumrendszeren, közönségpszichológiai, mentalitástörténeti, stílustörténeti stb. szempontok érvényesítésével közelednek ezekhez a színhátszövegekhez.¹⁴

Figyelembe véve a színháztörténeti kutatások eddigi eredményeit, illetve hiányosságait, jelen kötet célkitűzése komplex: vizsgálat tárgyát képezi az érzékenység drámáinak szerepe és fogadtatása a 18–19. század fordulójának magyar színházi gyakorlatában, figyelembe véve az intézményesülő magyar színházzal szemben támasztott különböző elvárásokat; feltárandóak ugyanakkor az érzékenység lehetséges színpadi megnyilvánulási formái a 18. századi színházi kultúrában; az értelmezés előterében állnak a szomorú- és érzékenyjátékról való korabeli műfajelméleti gondolkodás különböző kérdései; ugyanakkor figyelmet szentelnek a színház műveltségközvetítő funkciójának vizsgálatának is.

A különböző elméleti írások által a színházzal szemben megfogalmazott elvárásrendszer rekonstruálása, illetve az érzékenység színpadi megnyilvánulási formáinak értelmezése során elsődleges forrásként korabeli színházelméleti traktátusokat, valamint drámaszövegeket használok. A színpadi művek korpuszának kiválasztásakor több szempontot érvényesítettem: az előadások számával mérhető *ismertség* és *népszerűség*, a tárgyalt problematika (műsorpolitika, műfajiság, játéktípus stb.) által megkövetelt *relevancia* képezik a szelekció során alkalmazott kritériumrendszer legfontosabb elemeit. Az értelmezések-értékelések során nem teszek ugyanakkor különbséget eredeti alkotások, illetve fordítások, magyarázatok, átdolgozások között, ez utóbbi esetben viszont fontos szempontként tekintem az eredeti szövegek *hozzáférhetőségét*.

Kutatásaim során mindenekelőtt a magyar színháztörténeti kutatások eredményeire támaszkodhattam: haszonnal forgatható kézikönyvnek minősült Bayer József kétkötetes színháztörténete, de szintén számos információkkal szolgáltak az egyes városok színháztörténetét feldolgozó munkák is, gondolok itt elsősorban Ferenczi Zoltán, Náményi

Lajos munkáira. Az újabb magyar nyelvű szakirodalomból elsősorban Mályuszné Császár Edit, Kerényi Ferenc, Enyedi Sándor, Fried István műveire támaszkodhattam. A téma német nyelvű szakirodalmából pedig elsősorban azt használtam fel, ami már sajátosan a színháztörténet szempontjai felől közeledik az érzékenység drámáihoz, s tekintettel van közönségtörténeti, mentalitástörténeti aspektusokra is. Jellemző ezekre a tanulmányokra, hogy nem az elitista irodalomszemlélet elutasító magatartását érvényesítik, az érzékenység drámáinak színpadi népszerűségét nem tömeges izlésficammal magyarázzák, hanem az egyéniség színpadi megjelenítési módozataira, az érzelmek kifejezésének és megjelenítésének lehetőségeinek vizsgálatára fektetik a hangsúlyt, egyszerre vizsgálják szöveg, gesztus és mimika kölcsönhatását. Az elemzések során felhasználtam korabeli kritikákat, színlapokat, de hasznos adatokat szolgáltatottak a magánlevelezések, színészmemoárok is.

Az egyes szövegek színpadi megjelenítésének vizsgálatakor hasznos támpontokkal szolgálhatnának a színikritikák, az egyes előadásokról szóló beszámolók is, azonban a tárgyalt periódusban alig-alig találunk olyan írást, amely az előadás tényén, időpontján, helyszínén, szereposztásán stb. kívül értékelhető adatokat szolgáltatna a színészi játékról, a gesztusokról és a színpadi deklamációról. A legtöbb írás nem megy tovább az előadásnak egy-két sztereotip jelzővel való minősítésénél: leggyakrabban azt konstatálják, hogy a játék „hiba nélkül”, „nagy megelégedéssel” történt, az előadás „buzdító” volt, s a színészek „túzzel” és „érzékenyen” játszottak. Így az előadás mikéntjére elsősorban a drámaszövegben, a szerzői utasításokban megjelenő kódok, illetve a különböző színészi kézikönyvek előírásai és illusztrációi alapján következtethetünk.

A kötet az érzékenység drámáinak magyar színpadi recepcióját hét fejezetben tárgyalja, mindvégig érvényesítvén azt a módszertanilag fontos elvet, hogy az egyes elméleti problémákat a gyakorlat felől is, tehát a konkrét drámaszövegek irányából is értelmezi. Ez az állandó kontrasztív eljárás az elméleti jellegű szövegek értelmezése mellett drámainterpretációkban, előadáselemzésekben, illetve a drámaszövegek problémacentrikus megközelítésében nyilvánul meg.

A *Bevezető* után következő második fejezet, *A színház az 1790-1820-as évek művelődési intézményrendszerében* címmel, a magyar nyelvű hivatásos színjátszás kialakulásának előzményeit, a színházról való gondolkodás alapvonalaival, a színháznak mint elsősorban nevelési célokat ellátó

intézmény koncepciójának különböző aspektusait, a színháznak a felvilágosult abszolutizmus nevelési programjában elfoglalt helyét, színház és iskolarendszer összefüggéseit tárgyalja.

A *Magyar színházkoncepciók a 18. században: a morális és a patrióta színház eszménye* című következő fejezet célja a színházzal szemben megfogalmazott elvárások felvázolása, különös tekintettel az eddig elhanyagolt, feltáratlan színházelméleti írásokra. A fejezetben ugyanakkor kitérek az egyház színházellenes álláspontjának, illetve ennek okainak értelmezésére, valamint elméleti és drámaszövegek kapcsán megpróbálok kapcsolatot vonni dráma és fejedelmi tükör műfaja között.

A negyedik fejezet (*Műfajelméleti törekvések a 18. században*) a drámaelméleti gondolkodásban a 18. század során bekövetkezett változásokat mutatja be, kiindulva Gottsched, Lessing és kortársaik elméletírói munkásságából.

Az *érzékenység drámái* címet viselő fejezet a családnak a drámában betöltött szerepéről értekezik. A fejezet második nagyobb tömbjében sorra veszem a kor ismert drámatípusait, szövegelemzések révén próbálok rávilágítani a színházi siker lehetséges okaira.

A tanulmány hatodik fejezetében (*Az érzékenység mint dramaturgiai kategória*), az előző fejezetek megállapításaira támaszkodva, az érzékenység fogalmát dramaturgiai kategóriaként próbálok meg értelmezni, a néző, a színész felől egyaránt, s kitérek az érzékenység színpadi megjelenítésének egyes aspektusaira, a színpadi gesztusrend és a színpadi beszéd kérdéseire is.

A *Konklúziókat* (VII. fejezet) és az *Irodalomjegyzéket* követően a *Függelékben* egy mindeddig kiadatlan kéziratot színházelméleti traktátust, korabeli metszeteket és illusztrációkat közlök.

Mivel minden vizsgált szöveg az 1832-es akadémiai helyesírási szabályzat kiadása előtt született, az idézetek esetében a betűhív közlés mellett döntöttem, megőrizve a szerzők helyesírási és központosítási gyakorlatának jellegzetességeit. A szövegek nem tartalmaznak különleges, ma már nem használatos betűket, így semmi sem nehezítette meg a betűhív közlést. A bibliográfiai apparátus kialakításakor a Gyurgyák János *Szerkesztők és szerzők kézikönyvében* (Budapest, 2000) foglaltakat vettem alapul.

A kutatás közvetlen előzményének egyetemi hallgatóként elkészített szemináriumi dolgozatom tekinthető, amelynek témája a 18. századi

fordítási elvek vizsgálata volt. E keretek között elsősorban a kor drámafordításaival foglalkoztam, elsősorban Bartsai László, Toldy Ferenc és Szenvey József Schiller-átültetéseivel. Egyetemi szakdolgozatom téma-választása (*August von Kotzebue drámáinak fogadtatása a magyar színházakban*) abból a felismerésből táplálkozik, hogy a 18. század utolsó évtizedének Európájában kialakult Kotzebue-kultusz, amely a kor legfeltűnőbb kultúrtörténeti jelenségei közé tartozik, jellegzetesen olyan jelenség, amelynek értelmezése, elemzése nem történhet kizárólag esztétikai szempontok figyelembevételével, ehhez olyan módszertanra van szükség, amely ötvözi az irodalom- és színháztudomány szempontjait, ugyanakkor tekintettel van egyes társadalom- és mentalitástörténeti aspektusokra is.

A kutatómunka megkezdését, a téma legújabb német szakirodalmában való tájékozódást, illetve a korabeli német nyelvű színházelméleti írások áttanulmányozását a Bécsi Egyetem Finnugrisztikai Tanszékén töltött kéthónapos ösztöndíjas periódus tette lehetővé 2000 március-áprilisában. A kutatás első részeredményeit 2000 augusztusában ismertettem az Egerben megrendezett *Szent és profán. A magyar színjátszás európai gyökerei* című színház- és drámatörténeti konferencián, ahol a 2001 februárjában megvédett magiszteri disszertációm első változatát mutattam be (*Az érzékenység mint dramaturgiai kategória*).

Kutatásaim folytatására, a kor népszerű drámairodalmában való elmélyülésre egy újabb bécsi tanulmányút adott lehetőséget 2001 április havában. A hazai és magyarországi könyvtárakban való adatgyűjtést, a primér és szekundér irodalomban való további elmélyülést a *Sapientia Alapítvány Kutatási Programok Intézetének* doktori ösztöndíja, valamint az *Arany János Közalapítvány* fiatal kutatói ösztöndíja tette lehetővé. A *Domus Hungarica* ösztöndíjasaként lehetővé vált számomra a budapesti állományokhoz való állandó hozzáférés.

Itt szeretnék köszönetet mondani dr. Antal Árpád professzornak, doktori disszertációm szakmai irányítójának, aki tanácsaival, észrevételeivel és megjegyzéseivel követte nyomon a dolgozat megszületését.

Ugyanakkor köszönettel és hálával tartozom dr. Egyed Emese professzor asszonynak, aki felhívta figyelmemet a téma feltáratlan vetületeire, kutatásaimat és azok eredményeinek megismertetését mindvégig támogatta.

Végül, de nem utolsó sorban köszönetem fejezem ki dr. Kerényi Ferencnek, dr. Fried Istvánnak, dr. Kilián Istvánnak, dr. Pintér Márta

Zsuzsannának és dr. Varga Péternek mindennemű segítségükért, jobbitó szándékú kritikus észrevételeikért. Szintén köszönet illeti az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának munkatársait és a Magyar Kultúra Alapítványt a kutatás kivitelezésének folyamatában nyújtott támogatásukért.

Nagyvárad, 2007. decemberében

II. A színház az 1790–1820-as évek művelődési intézményrendszerében

II.1. Előzmények, átmenetek

A magyar nyelvű hivatásos színjátszás előzményeként az iskolai színjátszás és a főúri színjátszás fogható fel, amelyeket – a szakirodalom állítása szerint – olykor csak a tudományos absztrakció révén különíthetünk el egymástól.¹⁵ Ez az elkülönítés azért is nehézségekkel járna, mert adott egy bizonyos folytonosság és átfedés a színjátszás e formái között. Ez különösen erős Erdélyben, ahol az első hivatásos társulat tagjai között ott találjuk az egykori iskolai színjátszókat. Maga a társulat arisztokrata patronátus alatt állt, tagjai is jó házból való, filozófiát végzett nemesifjak voltak.¹⁶ Tudvalévő ugyanis, hogy az erdélyi magyar hivatásos színjátszás megalakításának előfeltétele a Guberniumnak a szász Nagyszébenből a túlnyomórészt magyarok által lakott Kolozsvárra való 1789. évi áthelyezése volt. Itt alakult ki a gróf Bánffy Györgyöt követő arisztokrácia, a főkormányzóság nemesi hivatalnoki kara és az értelmiség soraiból az a bázis, amelynek művelődéstörténeti szerepét – nevezetesen az anyanyelvű színjátszás iránti igény megfogalmazását – Magyarországon a vármegyék nemessége vállalta fel. Így – Kerényi Ferenc megfogalmazásával élve – Kolozsvár egyféle földrajzi tengelyt alkotott Marosvásárhellyel (királyi tábla, jurátusokkal) és a legjelentősebb erdélyi iskolavárossal, Nagyenyeddel, amelynek növendékei sorából került ki az első színésznemzedék java.¹⁷ Ugyanakkor az erdélyi társulat Wesselényi 1797–1809 között tartó patronátusa alatt gyakran játszott a zsigódi kastélyban, itt mutatták be először a patrónus eredeti vagy fordított műveit. A publikum a báró vendégeiből, meghívottjaiból állt, így tulajdonképpen a nyilvános színház intézménye – időlegesen – átváltott a főúri színjátszás formájába. Wesselényi ugyanakkor jóval több volt, mint mecénás, patrónus, valójában tulajdonos-igazgatóként működött zsigódi kastélyában feudális magánszínházát. A Kolozsváron játszó, vagy épp turnékra induló társulatot egy távol eső birtoktestként igazgatta, a színész-művészeti vezető révén.¹⁸ A hosszabb vándorutak megszervezésével jelentős anyagi bevételekkel gazdagította a társulatot, fontosabb volt azonban az, hogy a különböző erdélyi városok színházszerető publikuma megismerkedhetett a kolozsvári társulat akkor igen

színvonalas műsorrendjével. A minél sikeresebb kiszállások megszerzése érdekében saját tekintélyét is latba vetette, maga fordult a különböző városok tanácsaihoz a játékendély megszerzése, az előadások feltételeinek megteremtése érdekében.¹⁹ Emellett a báró átvizsgálta a társulat számadásait, új működési szabályzatot állított fel számukra (1803), alkalmat kerített a színészek szerződéseinek megkötésére, több esetben a próbafolyamatba is beleszólt, sőt – látványos vadászjelenetek közepette – ő maga is megjelent a színpadon. Idősebb Wesselényi báró zsbói kastélyszínházáról, az előadások helyszínéről és körülményeiről, a színjátszás reprezentációs funkciójáról Mezőkövesdi Újfalvi Sándor emlékiratai tudósítanak: „Az év kedvezőbb részein a Solymos alatti vadaskertben föllállított színkörben adattak színdarabok, rendszeren ünnep és sokadalmi napokon. A Szilágyiak, a Szamosmentiek mind meghívtak belépti díj nélkül és rendszeren igen nagy sokaság gyűlt össze. [...] A színdarabban ritkán hiányzott valamely vadászati jelenet; amikor Wesselényi a színkör feletti szálás erdőt meghajtatván, ő maga a színkör hátulján rejtve állt lőfegyverrel a kezében s midőn a színpadi vadászat kifejlődött, a hátulsó függöny felgördülvén, egyszerre a nézők előtt állt a többé már nem színi, hanem valódi vadászjelenet...”²⁰

Az anyanyelvű színjátszás másik fontos előzményeként felfogható iskolai színjátszás és a kialakulófélben lévő hivatásos színház közötti átfedéseket illusztrálja a műsorrend is, ugyanis nem csupán a színészek iskolai színjátszó múltja, s ezzel szoros összefüggésben az első évtizedek játéktípusa szempontjából bizonyul különösen fontosnak az iskolai színjátszó hagyomány, ugyanez érvényes a játszott eredeti vagy fordított darabokra is. Megfigyelhető ugyanis, hogy az iskolai színjátszás szerzői és egyes darabjai a hivatásos színház műsorrendjében is előfordulnak, amit jól bizonyít például a kolozsvári színtársulat darabjainak az 1796-ban összeállított mutatója, a közel 250 darabot tartalmazó *Magyar Játékszíni darabok lajstroma*. A szerzők-fordítók sorában olyan nevekre bukkanunk, mint például Bessenyei György, Dugonics András, Endrődy János, Wesselényi Miklós, Simai Kristóf, Szentjóni Szabó László, Verseghy Ferenc, András Elek, K. Boér Sándor stb., akik közül többen az iskolai színpadoknak is kedvelt szerzőik voltak. Ez az átjárhatóság a hivatásos és az iskolai színpadok között elsősorban a református iskolák sajátja, s egyrészt abban ragadható meg, hogy az iskolai színjáték egyes darabjait, például a Molière-adaptációkat sokáig sikerrel játssza az erdélyi

hivatásos társulat, másrészt pedig az 1790-es évek iskolai színjátzását is meghatározza a kialakulóban lévő hivatásos színjátzás repertoárja, hisz az iskolai műsorrendben mindegyre feltűnnek a korszak divatos darabjai (*Gályarab, Embergyűllölés és megbánás, Gróf Essex* stb.), vagy például a piarista Révai Miklósnak a Kotzebue darabjából készített *A nap szüze* című drámáját nagy sikerrel játszották nemcsak a piarista iskolákban, hanem a ferenceseknél, majd a hivatásos társulatoknál is.²¹

Iskolai színjátzás, főúri színjátzás és hivatásos színjátzás elhatárolásának lehetséges szempontja az a közönség, amely az illető előadáson részt vehetett. Az első két esetben mindig érvényesült egyfajta szelekció. Az iskolai színjátzás a maga tiszta formájában az alkalmi próbatétel szerepét töltötte be, amely a diákoknak a latin nyelvben és a retorikában való fejlődését mutatta meg szülők, tanárok s az iskola patrónusai előtt. Ez akkor is megfontolandó, ha a 18. század végére az iskolai színjátzás elvilágiasodott, anyanyelvűvé vált, s a potenciális közönség köre is jelentősen kibővült. A főúri színjátzás esetében a publikumot a színházpártoló főúr vendégei alkották. Ez utóbbi esetben is részt vehettek az előadáson az alsóbb rétegek tagjai, kézművesek, parasztok, hisz a reprezentációnak nyilvánvalóan valakinek kellett szólnia. Azonban egyik esetben sem ezeknek a széles rétegeknek szólt az előadás, a színházat sem az ő igényeik hívták létre. A főúri színjátzás a habermasi értelemben vett reprezentatív nyilvánosság körébe tartozott.²² Mint a későbbiekben látni fogjuk, a magyar hivatásos színjátzás sokáig megőrzi a reprezentációs funkcióit is, különösen Erdélyben, ahol az első hivatásos színjátzó társaságot támogató arisztokrácia ízlésének, elvárásainak következményeként a magyarországihoz képest jóval magasabb a neoklasszicista tragédia játszottságának aránya, a kor népszerű színpadi szerzőinek alkotásai mellett viszonylag gyakran színre kerültek ugyanis Metastasio, Cronegk, Collin, Gottsched, Voltaire művei is. Az is igaz azonban, hogy a hivatásos színjátzás sem szüntette meg teljesen a társadalmi osztályok közötti elkülönülést, s ezt a nézőtér kialakítása is nagyon jól tükrözte, amennyiben „páholyt az arisztokraták, a testületek és a nemesi tisztviselői kar magasabb rangú tagjai bérelnek, a földszinti első hely a „nemes osztályé”, a második hely a polgárságé, a zártszék a hölgyközönségé, míg a harmadik hely és a karzat mutatja a legvegyesebb képet, ez a szegényebb polgárok, a városi plebejusok, a jurátusok, a diákok tartózkodási helye.”²³

II.1.1. A német nyelvű színházi élet

II.1.1.1. A nemzeti színházi mozgalmak kialakulása. Vándortársulatok

A 18. század a nemzeti színházi mozgalmak kibontakozásának, az udvari színházak nyilvánossá válásának, valamint a vándorszínészet állandó jellegű, professzionális színházzá való átalakulásának időszaka. Miután 1769-ben Hamburgban meghiúsult a nemzeti színház megalapításának első kísérlete, 1776-ban az egész német nyelvterület számára példaértékű színháztörténeti esemény ment végbe: II. József az 1741-ben alapított Burgtheatert császári rendelettel „Császári és Királyi Udvari és Nemzeti színház” („k. k. Hof- und Nationaltheater”) rangjára emelte. 1789-ben pedig II. József azt a Johann Franz Hieronymus Brockmann-t nevezte ki a színház igazgatójának, aki színészi pályafutását a professzionizálódó erdélyi német színházi élet történetében úttörő szerepet betöltött Gertraut Bodenburg társulatában kezdte, majd pedig 1776-ban Hamburgban az első német nyelvű Hamlet-előadásban a dán királyfi szerepét játszotta. A bécsi példa nyomán 1779-ben Karl Theodor pfalzi választófejedelem megalapította a Mannheimi Nemzeti Színházat.

A Habsburg-monarchia színházi életének az állam minden területét megreformálni akaró II. József uralma adott új lendületet. A *k. k. Hof- und Nationaltheater* megalapítása, amit Josef Gregor színháztörténész Ausztria színháztörténetének legfontosabb eseményeként tart számon, Mályuszné Császár Edit megállapítása szerint nemcsak az osztrák, de a cseh és a magyar színháztörténetben is döntő jelentőségű. Az ott játszó francia társulat eltávolítása, olasz opera és balett helyett a német színművek bemutatásának támogatása, a Michaëlerplatzon német együttes kitüntetése az „Udvari és Nemzeti Színház” címmel; az anyanyelvű színház, a német nyelvterület vezető színházának szánt együttes számára a működést elősegítő alapszabályok összeállítása, valamint a birodalom legjobb színészeinek megnyerésére tett kísérlete a *Hof- und Nationaltheater* számára követendő példát jelentett a Monarchiában élő más nyelvű népek alakuló színházi kultúrája számára is.²⁴

II. József uralkodása a magyarországi színházi mozgalom kibontakozása szempontjából nézve is korszakos jelentőségű: miután 1784-ben áthelyezte a kormányhivatalok székhelyét Pozsonyból Budára, 1786-ban személyesen intézkedett arról, hogy a kormányzervek, a Helytartó-

tanács, a kamara és a hétszemélyes tábla hivatalnokai számára a felosztott karmelita rend templomából Kempelen Farkas tervei alapján kialakított Várszínház a felvilágosult abszolutizmus elveinek jegyében megfogalmazott állampolgári és köztisztviselői erényeket propagáló, illetve azokat erősítő hasznos időtöltést nyújtson.²⁵ A Várszínház mellett a Reischl-féle budai faszínház, a pesti Rondella működése lehetővé tette a német társulatok stabilizálódását és a német színjátszás állandósulását Pest-Budán.

A francia háborúk kezdete (1792) azonban rossz értelemben vett fordulatot jelentett az addig lendületesen fejlődő színházi kultúra életében: a francia forradalom, valamint franciák elleni háború eseményeinek következtében a kormányzervek egyre éberebbé, az ellenőrzés szigorúbbá vált. Az addig nem túl szigorú mércével mérő, s lényegében Joseph von Sonnenfels és Gerard van Swieten által kialakított cenzúra-rendszert, amely a felvilágosodás eszméinek viszonylag szabad színpadi kifejtését is megengedte, felváltotta az ún. Hägelin-féle cenzúra-rendelet. A színházi cenzúra számára a Franz Karl Hägelin által 1795-ben megfogalmazott s lényegében egész 1838-ig érvényben maradó vezérelvek szerint egy mű politikai és erkölcsi tekintetben véthetett a politikai hatalom elvárásai, illetve az egyház tekintélye ellen.²⁶ Az állam ellen véthet egy színpadi mű a demokrácia dicsőítésével, az uralkodók bírálásával, a nemzetek elleni uszítással, a hadseregről való negatív megnyilatkozással, a francia forradalomra való hivatkozással, a *szabadság, egyenlőség, felvilágosodás* nem kívánatos fogalmainak emlegetésével. Másrészt pedig kerülendőek voltak az egyházi étellel kapcsolatos kifejezések, a Biblia szövegeiből származó, de már általánosan használt állandó szókapcsolatok, illetve a különböző egyházi titulusok emlegetése is.²⁷ Erkölcsi szempontból elítélendőnek tekinti a párbaj és az öngyilkosság szerepeltetését, nem lehetett írni természetellenes bűnökről és rossz szülőkről, a házasságtörés, törvénytelen kapcsolatok, a kerítés, a gyermekgyilkosság szintén nem szerepelhetett a művekben. Lady Milford, a herceg ágyasának szerepeltetése miatt Hägelin megtiltotta az *Ármány és szerelem* bemutatását, de nem tartotta helyénvalónak azt sem, hogy szerelmesek együtt, harmadik személy jelenléte nélkül jelenjenek meg a színpadon. Hägelin intézkedéseinek következtében a színpadot apolitikus rémdrámák, tündérmesék és boházatok lepték el, s az addigi műsorrend leghatásosabb darabjai kerültek tilalom alá. Eltűntek a színpadról Lessing, Schiller, Goethe,

Shakespeare darabjai, de a kor népszerű szerzőjének, Kotzebue-nak is több darabja került le a műsorrendről.

Míg II. József korában előadhatták Schillertől a *Fiescót*, színre kerülhetett az *Ármány és szerelem*, sőt a *Haramiák* is, Lessing drámái közül bemutatották *Minna von Barnhelmet*, a *Miss Sara Sampson*t és az *Emilia Galottit*, Goethétől játszották a *Clavigot* és a *Götz von Berlichingent*, sőt néhány Sturm und Drang-drámát is, elsősorban Friedrich Maximilian Klingertől, valamint Shakespeare művei közül a *Romeo és Júlia*, a *Hamlet*, a *Lear*, a *III. Richárd* (igaz, happy end-es változatban) és *A velencei kalmár* is szerepelt a műsorrendben, addig a kilencvenes évek közepén már nem szerepelt a repertoárban a *Haramiák*, az *Ármány és szerelem*, a *Don Carlos*. A német klasszikusokat Goethe *Stellája* és Lessing *Minna von Barnhelmje* képviselte a színpadon.

A 18. század végére tehát a nagy német nyelvterület városaiban kialakultak a hivatásos polgári színjátszás művészi és működési normái, melyek magasabb szervezési fokon álltak a periférián ekkoriban induló nemzeti mozgalmak színházi intézményrendszerénél. A plató és periféria közötti közvetítés legfontosabb eszköze a német nyelvű kastély- és vándorszínjátszás volt.²⁸ A német színjátszás mintaadó funkciója nem csupán a műsordarabokkal és színjátéktípusokkal, valamint a játékművel kapcsolatban értelmezhető, jelentős hatással volt a közönségre, a színházi működésre, az intézménytípusokra is. A német vándortársulatok, majd német városi színházak érdemei közé tartozik, hogy ők nevezték az „első közönség” állapotából színházszerető és -értő közönséggé a polgárokat.²⁹

A hivatásossá és fokozatosan anyanyelvűvé váló színjátszás első korszakában a Salzburtól Lembergig és Nagyszebenig, Reichenbergtől Zágrábig vándorló társulatok *azonosság*a jelentették a Habsburg-birodalom országaiban alakuló színházi élet legfontosabb összekötő kapcsát, a 18. század folyamán a Monarchia nagyobb városaiban élő polgárság a német nyelvű vándortársulatok révén kezdett ismerkedni a színházzal.³⁰ A közvetítést megvalósító vándortársulatok nem kizárólag osztrákok voltak, akadt közöttük birodalmi német és cseh is. Pozsony, Sopron és a bányavárosok közönsége előtt bemutatott repertoárjukon a nyugati (francia, angol) színműirodalom fordított darabjai mellett Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang Goethe színművei is szerepeltek. A század hetvenes-nyolcvanas éveiben Bécs, Prága, Brünn mellett Magyar-

ország és Erdély színházaiban is színre került Shakespeare-től a *Rómeo és Júlia*, a *III. Richárd*, a *Lear király*, sőt a *Hamlet* is, míg a német drámairodalom klasszikusai közül elsősorban az *Emília Galottit*, a *Minna von Barnhelmet*, a *Stellát* játszották. Nem terjedtek el azonban a Gottsched által a német színpadról kiebrudalt harlekinádok és Hanswurst-játékok, a mulattató, de a 18. századi színházi reformerek szerint irodalom alatti komédiázás kedvelt műfajai.³¹

Az ismert társulatok közül nem mindegyik járta be az egész Monarchiát, de például a 18. század végén Brünnsben szereplő nevek közül több principális Magyarországon is ismert. A hivatásos erdélyi német nyelvű színjátszás megteremtésében úttörő szerepet játszó Bodenburgné, a „siebenbürgische Neuberin”, az 1760-as évek végén két telet is Brünnsben töltött. Az erdélyi német lakosságú városok színházi kultúrájában szintén kultúrmissziót betöltő Josef Hülverding és Christoph Ludwig Seipp társulata megfordult Bécsben és Pozsonyban, illetve Lembergben is. A Schulz- és Menninger-féle társulat, valamint Sophie Koberwein és Karl Joseph Hellmann együttese játszott Ausztriában, Nyugat-Magyarországon és Morvaországban egyaránt. De Johann Baptist Bergopzoom társulata és műsorrendje sem csak Bécsben és Münchenben, hanem Prágában, Brünnsben és Pesten is népszerű volt, Seipp vagy Paraskowitz Olmützben éppen úgy megfordult, mint Nagyszebenben.³²

II.1.1.2. Az erdélyi német nyelvű hivatásos színjátszás kezdetei

A német nyelvű hivatásos színjátszás első nyomait Erdélyben a 18. század második felében szokás keresni, amikor Erdély német lakossággal rendelkező városai felkerültek a Monarchia nagyobb városaiban hosszabb-rövidebb ideig tartózkodó vándortársulatok útitervére. Nagyszeben, amely 1791-ig a fejedelemség fővárosa volt, jelentős vonzerőt gyakorolt a különböző társulatokra, miután azonban a Guberniumot – s vele együtt a mecénások és az állandó publikum jelentős részét – Kolozsvárra költöztették, elveszítette centrum-jellegét.

Kezdetben Nagyszeben nem rendelkezett színházi előadások bemutatójára alkalmas teremmel, a város polgárai gyakran panaszkodtak amiatt, hogy a városban egyetlen olyan helyiség sincs, amely állandó jelleggel otthont adhatna a színháznak. Ezért aztán Meringer báró saját

házának egyik részét alakította át színházi célokra, földszintet, galériát, páholyt kialakítva. 1787-ben Nagyszebenben műkedvelő színház alakult, majd Hochmeister Márton saját költségén egy új és kényelmes, kétemeletes színházépületet építtetett, tágas földszinttel, öltözővel, díszlet- és jelmezzraktárral, s ami a legfontosabb, nagy színpaddal.

Nagyszebenben, alkalmanként Brassóban és Erdély más, német lakossággal is rendelkező városaiban Gertraut Bodenburg, Josef Hasenhub, Josef Hülverding, Franz Düwald, Christoph Ludwig Seipp, Johann Christian Kunz, Franz Xaver Rünner és társulataik tettek sokat a színházi élet fejlesztéséért.

Az első ismert társulat, amelyik Nagyszebenben előadásokat mutatott be (1761), Gertraut Bodenburg vezetése alatt állt. Bodenburgné, aki 1761–1766 között Nagyszebenben és Temesváron játszott, a gottschedi koncepció jegyében már nem improvizált, hanem szabályos, betanult előadásokat állított színpadra. Ahogy a birodalmi német nyelvterületen Friderike Caroline Neuber, Gottsched programjának jegyében, a rögtönzött Harlekin-történetek ellen harcolt, úgy az „erdélyi Neuberin”-nek nevezett Bodenburgné is a Harlekin és Hanswurst színpadról való eltűnéséért küzdött.

Josef Hasenhub és társulata nagyszebeni fellépéseiről viszonylag kevés adattal rendelkezünk, számára Nagyszeben nem minősült hosszas tartózkodási helynek, sokkal gyakrabban játszott azonban Temesváron. A hetvenes évek elején a bécsi származású Benedikt Dominik Anton Cremeri játszott Szebenben és Temesváron, őt tekinthetjük a temesvári német színházi élet megalapítójának.

A Nagyszebenben 1778–1779-ben játszó Josef Hülverding műsorrendjéről tudjuk, hogy jórészt olyan darabokból állt, amelyeket azidőtájt Bécsben is játszottak. Hülverding tudatában volt annak, hogy repertoárjának különböző közönségválasztásokat kell kielégítenie, erről tanúskodnak az általa kiadott *Theatral Wochenblatt* egyes szövegei is: „Die Bühne war und ist dem Geschmack des Publikums untertan und wenn das Repertoire diesem nicht entspricht, dass ist mit dem Untergang des Theaters egal.”³³

Franz Düwald társulatának rövid nagyszebeni tartózkodása után 1788-ban Christoph Ludwig Seipp társulata játszott a fejedelemség fővárosában. Seipp nem kisebb feladatot tűzött ki maga és társulata elé, mint a német színházi élet és ezzel együtt a német és európai kultúra Kelet felé

való terjesztését, épp ezért töltöttek hosszabb időt Szebenben és Temesváron. Seipp nemcsak társulatigazgató, hanem darabíró, színész, rendező és szervező is volt egyszemélyben, akinek legfontosabb célkitűzései közé a közönség nevelése tartozott. Repertoárját a bécsi Burgtheater műsorrendje alapján állította össze, elsősorban francia, angol és német szerzők műveit mutatta be, a klasszikusok közül Lessing *Minna von Barnhelm*-jét és *Emilia Galotti*-ját, Goethe *Clavigo*-ját, Schillertől a *Haramiákat* és az *Ármány és szerelem* c. polgári szomorújátékot.

A klasszikusok relatív alacsony száma a kezdetek mindkét fontos társulatának repertoárjára jellemző. Kétéves tartózkodásuk alatt Hülverding és Seipp társulatai a kor népszerű drámáit játszották, elsősorban August Wilhelm Iffland, August von Kotzebue, Friedrich Ludwig Schröder, Johann Gottlieb Stephanie, Heinrich Ferdinand Möller és Johann Friedrich Jünger Bécsben is sikerrel bemutatott darabjait. Cristian Kunze és társulata rövid nagyszzebeni és temesvári tartózkodása után 1794–1796 között a nagyszzebeni színház Franz Xaver Felder vezetése alatt állt, aki pontosan tudta, hogy a kor kedvelt műfajai a vígjáték és a polgári szomorújáték, épp ezért műsorrendjének zömét Kotzebue és Iffland érzékenyjátékai alkották, ritkábban Lessing (*Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*), Goethe (*Clavigo*) és Schiller (*Haramiák*, *Ármány és szerelem*, *Don Carlos*) is feltűnt a szerzők között.

Temesváron, amely nemcsak közigazgatási központ volt, de gazdag polgársággal rendelkező élénk kereskedőváros is, melynek ízlése Bécséhez, Pozsonyéhoz állt közel, már 1757-ben megfogalmazódott egy állandó színházépület (Komödienhaus) iránti igény. A színháznak 1776-ban az 1761-ben felújított városháza adott otthont, miután az épület belső terét a színházi céloknak megfelelően átalakították. Temesváron ettől kezdve rendszeresek voltak a színházi előadások.

Nagyváradon különböző vándortársulatok fél évszázadig játszottak németül. A német vándorszínészek nagyváradi tevékenységére vonatkozó első adatunk 1784-ből származik: bár a 206-os számú közgyűlési jegyzőkönyv egy „Cseh Országi Komédiás Zsidónak” adandó játékenge-délyről szól, nem lehetünk biztosak abban, hogy az előadás nyelve valóban német volt, mint ahogy Kelemen István feltételezi.³⁴ Az első bizonyíthatóan német nyelvű társulat, amely Nagyváradon játékenge-délyért folyamodott, Joseph D. Mitter igazgató vezetése alatt állt, akinek megfelelő terem iránti folyamodványát 1784. július 2-án tárgyalta a

városi közgyűlés.³⁵ A Nagyváradon megfordult német vándortársulatok közül a legjelentősebb szerepet a Philip Berndt é játszotta, amely 1788. május-augusztusában szerepelt Nagyváradon. Műsorrendjének feltűnő vonása a klasszikusok viszonylag magas száma, elsősorban Schiller drámáit játszotta előszeretettel: bemutatta a *Stuart Máriát*, műsorra került az *Ármány és szerelem*, valamint a *Haramiák* is, de színre került Lessing *Emília Galottija*, Shakespeare *Hamletje*, Beaumarchais *A sevillai borbély*a, valamint Diderot *A családapa* című érzékenyjátéka. Berndt után Christian Kunz, majd később A. Stolz társulata játszott Nagyváradon, de egyikük sem tudta megközelíteni Berndt é előadásainak színvonalát.³⁶

II.2. „Mi az a Játtzó Szín?”³⁷

A 18. században a kultúráról való beszéd jelentős mértékben a színház felé irányult. A korabeli színháznak a templommal és iskolával megegyező feladatoknak kellett eleget tennie (legalábbis elméleti szinten), fő feladatának az ember értelmi és érzelmi nevelését tekintették. A színház ugyanakkor olyan kihívást is jelentett, amely állásfoglalásra készítette a kor gondolkodó értelmiségieit. Az intézmény körüli viták főleg akkor élesedtek ki, amikor filozófusok (legjelentősebb ebből a szempontból Christian Wolff), illetve államtudományi művek szerzői (Bielfeld, Justi, Sonnenfels) tételesen is megfogalmazták a színház mint nevelési célokat szolgáló közintézmény koncepcióját, amelynek legfőbb feladataként egy szekularizált világtíp és a felvilágosodás antropocentrikus filozófiai nézeteinek terjesztését határozták meg.

A színház mint közintézmény koncepcióját tételesen Christian Wolff 1721-ben megjelent, *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen (Értelmes gondolatok az ember társas életéről)* című, nagy hatású államelméleti művében fejtette ki. Értelmezésében a színház a templommal egyenértékű közintézmény, az iskola, templom és színház keretein belül zajló tevékenységek – oktatás, prédikáció és színelőadás – pedig a közönség számára a világról, a jóról és rosszról való, a mindennapi életben feltétlenül szükséges ismereteket közvetítik. A színházi előadás ebben a koncepcióban példázat, exemplum, s így egy elvont erkölcsi tétel érzékeltes megjelenítésére szolgál. A színház alapvető funkciója is ebben ragadható meg: morális szempontból elfogadott azonosulási mintákat, cselekvési lehetőségeket nyújt a néző számára. A színpadi

történet érvényes ismereteket közöl a nézővel a világról és az emberről, s ezáltal lehetővé teszi a befogadó számára, hogy önállóan, saját erkölcsi érzékére hagyatkozva válasszon jó és rossz között. Wolff említett művében olvashatjuk a színház és erkölcs, színház és virtus kapcsolatáról szóló tézis talán legkomplexebb kifejtését, amelyet röviden így foglal össze: „Es ist zur Gnüge ausgeführt worden, was lebhaftes Exempel, sowohl in Erregung der Begierde zum Guten, und in Dämpfung der widrigen zum Bösen, als auch in Besserung des Willens, und Behauptung der Herrschaft über die Sinnen, Einbildungskraft und Affecten, absonderlich auch in Erlangung der Weisheit und Klugheit, wie nicht weniger zur Aufmunterung zum Gebethe, mit einem Worte, in Beförderung aller Tugend und *Besiegung aller Laster, beytragen.*”³⁸

A színház – templom – iskola hármassága majd minden drámaíró, a színház ügye iránt elkötelezett személy számára érvként szolgált a játékszín hasznosságát, küldetésének fontosságát bizonyítandó.³⁹ A wolffi tétel azonban nem csupán a század színházelméleti gondolkodását határozta meg, hatással volt a felvilágosult abszolutizmus államelméleti gondolkodására is. A felvilágosult abszolutista uralkodók – II. (Nagy) Frigyes, Mária Terézia és II. József – a kameralistákra támaszkodva hozták meg az államforma modernizálását célzó intézkedéseiket, a kialakuló új kormányzat alapelveit is a kameralisták dolgozták ki. A közigazgatással, államigazgatástannal kapcsolatos 18. századi reformok fontos pillanata volt a kameralisztikai egyetemi tanszék megalapítása Bécsben. A tanszék első professzorává a témakör legjelentősebb képviselője, Johann Heinrich Gottlob von Justi (1720–1771) kapott kinevezést 1750-ben, őt 1755-ben Joseph von Sonnenfels (1733–1817) követte. Sonnenfels volt az, aki felvázolta a felvilágosult abszolutizmus állami, közigazgatási és pénzügyi rendszerét. A *Grundsätze der Polizey, Handlung- und Finanzwissenschaft* című műve mindazt tartalmazza, amit az új kormányzati formának meg kell tennie saját hatékonyságának növelése érdekében. Az új koncepció egyik fontos eleme, hogy – az egészségvédelem, mezőgazdaság, kereskedelem fejlesztése, új adórendszer bevezetése, a vallási viszályok csökkentése mellett – az államnak foglalkoznia kell a kultúra támogatásával és terjesztésével. Ennek az alapelvnek a jegyében a kameralisták jelentős szerepet szántak az intézményesülő, professzionális, nyilvános színjátszásnak, és lényegében változatlanul vették át a wolffi tételt, mely szerint a színház alapvető feladata az egyes

egyéneknek hasznos állampolgárokká való nevelése, valamint értelmi-érzelmi képességeiknek fejlesztése.⁴⁰ Nem véletlen tehát, hogy a *Grundsätze* első részében Sonnenfels egyszerre tárgyalja a nevelés lehetőségeit az egyház, az iskolai rendszer és a színház intézményei révén. A színházat az erkölcsök iskolájának nevezi, feladataként éppúgy a morális nevelést határozza meg, mint az egyház és az iskola esetében, sőt, konkrétan kitér a játékszíni előadás általa elfogadhatónak és hasznosnak minősülő tartalmaira is: „Soll die Schaubühne eine Schule der Sitten seyn, so ist darauf zu sehen, daß vorzüglich solche Stücke aufgeführt werden, die diesem Endzwecke zusagen. Das Laster muß also in seiner scheußlichsten Larve, und mit der Strafe als einer unabsönderlichen Folge, die Tugend mit allen ihren Reizungen, in ihrer liebenswürdigsten Gestalt, und wenigstens am Ende siegend erscheinen. Mann kann daher zweifeln, ob die Trauerspiele, wo meistentheils das Gegentheil geschieht, wo die Tugend den Nachstellungen des Lasters so oft unterliegt, in Ansehen der Sitten Vorzug und Empfehlung verdienen. Ihre einzige aber, erhabene Bestimmung von Seite des Unterrichts ist, daß sie freymüthig zu Königen und Großen sprechen, an die sonst nicht leicht jemand eine Erinnerung oder Vorwurf waget.”⁴¹

Ez a német nyelvterületen megfogalmazott tétel az 1790-es évek sajátos művelődési és szociális környezetébe kerülve egy fontos aspektussal egészült ki: a színházról szóló magyar elméleti diskurzusban a színház a nemzeti nyelv védelmének és fejlesztésének hatásos médiumaként jelent meg. Azt, hogy ez a tétel viszonylag gyorsan és akadálytalanul ment át a köztudatba, és eléggé gyorsan el is terjedt, épp a nem tudományos szándékkal írott művek, így például levelezések bizonyíthatják. A színház mint fentebb említett feladatoknak eleget tevő közintézmény jelenik meg a debreceni tanács id. Wesselényi Miklós báróhoz intézett levelében: „Mi valamint minden közhasznú, Nemzeti Nyelvünknek Gyarapodását, tökéletesítését, és Édes Hazánk virágzó állapotban való létét tárgyazó Intézeteket tehetségünkhöz képest gyamolítani s előmozdítani ép fő kötelességünknek tartjuk...”⁴²

II.3. Színház és iskola – az intézményesülő anyanyelvi színjátszás és a Habsburg-uralom által szorgalmazott iskolarendszer összefüggései

A fentiekből láthatóvá vált, hogy a polgári lét erkölcsi és érzelmi alapjainak terjesztését a színháznak a felvilágosult abszolutizmus által szorgalmazott iskolarendszerrel együtt kellett végeznie. A felvilágosult abszolutizmus reformtörekvései, amelyek végső célja az Európa peremén lévő államok berendezkedésének és működésének az adott feudális rendszeren belüli korszerűsítése volt, a korszak általános felfogásából eredtek. Hatottak rá a felvilágosodás különböző eszmei irányzatai, amelyeket megpróbált saját céljainak szolgálatába állítani. Ennek az átfogó, a társadalmi-kulturális élet majd minden területére kiterjedő reformtörekvésnek szerves részét képezi az oktatás-nevelési rendszer megreformálása. A reformok célja nem csupán a műveltségi színvonal emelése volt, elsődleges célként az állam számára szükséges szakemberek, engedelmes és hűséges polgárok nevelését határozták meg. Ezt a célkitűzést pedig az állami oktatás megszervezésével, a felekezeti iskolák ellenőrzésével, egy egységes tanterv alapján működő, az állam irányítása és felügyelete alatt álló egységes tanügy megteremtésével vélték elérhetőnek.⁴³ Ezen alapelveknek a jegyében az 1777. augusztus 22-én Mária Terézia által kiadott *Ratio educationis totiusque rei literariae per regnum Hungariae et provincias eidem adnexas* (Magyarország és a társországok átfogó oktatási-nevelési rendszere), abból a meggyőződésből kiindulva, hogy az egységes, a felekezeti különbségeken felülemelkedő tanügyi rendszer megteremtése az állam biztos alapját képező tényező, amelytől az egész társadalom boldogsága függ, az oktatásügyet az állam irányítása és felügyelete alá helyezi. A téma vonatkozó szakirodalmá szerint az első Ratio Educationis jelentősége elsősorban abban áll, hogy először kísérelte meg egy egységes, az állam, illetve az államhatalmat képviselő uralkodó felügyelete alatt álló oktatási-nevelési rendszer létrehozását, valamint az iskolák felekezeti jellegének és fenntartásuk feudális módjának megőrzésével megpróbálta a különböző szintű oktatási intézményeket egységes állami szervezetbe rendezni.⁴⁴ Erről a szándékról árulkodik már a *Ratio* előszava is: „őseink rendelkezése alapján [...] arról is bölcsen gondoskodás történt, hogy a nevelés- és oktatásügy felső szintű felügyelete és irányítása – hazai törvényeink szerint – maguknak a királyoknak fenntartott felségjogok közé számítson.”⁴⁵

Az előszóban ekképp körülhatárolt alapállás valójában a felvilágosult abszolutizmus központi gondolatának jegyében szerveződik: a felvilágosult monarcha egyik legfontosabb feladata az, hogy a jól szervezett közoktatás útján gondoskodjék az állam jólétéről (a „közboldogságról”), valamint alattvalóinak személyes boldogulásáról. A legfontosabb cél, vagyis az, hogy az egyénből engedelmes, „jó alattvaló” váljék, úgy érhető el, hogy mindenkinek a saját társadalmi helyzetének megfelelő tudásanyagot kell nyújtani. A felvilágosodás gondolkodói ugyanis hittek abban, hogy a nevelés révén az egyén életkörülményei és a társadalom egészének a működése egyaránt jobbíthatóak, ebben látták a kor abszolutista uralkodói a különböző társadalmi problémák megoldásának – a feudális társadalmi berendezkedésnek alapjaiban való megváltoztatása nélkül megvalósítható – lehetőségét.⁴⁶

Mária Terézia és II. József a birodalom közoktatásának megszervezésében is a felvilágosult abszolutizmus kormányzati alapelveit érvényesítette. Ezeknek jegyében az iskolai oktatást-nevelést fontos közügynek, lényeges állami érdeknek tekintették, amelynek révén megoldhatók a társadalmi bajok, problémák. Ennek érdekében az alattvalókban minden eszükkel – iskolával, tanítóval, tankönyvvel – tudatosítani kell, hogy a lehető legjobb társadalomban élnek, valamint az a számukra legmegfelelőbb hely, amelyet ebben a társadalomban elfoglalnak; éppen ezért mindezeknek a megváltoztatása pedig egyaránt végzetes lenne számukra és a társadalom egészére. Ugyanakkor az is nyilvánvalóvá vált, hogy a hagyományos, barokkos ismeretek kiegészítésre szorulnak, a közvetlen hasznosság, az utilitarizmus elvének jegyében elengedhetetlenül fontosnak tartották a gazdálkodás tudományának, a természetrajznak, a topográfiának a megismerését. A modern műveltségismény megkívánta az új filozófiai és természettudományos irányzatok ismeretét, valamint a művészetekben és a szépirodalomban való jártasságot is, hogy az így nevelődött nemesifjú majd mecénásként támogathassa a kultúrát, a zene, a szépirodalom, a színház művelőit.

Az iskolarendszer állami irányításának és ellenőrzésének céljával kialakított tankerületek létrehozása, a meglévő iskolatípusok megerősítése, az egyes iskolafokok határozott szervezeti kereteinek és tananyagbeli tartalmainak kidolgozása, a reál-ismeretkörök (számтан, természetrajz, fizika, földrajz) súlyának növelése mellett a Ratio több olyan újítást is tartalmaz, amely szempontunkból különös jelentőséggel bír: ekképpen kell

értékelnünk a történelem, erkölcsstan és az állampolgári ismeretek tantárgyként való tanításának előírását, hisz pont ezek azok az érintkezési pontok, amelyeknek mentén megragadhatóak a színház és iskolarendszer összefüggései.

Jelen dolgozat szempontjából kiemelt figyelmet érdemel az a tény, hogy a Ratio elrendelte Magyarország történelmének önálló tantárgyként való oktatását a gimnáziumok II., III. és IV. osztályában.⁴⁷ A történelmet az élet tanítómesterének (*magistra vitae*) ismerték el, mindenképpen meg akarták változtatni tanítási módszereit, hisz immár a memória számadatokkal és nevekkkel való terhelése helyett a hangsúly áttevődött a diákok logikus gondolkodásának fejlesztésére, a történelmi folyamatok megismerésére, illetve az erkölcsi tanulságok tudatosítására, s ezáltal az állampolgároknak államról, az állam iránti alattvalói köteleességekről alkotott felfogásának alakítására. Erről árulkodik a történelem oktatásának célját megfogalmazó kitétel is: „a történelem oktatása [...] nem azt célozza, hogy ezekben az iskolákban tudós férfiakat képezzenek, hanem olyan becsületes állampolgárokat és hűséges alattvalókat nevelnek itt, akiknek szívébe van írva az erény és a haza.”⁴⁸

Ami pedig a tantárgy oktatásának konkrét tartalmait illeti, a Ratio itt is világosan fogalmaz: a történelem oktatásának be kell mutatnia „az ország helyzetét, tekintve a vallást, az államszervezetet, a belső erőket, ezek forrásait és akadályait; azután a nemzet erkölcsi képét; a tudományokat; az ország határait, a befogadott népekkel kapcsolatos ügyeket, magától a királyság létrehozásától kezdve. [...] Magyarország történelmének tulajdonképpeni tanítása [...] I. Szent István királytól veszi kezdetét, és magában foglalva tárgyalja [...] mindegyik király élettörténetét, ennek során a) teljes nemzetségét, tehát szüleit, nagyszüleit, dédszüleit, rokonságát, házastársát, gyermekeit, b) be kell mutatni, mint családjának fejét és c) mint a nép atyját, és ehhez kapcsolódva d) röviden az általa hozott rendelkezéseket, a belőlük származó következményekkel együtt, e) a követségeket, egyezményeket, országgyűléseket, háborúkat, f) végül vázlatos, de őszinte képet kell adni mindegyik király életéről, erkölcsi felfogásáról.”⁴⁹

Világosan kitérünk ezekből az előírásokból, hogy a történelem oktatásának elsősorban a jelen céljait kell szolgálnia, elsődleges céljaiként a hasznos és engedelmes állampolgárok nevelése, a patriotizmus felkeltése, valamint az uralkodó iránti feltétlen hűség erősítése társult. Ez utóbbi

irányba mutat a 274. paragrafus, amely a *Kötelességek az uralkodóval szemben* címet viseli, s közvetlenül a *Kötelességek az Istennel szemben* című passzus mellett található: „A legkönnyebben ezt a történelem kifejtése során tehetjük meg, amikor a belőle merített nemes cselekedetek számos példáját tanítványaik elé tárják [ti. a tanárok]; amikor a hazai események közül úgy adják elő azok érdemeinek megjutalmazását, akik a király iránti töretlen hűségüket emberfeletti módon, rendíthetetlen szilárdsággal teljesítették, hogy a tanulók mindnyájan egyként lelkesedve felbuzduljanak az erény hasonló dicsőségének elnyerésére.”⁵⁰

Innen már csak egy lépés a jelenre való vonatkoztatás, a Habsburg-ház iránti lojalitás erősítésének mint a történelemoktatás valódi céljának a megfogalmazása: mint Lajtai L. László az 1777–1848-as évek történelem tankönyveinek nemzetképét vizsgáló művében megállapítja, a történelem oktatása, amely „I. Szent István királytól veszi kezdetét”, az uralkodói linearitás hangsúlyozásával eljut a Habsburgok jelenkori „boldogító kormányzatáig”, összefonva ezáltal a patriotizmus és az uralkodó iránti feltételek nélküli hűség értékeit, amelyeket a felsőbb osztályok történelemoktatásának kell megerősítenie, kiegészülve a Habsburg-ház alá tartozó más területek által alkotott birodalom egésze iránti hazafias érzelmek, a birodalmat alkotó népek iránti szeretet és megbecsülés felkeltésének céljaival.⁵¹ Ezek az elvek és célrendszerek látható módon eltávolodtak a század első felének történelemtanítási elveitől és gyakorlatától, amelyeknek következményeként például a különböző katolikus felekezeti iskolák tanulói csupán az antik auktorok retorikájának tanulmányozása során találkozhattak az elsősorban egyfajta erkölcsi példatárnak tekintett ókori történelemmel, a későbbi korok egyetemes történelme és a magyar történelem teljességgel hiányzott a középfokú oktatás tartalmi közül. A helyzet visszásságára Pintér Márta Zsuzsanna és Varga Imre tanulmánya mutat rá: „Pedig azokat a férfias erényeket és személyiségjegyeket, amelyeket ezek az iskolák propagáltak, leginkább a történelmi hősök példáin lehetett bemutatni. A barátság, az önfeláldozás, a hazafiság, a becsületesség a morális nevelés alapkövei voltak, s az elkerülhetetlen balsors, vagy az ellene való küzdelem különböző magatartásmódeleit is a történelmi alakok mutatták fel leginkább. Az egyes országok, a nagy birodalmak sorsa pedig azt illusztrálta, hogyan húzódik meg az események mögött az isteni büntetés vagy gondoskodás szándéka.”⁵²

Bár a történelemoktatás hazai meghonosításában eleinte a protestánsok által fenntartott iskolák játszottak jelentős szerepet, s a jezsuita iskolákban majd csak 1735-től, míg a második legjelentősebb magyarországi katolikus tanítórend, a piaristák által működtetett iskolákban a történelem tanítását 1747-től vezetik be, Lajtai szerint e két tanítórend fontos szerepet töltött be a történelem iránti érdeklődés és igény kielégítése szempontjából; tették mindezt az iskolai színjátszás által teremtett lehetőségek kihasználásával, hisz az akkor még hiányzó történelemoktatás helyét az iskoladramák történelmi tematikája valamilyen szinten mégis pótolta.⁵³ Nem érdektelen ebből a szempontból az a tény, hogy már a 17. század végén megszorodtak a magyar történelmet bemutató, a nemzeti érzést erősítő darabok a magyarországi iskolai színjátszás műsorrendjében. A magyar történelmi tematika egyre erősödő színpadi jelenléte összefüggött a magyar múlt iránti érdeklődés felélénkülésével (főként az 1740-es évek után), s összefüggésben állt a jezsuita történetírói iskola kialakulásával, a történelmi forráskiadványok növekvő számával, a magyar történelmi tárgyú egyetemi vizsgatételek egyre nagyobb számarányával. Lajtainak a jezsuiták és a piaristák kitüntetett szerepére vonatkozó megállapításait igazolják Pintér Márta Zsuzsanna és Varga Imre kutatásainak egyes eredményei is: 1561 és 1773 között a 44 jezsuita gimnáziumban több mint kétszázötven magyar történelmi témájú előadást mutattak be, a piarista gimnáziumokban az 1660-as évek és 1800 között több mint ötven magyar történelmi tárgyú darab került színpadra, mennyiségileg jócskán felülmúlván a pálos, minorita és ferences, valamint az evangélikus, református és unitárius iskolák magyar történelmi tárgyat feldolgozó előadásait.⁵⁴ A magyar történelmi témák fokozott jelenléte a két említett katolikus rend által működtetett iskolák színjátkozó hagyományában nyilván összefügg a jezsuitáknak és piaristáknak, illetve a protestánsoknak a Habsburg-hatalomhoz való viszonyulásának különböző módoszataival: „A jezsuita iskolai színjátszásban katolikus, Habsburg-párti szellemisége ellenére mindvégig jelen vannak a nemzeti vonások is. Mindez nem ilyen hangsúlyos a piaristáknál, ahol kisebb arányban van jelen a magyar történelem, de nagyon sok egyéb történelmi tárgyú drámát játszanak – talán ez azzal is magyarázható, hogy a rend később kapcsolódott be a magyar közoktatásba, de iskolái nagyon hamar népszerűek lettek, így sem védekezniük, sem bizonyítaniuk nem kellett. A protestánsok más utat választottak: hogy ne kelljen a

Habsburg-házat dicsőíteniük, inkább lemondtak a magyar történelmi témáról, helyette viszont látványos mitológiai drámákkal, a reformátusoknál pedig paródiákkal és pásztorjátékkal jártak a közönség kedvében. Csak a vallásuk szabad gyakorlásáért folytatott küzdelmek ihlették őket történelmi tárgyú darabok írására és előadására.”⁵⁵

III. Magyar színházkoncepciók a 18. században: a *morális* és a *patrióta színház* eszménye

A magyar hivatásos színjátszás kezdeteit az 1790-es, illetve 1792-es évszámok jelölik, amelyek egyúttal a magyar felvilágosodás korára utalnak. Joggal feltételezhetjük, hogy a színház – mint mindenki előtt nyitott, demokratikus intézmény – nem maradhatott kívül a felvilágosodás művelődési-nevelési intézményrendszerén. Hazai elméleti gondolkodásunkban mindenesetre viszonylag hamar megjelenik a színháznak mint nevelési célokat felvállaló intézménynek az eszménye. Az évszázad utolsó felében majd minden dramaturgiai írás említi a színház nevelő szerepét: „a játékszín az erkölcsi tudományok kútfeje”, a „játészó helyek a csinos erkölcsöket, udvariasságot, a társalkodás savát, az ízlést formálják.”⁵⁶ A *Magyar Hirmondó* 1794/5. számában olvashatjuk: a játékszín három „nemes tárgya: a közönség gyönyörködtetése, a társaság megélhetése és a szív nemes érzékenysége.”

A színházról és ennek feladatáról szóló írások nem annyira művészeti, sokkal inkább különböző nemzetnevelői problémák felől megfogalmazott kérdések jegyében születtek. Így ezekben az írásokban elsősorban a különböző erkölcsi kérdéseket, az ízlés finomításának, a szív nemesítésének és az érzelmek gazdagításának lehetőségeit, illetve a hazafiasság kérdéskörét vizsgálták az egyes szerzők. Kiindulópontként pedig – a magyar értelmiség alapvetően németes műveltsége miatt is – elsősorban német nyelvű elméleti írások szolgáltak. Magyar recepciójukat pozitív módon befolyásolta az, hogy a magyar nyelvű színjátszás erősen függött Bécestől, és az, hogy a színházról szóló vita – hasonló érvekkel és ellenérvekkel – néhány évtizeddel előbb az egész német nyelvterületen lezajlott. A színházzal kapcsolatban megfogalmazott elméleti állásfoglalások alapjánál a felvilágosodás általános nézetrendszere állt, a tiszta, józan ésszel és az erkölcsi kérdésekkel a középpontban. A színház feladatáról szóló magyar nyelvű elméleti írásokban – a specifikusan magyar elvárások mellett – a felvilágosodás hatására előtérbe kerültek a sajátos erkölcsi kérdések, az emberről való gondolkodás leglényegesebb problémakörei: mi teszi erkölcsössé az emberi cselekvéseket; hogyan nevelhető ki a művelt, finom érzelmekkel bíró ember, az önmagáról, létének kérdéseiről gondolkodó egyén? Az az embertípus válik a kor nevelési ideáljává, amelyik már nem a tradicionális vallási elvek szerint akarja

irányítani életét, hanem az értelem szűrőjén át vizsgálja cselekvési lehetőségeit. Alapvetően azt vizsgálják tehát, hogyan válhat az egyénből művelt, értelmes polgár és hazafi. Cserey Farkas erdélyi főkormányászi titkár, akit a Gubernium 1793-ban az erdélyi társulat felügyelőjévé nevezett ki, s aki később a „theatralis comissio” tagja volt, kéziratban maradt írásában, amelyet feltehetően felolvasásra szánt, a felvilágosodás eszmerendszere felől határozza meg a színház feladatait: „Kötelesek vagyunk tehát mindnyájan az Emberi Elmének Nemesítése által a lelket maga eredeti mivoltának egész épségibe meg tartani; meg tartjuk pedig ha Elmeinket a Jonak, az igaz meg Világosodásnak hasznos szépségeivel ékesítjük, és eszközlői lészünk hogy ezen ohaitot Tulaidonságok oljakra is terjeszkedgyenek kiknek vagy Modgyok, vagy alkalmatosságok nem volta az első Nevelésnek minéműségét úgy eiteni, hogy az Emberbül valóságos Ember formáldogyék.”⁵⁷

A legátfogóbb szempont ez: a színház nevelni, jobbítani akarta a nézőt a felvilágosodás elképzeléseinek megfelelően. A színház az a hely, ahol széles tömegek ismerkedhetnek meg a „megvilágosodott század” erkölcsi értékrendjével, emberről, világról alkotott felfogásával.

Ezen előzmények felől érthetőek a maguk teljességében a színház funkciójáról alkotott korabeli nézetek, amelyeket a szakirodalom összefoglalóan a *morális* illetve *patrióta színház* eszményének nevez. Solt Andor a *morális* színpad eszményét Péczelitől, a *patrióta* színházét pedig Görög Demetertől és Kerekes Sámueltól eredezteti. Ez azonban nem jelenti azt, hogy e kettőt egymástól külön lehet választani, az ismert korabeli színházelméleti írások egyikében sem található olyan kitétel, amely ezt indokoltá tenné. Tagadhatatlan, hogy a színháznak a morális és patrióta intézmény szerepét is be kellett töltenie, viszont e kettős követelményrendszernek egyszerre kellett megfelelnie, nem létezett külön morális és külön patrióta színház. Színház létezett, morális és patrióta nevelési célokkal. Egyiküket sem szabad tiszta típusként felfogni, ugyanis erkölcs és hazafiság a kor tudatában szorososan összetartozó fogalmak voltak, s a dramaturgiai gondolkodásban is rendszerint együtt merültek fel. Két színházeszemlényről beszélni csak tudományos absztrakció révén lehetséges, valójában a két fogalom mindig összefonódott, csupán konkrét jelentésük és egymáshoz való viszonyuk változott.

Az, hogy a fenti elképzelések mögött mennyire komplex nevelési célok álltak, Köteles Sámuel írásának egy részletével és a Kelemen-féle

társulat levelével illusztrálható. Köteles szerint a „bölcseknél rendelt és intézett Játszó Színek sokat tehetnek az erkölcsök nemesítésére és paléozására, az izlésnek tisztítására, az érzéseknek szelidülésére, az igazságnak, és józan princípiumoknak terjesztésére, a babonáságnak, és a visszaéléseknek kiirtására, és ki-miveltetésére.”⁵⁸

Kiegészítve a másik írással: „Mivel pedig a’ Teátrumnak felette nagy ereje vagon a’ Nézők szívére: tehát fő kötelességének tartya ezen Társaság, hogy Nemzeti Teátromán Hazánk’ Történetéből színlett játékdarabokat játszodgyon, egyedül tsak azért, hogy a’ Nyelvnek ki-fényesítése mellett, gyarapodgyon a’ Nemzeti karakter is.”⁵⁹

Kelemen László társulatának leveléből jól lehet következtetni arra az elvárásrendszerre, amelynek mentén a patrióta színházra vonatkozó elképzelések szerveződtek.

III.1. „...a szükséges, díszes erköltsök kellemetes és kövételre méltó színben adódnak elé.”⁶⁰ – A morális színház eszménye

A 18. század második fele jelentős állomása az európai színház fejlődésének: ekkor alakult ki ugyanis a polgári illúziószínház, amelynek alapjánál az a tétel állt, hogy a színpadon az élet játszódik, a színpadi történet maga a valóság. A híres „negyedik fal” is az illúzió teljességét szolgálta. Benke József Sulzer nyomán írja: „Szultzer megmutatja, hogy a’ valóságos Dráma, egy igaz, és természeti képezete valamely érdeklő történetnek, melly által valamely bizonyos szerentsés vagy szerentsétlen Polgári, Familiai, vagy egyes emberi eset előadattatik.”⁶¹

Így a család bensőséges közösségéből érkező néző a színpadon is saját valóságával találja magát szemben, a játszott darabok szereplőiként atyákat és lányokat, anyákat és fiúkat lát a színpadon, akik – hozzá hasonlóan – a középosztályhoz tartoznak.

A színpadi illúzió elve is a színházzal kapcsolatban megfogalmazott alapvető elvárás szolgálatában állt, a színház elsősorban nevelni, jobbítani akarta a nézőt. E kettő szerves összefonódásáról árulkodnak a magyar elméleti szövegekben a „szem eleibe állíttatik”, „megmutattatik mint egy tükörben” stb. típusú kifejezések, amelyek a színházról való korabeli gondolkodás egyik lényeges elemére világítanak rá, arra, amit Török Damascenus a következőképp fogalmazott meg: „A Theátrumok, Játék-Színek, hol külömbféle víg, vagy szomorú történetekben, mint egy

szem eleibe állítatik a Világnak minéműsége, az embereknek helyes, vagy helytelen tettei, elmésen elé adatnak.”⁶²

Eldöntendő kérdés, hogy a magyar elméleti írások mennyire kötődnek a kortárs európai eszmékhez? Kik azok a szerzők, akiknek művei kiindulópontként szolgálhattak a színház magyar hívei számára? Elfogadott tétele a hazai szakirodalomnak, hogy a magyar elméleti írások nem a „leghaladóbb” európai trendekhez kapcsolódnak. A kérdés csupán az, hogy milyen alapon nevezünk valamit haladónak, modernnek? Igaz, hogy amiről a szomorújáték, a színház kapcsán a korban Lessing, Mendelssohn és Nicolai levelezett, nem vált széles körben ismertté a magyar nyelvterületen. Azonban a vita néhány vívmánya – a hármas egység felbontása, új hőstípusok új környezetben – közvetett módon (főleg a drámaírói gyakorlat, műfordítások révén) hozzánk is eljutott, a színház feladatát mégsem a Lessing által hirdetett *részvét és félelem* elve mentén határozták meg. Sokkal inkább érvényes az, amit német nyelvű röpiratában Frenzel a következőképp fogalmazott meg: „Szükség nélkül való volna felemlíteni mindazon hasznos befolyásokat, amelyek a virtusnak s a jó erkölcsöknek eme oskolájából az egész Népre hárulnak, tulságosan is esmératesek azok már a felvilágosult világ előtt. A Bölcs könnyű szerrel által láthatja, hogy nem is lehet más, mint hasznot hozó amaz institutum, melyben az embereknek ostobaságai, esztelen vélekedései és hajlandóságai érzékletesen tétetnek nevetség tárgyává, míg a jó erkölcs, a virtus, s az értelem szeretetre s követésre méltó módon ábrázoltatnak.”⁶³

Kétségtelen, hogy ez nem Lessing tételei jegyében fogant, de egyoldalú s elhamarkodott ítélet lenne ezért korszerűtlennek nevezni. Nem kell ugyanis eltekinteni attól a ténytől, hogy ez a vonal, amely még Wolff hatásáról árulkodik, Lessing működésével *párhuzamosan* élt és hatott Németországban, s az újabb német szakirodalom állítása szerint főleg ez határozta meg a korabeli német drámaírói gyakorlatot, ezeknek az elveknek a jegyében ítélte a kritika és a cenzúra egyaránt.⁶⁴ Ez az alapállás is indokolja, hogy az egyes szerzők a drámát, a színházat a „tudományok” rendszerében helyezték el. Decsy Sámuel *Pannóniai fénisz* című írásában a drámát – a wolffi eszmékkel összhangban – egyszerűen sorolja a *szép tudományok* és az *erkölcsi tudományok* kategória-rendszerébe, nála már expliciten megjelenik az a tétel, mely szerint a színház – sajátos eszközei révén – hatékonyabban tesz eleget nevelő funkciójá-

nak, mint a templom és iskola.⁶⁵ Ezek az elképzelések Wolffnál, Sonnenfelsnél, Sulzernél is fellelhetőek, s rövid időn belül a magyar elméleti írók egyik legfontosabb érvévé válnak, így például a *Hadi és Más Nevezetes Történetek* hasábjain olvashatjuk a következő eszmefuttatást: „A Teátromba maga tökéletes jószántából szabadon 's önként megy az Ember; örömmel várja a' látásnak 's hallásnak előlkerülendő tárgyait; készen van elméje, a bölts és hasznos reguláknak; szive, a' jó és nemes indulatoknak bévételére, az előadásnak módja azt tselekszi, hogy mind egyik, mind másik nyitva maradjon mind végig, 's a' mit bévett, fogatossan meg is tartsa. Ezen tapasztaláson fundált Igazságoknak tsak illy summásan való megfontolása is, szemléltetheti mindnyájunkkal azt a' különbséget, melly vagon a' tanításnak és jobbitásnak más eszközei, 's a' jó Teátromi oktatás között.”⁶⁶

Mindezekből jobban megérthető az a kor színházteoretikusai által általánosan elfogadott nézet, mely szerint csak a színjáték ad lehetőséget az ember igazi megismerésére. Schiller és Sulzer fentebb hivatkozott írásai erre az alaptételre épülnek. Benke József dramaturgiai műve reflektál a korabeli színházelméleti gondolkodás ezen elemeire: „A' Theatrum alkalmatosságot ad az embernek tellyes megesmerésére, mind lelke, mind teste változásainak kitanulására. [...] De nem teheti ezt a' Philosophus Színjátékok nélkül? Nintsené néki erre fürkésző lelke? Nintsené néki magánakis esete? nem látjaé a' közönséges életet? Mindezek eszközül lehetnének, de mi nem találjuk ezeket elégségeseknek mindenkor.”⁶⁷

S mindebben fontos szerepet szántak a kialakuló új színművészetnek, amely olyan mimikus, gesztikus és proxemikus jeleket alakított ki, amelyek a legkülönbözőbb érzelmek és lelkiállapotok lehető legtökéletesebb kifejezésére alkalmasak. A testről mint a lelkiállapotok természetes jeléről, valamint érzelem és értelem kölcsönhatásos viszonyáról szóló tételek a 18. század második felében született színházszemiológiai írások alapvető felismerései közé tartoznak.

Ebből a szempontból tehát a színjáték hatékonyabb lehet mind a valóságos élet megfigyelésénél, mind pedig a stúdiumnál, ugyanis a színjáték sűrít, eltekint az esetlegességektől, illetve olyan emberi eseteket jelenít meg, amelyek a valóságban ritkán fordulnak elő, így nem is tehetők tanulmányok tárgyává:⁶⁸ „Bajosan tud magának a' Visgáló bölts egy Makbetet képzelni, a' ki a' legbetsületesebb emberből, legalább-való

gonosztevővé válik, hogyha őtet eredetikeppen nem látta.”⁶⁹ S a színjáték nagy előnye, hogy elvileg bármikor megismételhető.

Ismert, hogy a korban mekkora tisztelet övezte a történelmet, amelyet „a tudományok királynője”-ként tiszteltek. A morális hetilapok cikkeinek fiktív szerzői (akiknek körébe, mint kiderült, a kor jelentős színház-teoretikusai – Gottsched, Sonnenfels, Lessing – is tartoztak) szerint a történelem tanulmányozása segíti az ember világban való tájékozódását, megismerteti vele az őt körülvevő világot, ugyanakkor kielégíti az ember eredendő kíváncsiságát. Annál meglepőbbnek tűnik a tény, hogy a különböző irányból érkező szerzők egyre gyakrabban hangoztatták, hogy a színjáték révén jobban megismerhető az ember, mint a história stúdiума révén. A már Wolffnál is jelentkező megállapítás Sulzernél és Schillernél is fellelhető, Benke írásában pedig a következő formában olvasható: „Nintsené a’ Böltsnek Históriája? azt mondja a’ másik: De vallyon a’ Historicus esmertée az embereket? úgy írté mint Philosophus? kikerestée belső rugóját a’ történetnek? [...] és ha mindjárt úgy vólnais, mennyit nem takarell olyast a’ Külszinnek kőfala, és homálya, mellynek tudása elkerülhetetlen szükséges, hogy származását, útját nevedekését, és elhunyasát ez, vagy amaz indulatnak, ez vagy amaz történetnek, melly tsudává nevedekett egészen általlássá, és abból az Anthropológiát gazdagítsa. És ha tsak ugyan ebben a’ tekintetben veszszük a’ Históriát, miért nevetethénk a’ Színjátékot, mellynek sokkal több érdeme vagyon ezen pontban, mint minden Históriának. Itt a Poéta az egészet képzeli magának az ember szerént, kinek belső része előtte fel van fedezve; ő a titkos rugó ösztönöket a’ Históriához ragasztja, és szemünk előtt dolgoztatja. ő minden használhatót elővészen, és munkába helyezteti Játékjában azokat, mellyek a’ Históriában nem lehetnek, és mégis ez azok által előttünk betesebb lészen.”⁷⁰

A színjáték alapjánál álló történettel kapcsolatban még fontos megjegyeznünk, hogy a lessingi drámareform hatására az egyes szerzők követelményként állították a drámaszerzők elé a hozzájuk hasonló hősök megjelenítését, s azt, hogy a színpadi történet megfeleljen a valószínűség követelményének. Kéziratos traktátumában Szentmiklósi Sebők József is ezt szorgalmazza: „Mivel sokkal hathatosabb erővel vonzák a’ Polgárok sziveit követésre azon szindarabok jelenései s előadásai, mellyek a’ jelen világpiatczán uggy szólllván minden nap előfordulnak, őket nemünemű tekintetben mint egy közelebről is érdeklik, mint azon régi mesés

Királyok és Bajnokok vitéztettei, kiket csak álmokképpen vonnak vissza a' Semmiségből a Költők észlángjai, s kiknek cselekedeteit valóban Mesének, és így az Erköls jutalmát, s a' vétek bűnösségét is csak mesés költeményeknek nézik, olyan szindaraboknak kell feljelenni a' Théátrumokban, mellyet a jelen Század piactzán történnék, mert így az ő életek Szakasszában látván az Erkölsfit a' fénytetön tündökleni s a' Vétkest porba alázva nyomorgani, mint egy természeti erővel vonzatnak az Erkölsöt becsülni s imádani, a' vétket pedig mint egy mérges mardosó kigyót sietnek kikerülni s' megvetni.”⁷¹

A színpadi előadás és valóság viszonyát illetően az egyházi szerzők elméleti traktátusai fogalmazzak a legegértelműbben: általános jellemzőjük az a követelés, hogy a színjáték alapjául szolgáló történet igaz, valóban megtörtént esemény legyen. Ilyen igaznak tekintett történetek természetesen a bibliai történetek. A fentebb említett határozott hangú követelést az egyház fikcióellenes álláspontja magyarázza.⁷² Ennek alapjául Pál apostol Timótheushoz írott leveleinek egyes részletei (I.Tim. 4,7; I.Tim. 6,20; II.Tim. 4,4) szolgálnak. Az egyházi részről megnyilvánuló fikciókritika mindenekelőtt a fikció lélekre gyakorolt káros hatását hangsúlyozza, szerintük a fikciós művek hatására a lélek elfordul Isten tanaitól. Török Damascenus is ilyen megfontolásokból hirdeti az igaz (főleg bibliai tárgyú) történetek primátusát. A 18. században oly népszerű morális hetilapok (amelyek kikezdetetlen tekintélyeként tisztelték az egyház tanításait) az irodalmi művekkel szemben támasztott legfontosabb követelményként hirdették a *valószínűség* kategóriáját. Ezen kategória kiemelt szerepéről tanúskodnak a ... *története*, ... *élete* típusú regénycímek, illetve a *valóságos történeten épült érzékeny játék* típusú műfajmegjelölések, amelyek a 18. századi színpadokon a játék alapjául szolgáló esemény valóban megtörtént voltát hangsúlyozzák.

III.1.1. Az egyház különvéleménye

„Mint egy túlhaladhatatlan kőszál ellentállott a' Szindarabok elterjedésének s a' Játék előmozdításának, hogy magok az Egyházi Férfiak Szent beszéddel a' templomokban égi tilalommal hirdették azok olvasását és nézését. A jószívű Együgyűség pedig kinek Szavához esküdött annyira mint Papjának beszédjéhez.”⁷³ – olvashatjuk Szentmiklósi Sebők József idézett művében színház és egyház kapcsolatáról.

A 18. században egyházi berkekben éles viták folytak a színházról, a vélemények a feltételekhez szabott elfogadástól a szélsőséges elutasításig terjedtek. Ismertek olyan nézetek, amelyek tagadják, hogy a színház funkciója az erkölcsök nemesítése lenne, vagy esetleg épp azt állítják, hogy a színház az erkölcsök megromlásának hatásos médiuma. Ezeket a nézeteket szokás – felületes általánosítás folyamánként – az egyház többé-kevésbé hivatalos álláspontjának tekinteni. Nem lehet azonban általánosítani, tipizálni, bár tény az, hogy egyházi személyek részéről megfogalmazódtak ilyen ítéletek, de azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a színháznak jeles pártfogói is kerültek ki az egyház köréből.

A kor magyar színházelméletének kutatója abban a szerencsés helyzetben van, hogy az egyház felől megfogalmazódott álláspontokat nem csupán elszórt megjegyzések, hipotézisek révén rekonstruálhatja. Rendelkezésünkre áll ugyanis két, egyházi személy tollából származó munka, amelyek részletesen kitérnek a színházzal kapcsolatban megfogalmazott kérdésekre és kételyekre: Endrődy Jánosnak az „embernek boldogságáról”⁷⁴ szóló írása mellett a minorita Török Damascenus foglalkozik a színház problémájával az „időtöltő mulatságokról” szóló művének talán legerjedelmesebb részében .

Előfeltűző jellemzője Török Damascenus munkájának, hogy színházellenes ítéletei megerősítése érdekében az egyházatyák nézeteit idézi. Általános európai jelenség, hogy a színház ellenségei és hívei egyaránt az egyházatyák állásfoglalásaira hivatkoztak mint saját nézeteik érvényességét bizonyító tekintélyekre. Nem szabad azonban elhanyagolni egy nagyon fontos aspektust, amelyet már Endrődy is nagyon jó érzékkel felismert: „A kik a játék színeket valaha kárhoztatták, és erkölcs vesztegetőjének mondták, azok más tekintetből nézték azokat. Mikor a szent Atyák őket tilalmazzák, és buzgón is, tüzesen is ellene ki kélnek, észre kell venni, hogy ők nem érthettek egyéb Játék színt, hanem milyen az ő üdejükben, vagy előttük a bálványozó Nemzeteknél, szokásban volt. Ezen Spectaculumok különböztek a máj Játék színektől. Többnyire ők a bálvány Isteneknek tiszteletökre szenteltettek, és azért egyik részét tették az isteni szolgálatnak. Fölötte nagy költségeket kívántak. Több kegyetlen, tisztátalan és buja történeteket adtak elő. A mi az igaz kereszténységgel meg nem egyezhetett.”⁷⁵

Endrődy jó érzékkel mutat rá arra a sokszor szándékosan elhallgatott tényre, hogy amikor az egyházatyák a *spectaculumokra* hivatkoztak,

a latin nyelvhasználat szerint ez alatt egy átfogó fogalmat értettek, amely egyaránt jelentett irodalmi színházat és vásári komédiát, némajátékot és táncot, sőt gladiátorharcot és cirkuszi játékot is. A felvilágosodás korában az egyházatyák *spectaculum*okat illető ítéleteit a következő tézisek bizonyítására használta az egyház: a hivatásos színház a priori pogány valami, a pogányság reliktumuma, így a sátán hatalmához tartozó intézmény; a hivatásos színház a szerepjáték, világi szerelem megjelenítése, női szereplők fellépése révén az egyházzal ellentétes „morált” terjeszt; a színház mint evilági irányultságú szórakoztató intézmény akadályozza a keresztényeket – időbelileg és érzelmileg – egy olyan életvitelben, amelynek a végső ítéletre való felkészülésnek kellene lennie; a színház nyújtotta bűnös „élvezetekben” való részesezés az egyház megtorlását válthatja ki, melynek legfőbb elszenvedői a komédiások lehetnek, de a nézők sem menekülhetnek a büntetés elől; a hivatásos világi színház mint erkölcsromboló intézmény elvetendő, de tekintettel a színházi előadás hatásának intenzitására, egy „megtisztított”, absztrakt színház az egyház számára is elfogadható lehet. Nagyon érdekes jelenség, hogy az egyházatyák nézetei – felekezettől függetlenül – egyaránt hivatkozási alapot jelentettek katolikusok, lutheránusok, puritánusok, evangélikusok számára saját, színházzal kapcsolatos nézeteik bizonyítása érdekében.

Az egyezések mellett a játékszínnel kapcsolatos írások tartalmazzak az illető felekezetre utaló specifikus jegyeket. Endrődy írásában található egy részlet, amelynek inkább csak humoros ízét érezzük: „Az valóban nem is érdemel feleletet, ha mondjuk, hogy az Üdvözítő sehol sem tanátsolja a Játék színeknek meg látogatásokat, vagy hogy maga sem volt soha is Játék színbe.[...] Israel Országában Játék szín nem volt, abba tehát nem is mehetett.”⁷⁶

A katolikus Endrődy sorai egy, főleg a protestánsok körében elterjedt tételre reflektálnak: mivel a protestáns tanítás kizárólag a Szentírás értelmezésén alapul, és ebben egyetlen, egyértelműen a színházi játékra utaló hely sincs, a színjáték az adiaphorák körébe, az ún. „közép-dolgok” kategóriájába került, amelyekről – mivel róluk a Szentírás nem rendelkezik – az egyház mindenkor vezetősege hivatott dönteni.⁷⁷ A protestáns egyház hivatalos álláspontja pedig túlnyomórészt színházellenes volt, csak a 18. század második felében figyelhető meg jelentékenyebb „enyhülés”.

A protestánsok közül az evangélikusok voltak még bizonyos feltételek mellett megengedők. Evangélikus részről a legismertebb személyiség

Johann Melchior Goeze, aki a Lessinggel folytatott vitája révén vált ismertté. Goeze még a jezsuiták iskolai színjátszását is elítéli, a jezsuitákat pedig inkább komédiásoknak, mintsem szerzeteseknek tartja. Benke József dramaturgiai írásában a szintén evangélikus lelkész Georg Joachim Zollikoffer írását idézi (nem véletlenül, hisz Benke ismeri Goeze színházellenes álláspontját): „Meggyőződéssel által látom, milyen hathatós eszköz lehetne arra, és rész-szerént azis, hogy a' Nézőben nemes gondolkozást öntsön; szívének érzeményeit táplálja; lelkének számos alvó ereit felébressze, szánakodásra, ember-szeretetre, nagylelkűségre, ember-esméretre buzdítsa; a' virtus' kellemetességét, és a' véték' undok-ságát szembe tüntesse, a' szabadságnak érzését lelkesítse és tüzelje; a' hatalommal visszaélőket, az embertelen gazembereket megbéjjegezze, és sok vétkeket, mellyeket a' polgári és vallási Törvények nem tilalmazhatnak, sem meg nem büntethetnek; mellyek mindazáltal a' rendet, és a' Társaság örömeit felforgatják, és erkölsiképpen rossz következései lehetnek, az ilyen hibákat a' ki gunyolásnak és tsufondárosságnak tárgyául tévén, azt a' szerént megütáltassa.”⁷⁸

A színház legádázabb ellenségei a pietisták köréből kerültek ki. Érveik: a színház a testi örömeket szolgálja, a nők fellépése nem egyeztethető össze a keresztény morállal, a színházban töltött idő a vallás gyakorlásának rovására megy, ugyanakkor az így elvesztegetett idő gazdaságilag is negatív következményekkel jár, s így végezetül a színház léte az egész állam számára káros. A pietisták szerint az ember akarata eredettől fogva rossz és bűnös, csakis ennek az akaratnak a teljes lerontása teheti tartalmassá és erkölcsössé a nevelést. Ennek az alapelvnek a jegyében alakították ki oktatási-nevelési rendszerüket, az őskeresztény szeretet szellemét szerették volna megvalósítani életben és iskolában. Ebből kifolyólag minden játéktól, tánctól, színházlátogatástól eltiltották növendékeiket; úgy vélekedtek, hogy a könnyed szórakozás elvonja a gyermeket az evangéliumi tan tiszta élvezetétől és őszinte szeretetétől.⁷⁹

A katolikus egyház esetében sem beszélhetünk egységes álláspont-ról, ezen a részen is megoszlanak a vélemények a játékszint illetően. Megfigyelhető azonban, hogy a katolikus szerzők viszonylag ritkán utasítják el elvből a színjátszás minden formáját. Közismert, mennyire gazdag hagyományokkal rendelkezik a katolikus rendek iskolai színjátszó kultúrája. A 18. század egyik legismertebb, legtöbbet idézett színház-elméleti írása is katolikus szerzőtől származik, szerzője egy francia je-

zsuita páter, Charles Porée.⁸⁰ Írásának már 1734-ben megjelent német fordítása, amelyet Gottsched és köre lelkesen fogadott mint saját színházi reformtörekvéseik megerősítését. Voltaire tanárában a polgári színházi reformerek azt az egyházi körökből származó tekintélyt üdvözlik, akinek tézisei alátámasztják a színház mint világi szószerző koncepcióját. Pater Török Damascenus az általam ismert írások közül Porée írásához áll legközelebb, érvelésének legfontosabb pontjai a francia jezsuitát idézik: „A Játék-Szín magában tisztességes; sőt hasznos mulatságokkal eleveníti a társaságos gyülekezetet, ha díszes, okos, és rendes módon készülnek és mutattnak a játékos munkák; [...] ha a társaságban uralkodó hibák az elmés gúnyolásnak tsípós savával meg hintetnek, és nevetségessé tétetnek; a' szükséges és, díszes erkölcsök pedig, úgymint: a könyörületesség, igazság, mértékletesség, Elöljárókhhoz való hívség, a felebaráti szeretet kellemetes, és követésre méltó színben adódnak elé; [...] ha, mondom, a Theátrum mind ezeket meg tenné, ékesítené az észet, meg ismértethetné a Világ állapotját, fel ébresztené a szükséges vigyázást, nemesítené az érzéseket, mivelné a' nyelvet, és a jó ízlést, nevedkednék általa a nemzeti pallérozás, sőt mintegy oskolója vólna a társaságos erkölcsnek.”⁸¹

Török Damascenus erre a funkcióra az iskolai színjátszást és ennek repertoárját tartja alkalmasnak, saját értékrendjének leginkább megfelelő drámákként Pietro Metastasio műveit említve. Pater Damascenus elvben nem utasítja el a világi színjátszást sem, engedélyezését viszont szigorú feltételekhez kötné. Szerinte a világi színjátszás azért tiltandó mégis be, mivel úgysem tudna megfelelni ezeknek az igényeknek. Az általa támasztott feltételek általánosan jellemzőek az egyházi szerzőjű írások érvrendszerére. Török Damascenus mindenekelőtt azt a gyakorlatot kifogásolja, mely szerint a világi színtársulatok általában este játszanak: „Mivel a játékok közönségesen estvéli órákban a gyertyák fényénél gyakoroltatnak: a jó rend, az illendőség parantsolja; hogy néhány nyomos ítéletű tisztas Férjfiak hiúzi szemekkel hassanak el a játék-szín tágasságának minden helyeire, vizsgálódnak: nem tétetnek-e különböző személyektől olly valami rendtelenségek, mellyeket tilt nem tsak a keresztényi szemérmetség, hanem az emberi okosság is. [...] Mert a késő idő, az éj mennyi alkalmatosságot nem nyújt, a nem szép végből ösze jöttére mind a két nemnek. [...] A régi Keresztényeknél szokásban volt Vigiliák a Templomokban való éjjeli vigyázások az ezekben bé tsúszott vissza élések miatt megszüntek. Vallyon nem vólna-e illendőbb azon okból az éjjeli játékokat meg

tilalmazni vagy azért is: hogy ide fizetés mellett is bokrosabban jelennek meg, mint ingyen a templomokban.”⁸²

Nagyon fontosnak tartom az idézett rész utolsó mondatát, melyben felfedezni vélem az egyik fontos okot, amely kiváltotta az egyház színházzal szembeni ellenérzését: mégpedig azt, hogy a színház – legalábbis az egyháziak értelmezésében – konkurenciát jelentett az egyház számára. Ezt a hipotézist igazolják azok a rendeletek, amelyek tiltják a színházi előadásokat azokban az időpontokban, amikor rendszeren az istentiszteletek zajlanak.

Pater Damascenus írásával épp ellentétes álláspontot képvisel a katolikus plébános, Pázmándi Horvát Endre 1815-ben megjelent, s több kiadást is megért „szózata”:

Ellenzem. Szegelletben romlik az erkölts,
Nem nyilván helyeken, nem is a' Szín-népnek előtte,
Hol minden szemmé válván, sas módra figyelmez.
Hogyha mi történt már, oka nem volt annak is a' hely.
Mert, ha gonosz kórság valakit maga járma alá vett,
Nem választja helyét, hol adózzék kába hevének.
A' magas Istennek felséges Templomi szentek,
Még is az el-fajzott erkölts oda férkezik; így hát
Fel-forgassuk azért az Imádság házait? ah nem!⁸³

A bemutatandó színjáték tartalmát illetően viszonylagos konszenzus alakult ki a korabeli egyházi gondolkodók között: a játék akkor tisztességes, ergo színpadképes, ha nem tartalmaz szerelmi jeleneteket, illetve cselekménye nem a világi szerelem körül forog.⁸⁴ Török Damascenus elítélően írja: „ritka játék adatik ma elő a közönség mulatságára, amelynek mosóra szüksége nem vólna. [...] Nem de, ha Tragedia játszatik, az ebben példázott dolognak szerelem az oka? Majd minden Comoediáknak is nem más a tárgya, tsak a szerelem, és végezetre a párosodás.”⁸⁵

A szerelmi tárgyú színjátékok által nyújtott azonosulási minták Pater Damascenus szerint az ember megrontásának eszközei: „Magokra veszik gondolataikban annak a személynek sorsát, és környűllásait, a' mellynek szerencsájén olly nagyon örültek, vagy szerencsétlenségén bánkódtak, és első alkalmatosságban arra készek, hogy abban próbát tegyenek. [...] Ki tagadhatja tehát, közönségesebben szólván, ártalmasok-

nak lenni ma a Theatrumokat az erkölts tisztaságának, minekutána tudgyuk, hogy közönséesebben olyan játékok jelennek meg a játék-színekben, mellyekben az állati gyönyörűségre hajló gyengéje az embernek a maga edelét fel találja, és tüzet kap az a tápló, melly veszedelmes füstjével a lelket, s a jó hírt, nevet bé kormosítja, és sokszor az erszényt ki üresíti.”⁸⁶

Feltűnő, mennyire nagy jelentőséget s hatást tulajdonítottak az egyházi szerzők a színpadi folyamatnak. Ez abban mérhető, hogy drámai művek nyelvi-retorikai célból történő olvasásában nem találtak kivetnivalót, míg ugyanazon művek színpadi megjelenítésének megtekintésétől már óvták olvasóikat.⁸⁷ Török Damascenus a kor színházellenes egyházi és iskolai személyiségeivel egybehangzóan főleg az ifjúságot félti a színház erkölcsromboló hatásától. Ennek eredménye az lett, hogy az ifjak számára nagyon sok helyen rendeletileg tiltották meg a színházlátogatást.

III.2. „A Nemzeti Karaktert maradandóvá teszi és szelidíti.”⁸⁸ – A patrióta színház eszménye

A színház mint társadalmi intézmény egy nemzet műveltségének, kultúrája fejlettségének tanújele. Ez a meggyőződés az 1790–1820-as évek magyar színházelméleti gondolkodásának egyik alaptétele. Erről a felfogásról már első színházi röpiratunk, Frendel német nyelven megjelent munkája is tanúskodik: „A Földgolyó minden pallérozott Nemzetének, még az Észak leg kisebb királyságainak is, vagynak Nemzeti játék színeik, csak Pannónia, eme áldott vidék nem állított még fel kebelében egy Nemzeti Játék szint Fiai s Leányai dicsőségének, alakulásának, s pallérozásának előmozdítására.”⁸⁹

Ha figyelembe vesszük az északi népek viszonylag – mondjuk így – ellentmondásos megítélését a 18. században, beláthatjuk, hogy ez az összehasonlítás egyáltalán nem hízalgő.

A színház léte vagy nemléte nem csupán művészeti kérdés, mint ahogy a színház sem kizárólag művészi célokot szolgáló intézmény. Azáltal, hogy egy nemzet fenn tud tartani egy állandó színházat, a művelt európai nemzetek sorába emelkedhet. Ugyanakkor az anyanyelvű színjátszás léte hozzájárul a nemzet dicsőségéhez. Pázmándi Horvát Endre írja „szózatában”:

Mí, kik mint Európa' egyéb más Nemzeti, eddig
A' sort meg-tartánk, tőlök most hátra maradjunk?
Nem jut eszünkbe ditső Mátyás? ő véle Budának
Fényessége? Betsült nagyságunk, nem jut eszünkbe?⁹⁰

Annak oka, hogy a magyar nyelvterületen a hivatásos színjátszás nem tudott gyökeret verni, a kor eszmetörténetében oly közismert „visszavonás”-ban keresendő. Pázmándi megfosztja ezt a fogalmat attól az erőteljesen kritikus élettől, amelynek alapjánál a nemzet rendi megosztottságának kérdése áll.⁹¹ Pázmándinál a fogalom inkább az *önzés*, *haszonlesés* fogalmával helyettesíthető:

El-maradunk, mert visszavonás foglalta el közöttünk
A' felső poltzot: mert mindenki nézi tulajdon
Hasznát, 's a' köz ügyet buta vérrel szegre akasztja.⁹²

Már Frendelt is foglalkoztatta a színház és a nemzeti dicsőség összefüggéseinek kérdése. Bár írásának nem volt korában bizonyítható hatása, nagyon jól illeszkedik ezen évek irodalommal, színházzal s általában művelődéssel kapcsolatos érvrendszerébe. A színház része a nemzeti literatúrának, s egy fejlett színházi kultúra a magyar népet tunyasággal, barbársággal vádolók állításait cáfolja meg. A reimmanni „írásban való tunyaság” vádjára Frendel is a már ismert érvekkel válaszolt: a magyarok nem tunyaságból, kulturálatlanságból kifolyólag nem alapítottak eddig állandó színházat, ezt a háborúk, pusztítások tették lehetetlenné, hisz Magyarország évszázadokon át Európa védőbástyája volt: „Míg a Görögöknél sorjadztak, növekedtek, sőt gyümölcsöket kezdének teremni a Tudományok, a Rómaiak háborukat viselének. [...] S imé nem tartott-é évek hosszú sorain által a Magyarok harcos seculuma? - Nem volt-é a Kereszténység eme védő bástyája rész szerént belső nyugtalanságoknak, rész szerént a háború folytonos pusztításainak kitéve?”⁹³

S ez az a pont, ahonnan Frendel és Pázmándi is kiindul: immár a harcok helyett a „tudományok” terén kell a magyarságnak bizonyítania, a kard helyett a pennáé legyen a főszerep, a nemzet dicsőségének emelését a magyar nyelven művelt tudományok minősége szolgálja: „Égi tűz lelkesítse cselekedeteiteket a Nemzet javára! - Igyekeztek, hogy mihamarább utól érhessük a többi Nemzeteket szép Tudományokbéli gyara-

podásokban! – [...] Ó Pannóniaiak! Egy bátor kezdeménnyel a kiművelt világ tapsát dicsőséget, s hírnevet nyerhetünk meg.”⁹⁴

A haza művelődése, a tudományokban való előmenetel érdekében végzett áldozatos tevékenység igazi hazafivá, igaz magyarrá is tesz valakit. Feltűnő, hogy Pázmándi szakít azokkal a hagyományos elképzelésekkel, melyek szerint a magyarság legnyilvánvalóbb bizonyítékai az olyan külső jelek, mint például az öltözet, szokások stb. Pázmándi mindezek fontosságát relativizálja, bár érvényességüket teljességgel meg nem szünteti: ezek a külső jelek nem tesznek senkit sem magyarrá, de a magyarhoz igazán csak ezek illenek.⁹⁵ Annak, hogy valaki igaz magyar, más kritériumai vannak:

„Hát, ha tsekélyek ezek, kit tartaszsz tiszta Magyarnek?
Szíve Hazájához vonjon, nyiljék-meg egészen
Keble keserveinek [...]
ötet szívre ható bántalmi Hazámnak aszalják.
Érzeni tudjon az én Magyarom, 's hahogy észre veendi,
Nemzete mit fájjal [...], kész legyen orvos
Szert, valahol lehet, fel-hajtani semmi tekintet,
Semmi magán-nyereség' alatsony szolgálja ne légyen.”⁹⁶

A színház feladata nem merül ki csupán a reprezentálásban, a nemzeti dicsőség ápolásában, hanem egyenes kapcsolatban áll a nemzet létevel, illetve ennek a létnek a minőségével. Ennek a kettős elvárásnak egyrészt a nemzeti nyelv ápolása, másrészt pedig különböző nemzetnevelői feladatok ellátása révén tehetett eleget. E második aspektus valójában a *morális színház* eszményének továbbfejlesztése. A nézet első megfogalmazása a *Hadi és Más Nevezetes Történetek* hasábjain jelent meg 1790-ben. A szerzők – Görög Demeter és Kerekes Sámuel – a színház feladatáról alkotott felfogásokat még egy aspektussal toldották meg: a színház ne csak az emberi jó tulajdonságokat mutassa fel, hanem a nemzeti virtust, a magyar embert minden más nemzettől megkülönböztető sajátos jellemvonásokat is, amilyenek a vendégszeretet, a hősiesség, a hazaszeretet. Ugyanezt a meggyőződést árulja el Endrődy János írása is: „Hol lehet a haza szeretetet, a szép vagy vitéz nagy tetteket jobban föl indítani, mint a Játék színben? Hol lehet a jobb izlést, a Nemzeti jegyet (Karaktert) jobban kedvessé, és ösméretessé tenni, vagy a haza nyelvét hamarébb föl

emelni, mint itten? A Játék szin a leg hathatósabb eszköz a Nemzet pallérozására, és az anya nyelvnek elő mozdítására.”⁹⁷

A drámaszerzőként és műkedvelő színészként is ismert Gorove László is a nemzeti nyelv ápolásában és fejlesztésében látja az anyanyelvű, hivatásos és magas művészi elvárásoknak megfelelő színház egyik legfontosabb szerepét. A közönség preferenciái pedig műveltség-szintjéről szolgáltatnak értékes adatokat: „A’ városi népnek ízlése, és érzése kitettzik abból, hogy milyen szerű mutatványokon jelenik meg leg több számmal, a’ melly városban üres a’ néző piatz akkor, mikor a’ nevezetes férjfiaknak nagy tettei, és bajnoki szomorú játékok adattatnak, jele, hogy a’ nép a’ nagy tettekre érzéketlen, és könnyen gondolkodó. – A’ hol az énekes játék tsinál tele házat, bátran lehet következtetni, hogy ott a’ nép a’ muzsikának kedvellője, a’ hol a’ furtsaságoknak, és bohókás tréfáknak nézésére sereglik össze a’ városi nép, ott komollyságot nem kell keresni. A’ hol a’ boszorkányos, által változásokkal, és sok diszesítéssel tele rakott darabokra csoportosodik össze a’ városi nép, ott tsaka’ szemet akarja legeltetni, az okoskodásról pedig, és a’ szív képzésről el felejtkezett.”⁹⁸

Meglepőnek tűnhet az állítás, de a színház úgy is be tudta tölteni a patrióta intézmény funkcióját, hogy a játszott színjátékok teljességgel mentesek voltak mindenféle hazafias célzattól. Ez pedig a magyarnyelvűség révén sikerülhetett. A felvilágosodás nyelvi programja a színházat a nyelv terjesztésének, „közönségessé tételének” és pallérozásának hatékony eszközeként tekintette, s ennél fogva kiemelt jelentőséget tulajdonított neki. A felvilágosodás magyarnyelvűség-programjáról már sokan és sokféleképpen írtak, de a jelenségben rejlő ellentmondásokra Margócsy István tanulmánya hívta fel a figyelmet. Hajlamosak vagyunk problémamentesnek elképzelni a nyelvi program gyakorlati megvalósítási kísérleteit, pedig ez korántsem volt ilyen. Elmélet (többnyire „jámbor szándék”, kiáltvány, kérés formájában megjelenítve) és gyakorlat között nem volt teljes átfedés: „Nem tudjuk, ... miért gondolták azt a törvényhozó rendek pl. a 90-es országgyűlésén, hogy a színház az anyanyelven keresztül a nemzet tartóoszlopa lehet – mikor egyébiránt nem volt szokásuk színházba jární stb.”⁹⁹

Bár a megállapítás jellemzi a korabeli színházi viszonyokat, nem lehet azonban elvitatni a színháztól a nyelvi programon belül betöltött funkcióját. A nyelv két aspektusa révén vált a színházzal kapcsolatos írá-

sok tárgyává: a nyelv egyrészt mint a gondolatok, érzelmek kifejezésének közege, másrészt pedig – az előbbivel szoros összefüggésben – a nyelv mint a nemzethez való tartozás jele. A nyelv nemzetkonstituáló tényező, ennek elenyészésével maga a nemzet is megszűnik önálló nemzetként létezni, elkorcsosul, a művelt nemzetek szolgájává válik. Ez a két szempont kapcsolódik össze Cserey már idézett írásában: „Vannak köztünk is Polgár Társak! oljak kik se aszt nem akarják hogy Emberek, sem aszt hogy igaz Magyarok légyünk. Vannak elegen kiknek esztelen Intézete, és fortélyos intselkedései által előbb Nemzeti össi Characterünk, azután Öltözetünk, Szokásaink el enyésztetvén végre lassan, lassan Nemzeti Nyelvünkötül is meg akarnak fosztani azért: hogy a Bárdolatlanságnak vadságába borulván néhány idegen Nemzetet rosszba maimozo Magyar nevet bitanglonak tetzéséit teljesítő és Intéseire Szolgai modon figyelmező Vasokat, és mozgo Maschinokat formáljanak belöllünk. [...] a Nemzeti Nyelv Pallérozása azon leghathatosabb eszköz melj által igaz Boldogsághoz e' nélkült ellenben végső Romláshoz juthat edgy Nemzet. Hosszas kiterjeszkedés volna azon Boldogságok kutfejének forrásait itt mind emliteni meljek a nyelv Pallérozásából erednek – elég légyen azon Allítás tsalhatatlan voltának említése: Melj szerint igaz az: hogy az olj Nemzet melj önnön Nyelvét nem gyakorolja, annak tiszteletét fent nem tartya hanem Idegenekhez ragaszkodik az végtére annak jut Rab szolgaságára ameljnek aszt tartotta Nyelvéül hogy a nélkült sem Gondolatait, sem Szive Érzésit Szép, s másokat ketsegtető Hangon nem eitheti.”¹⁰⁰

Szem előtt kell tartanunk azt, hogy Cserey szövege egy beszéd kézirata, s ezzel magyarázható éles idegenellenessége, a német színészet és a német nyelv ellen megfogalmazott élesen elutasító állásfoglalása. Retorikai fogásként mindenképp hatásos, ha az ijesztő, pesszimista jövőképet ecseteli, illetve valós ellenségre mutat rá a németiség képében.

A nyelv és nemzet azonosítása, a nyelv elenyészésével együtt járó nemzethalál gondolata gyakori érve a kor magyar színházelméleti értekezéseinek. Ez az alapgondolata egy 1820 körül született írásnak is, amelyet szerzője a Havasföldy névvel szignált. Címe *Figyelmeztetés a' Nemzeti Theátrómra*: „Nem könnyen javítható ártalom a' bé nem avatottat a' szenthely rejtélyébe béereszteni, tilos a' Nemzet legdrágább, legszebb, legszentebb kincsét tudatlanokra bízni, az olly kincset, mellynek vesztével, romlásával, bitorlásával lassúdan romlik és szűnnyad el a' Nemzeti lelkesülés, és kihál a' nemzeti szellem. Fájdalmas mondom kontárokra

ügyetlen bitorlókra hagyni minden józan kormány 's befolyás nélkül a' sötétből felszerkenő nemzeti nyelvet. – Mi nyelv nélkül a' Nemzet? – egy nagy lelketlen vázkép!"¹⁰¹

A korban a nemzethez való tartozás kifejezői voltak az olyan másodlagos jelek, mint például az öltözet, szokások stb. S a színház mint társadalmi intézmény keretet adhatott e jelfunkciók megnyilvánulásának. Ebben az értelemben a színház a nemzeti jelleg manifesztálásának intézményes keretévé válhatott. Példaértékű ebből a szempontból Kazinczy Hamletfordításának ajánlása: „Ímé Férfijaink és Asszonyaink elhánták a kölcsönzött öltözetet; elállottak a' káros idegen szokásoktól, most már, nem úgy mint ez-előtt kevéssel, gyönyörködve beszélnek azon a' Nyelven, a' mellyen Etele és Etelka beszélt. [...] de ki ne fakadna örömsikoltozásra, midőn elrontsolt, el-taposott Nemzetünk ismét fel-emeli a' porból fejét, és visszavévén Nyelvét, ruháját és szokásait, az lesz, a' miről az-előtt fél esztendővel a' gyenge hit álmodni sem bátorkodott, egy szabad Nemzet, egy tulajdon törvényeivel, nyelvel, ruhával bíró Nemzet".¹⁰²

A patrióta színház eszménye jegyében tűntek fel színpadainkon a történeti témájú színjátékok. Történetieknek olyan mértékben nevezhetők, hogy magánéleti konfliktusokat jelenítenek meg történeti környezetben. A konfliktus forrása nem az adott történeti helyzetben keresendő, hanem az érzékenyjáték hagyományos – magánéleti konfliktusokra épülő – eszköztárát használja. A hagyományos magánemberi erények mellé egyenrangúakként felzárkóznak a hősiesség, önfeláldozás értékei. Így ezek a színjátékok mindkét színházeszmény irányába mutatnak, egyfajta paktumként értelmezhetőek: egyrészt a morális színház eszményének megfelelően a polgári erkölcs dicsőségét hirdetik, másrészt pedig helyet adnak a nemesi önreprezentáció különböző megnyilvánulásainak. Elég például a Zrínyi-téma oly népszerű színpadi feldolgozásaira gondolnunk (pl. Werthesz Kelemen, Theodor Körner, András Elek műveire), amelyeknek minden dramaturgiai hiányossága és hibája ennek a törekvésnek tulajdonítható.

III.2.1. Fejedelmek iskolája

„Ein Schriftsteller, der die schönen Bilder der Titusse, der Trajane, der Marc-Aurelen unter seinem Volke zur Schau aufstellt, wirkt mehr als der Philosoph, der über die verschiedenen Arten der Regierungen didactische

Werke schreibt. Während dass die Bände der Philosophen in Bibliotheken, ungenutzt liegen, lernt hier das Volk, dass man nirgends glücklicher ist, als dort, wo auf dem Throne ein guter, gerechter u. weiser Fürst sitzt.”¹⁰³ – Kazinczy idézett levélrészlete tökéletesen illeszkedik a 18. század végének színházról, a színház funkciójáról vallott nézetek rendszerébe. Ezen írásoknak szinte már-már közhelyszerűen visszatérő eleme a könyvek által, illetve a színpadon át közvetített tanítás hatékonyságának összevetése. Kazinczy szerint a nagy fejedelmekről, uralkodókról szóló színpadi művek hasznosabbak a nép nevelése szempontjából, mint a filozófusok államelméleti munkái, amelyek olvasatlanul hevernek a könyvtárakban. Az elfogultnak tűnhető fogalmazás minden bizonnyal annak is köszönhető, hogy Kazinczy a levél címzettjétől, Barco tábornoktól remélte Metastasio-fordításának, a *Titus szelídségének* eljuttatását a magyar színjátszókhoz. Nem tekintem célomnak Kazinczy tétele igazságértékének eldöntését, csupán arra szeretnék rámutatni, hogy az intézményesülő magyar színházzal szemben ilyenszerű elvárások is megfogalmazódtak. Hasonlót olvashatunk Benke József Friedrich Schiller *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* című írásának 1814-ben, *A’ Játékszín* címmel megjelent fordításában is: „Az emberek egy nevezetes Classissának oka van inkább, mint másoknak a’ Játék-szín eránt háládatosnak lenni. Csak itt halyák a’ Világ nagyjai, a’ mit ők soha sem, vagy ritkán hallanak – az igasságot, a’ mit ők soha vagy ritkán látnak, látják itt az embert. [...] A’ Statusnak fő rendjei, és Tutorai, az igazgatásról és uralkodóról való vélekedését a’ népnek, szintén úgy igazíthatnák helyre, a’ Játék-szín által. A’ törvényhozó hatalom szólna itt idegen symbolumban az alatta valóhoz, állana jót annak panaszszáról még minek-előtte az nyilvánóságos lenne, és vesztegetné-meg kétségeskedését, a’ nélkül hogy annak láttatna.”¹⁰⁴

Ugyanez a gondolat csendül ki a *Hadi és Más Nevezetes Történetek* 1790-ben megjelent színházi témájú írásából is, amelynek szerzői az a Görög Demeter és Kerekes Sámuel, akiket Solt Andor a *patrióta színház* eszményének első megfogalmazóiként tart számon: „Oskolái lehetnek ezek továbbá a világi élet bölts Kormányzásának is, ha, amint fellyebb is említettük már egy szóval, az életnek mindennemű ágai s nemei felvételnek a Játék Daraboknak tárgyaúl.”¹⁰⁵

Az idézett szövegrészek arra engednek következtetni, hogy a színház funkció-rendszerében fontos szerepet kap a birodalom kormányzásáról, a hatalom helyes gyakorlásáról, az ideális uralkodói magatartás-

ról, az alattvalók jogairól és kötelességeiről szóló tézisek közvetítése a „világ nagyjai” és a társadalom egyes tagjai felé. A témát feldolgozó drámai művek külön vonulatot alkotnak a régi magyar színjátszás műsorrendjében.¹⁰⁶ Közös ezekben a drámákban az, hogy – a fejedelmi tükrök mintájára – az ideálisnak megrajzolt uralkodói magatartással foglalkoznak, az események középpontjába ezt az ideált megtestesítő hősöket állítanak. Nem véletlen a *fejedelmi tükrök* műfajára történő utalás, ugyanis drámáink több szempontból is rokoníthatók ezzel a műfajjal. Hargittay Emil a fejedelmi tükrök esetében laza műfaji keretről beszél. Szerinte a „műfaji minimum” az, hogy a szerzők (potenciális) uralkodónak ajánlják művüket, amelyben az eszményi uralkodói magatartásformát határozzák meg, felhasználva az irodalmi előzmények által felhalmozott toposzkészletet.¹⁰⁷ A szerzők általában az uralkodónak, főrangú embereknek ajánlják e drámákat, vagy pedig a játszási alkalom kötődik valamilyen fontos eseményhez: lehet ez a nádor, a kormányzó születés- vagy névnapja, egy beiktatási ceremónia stb. Már a darabcímek is beszédesek: *A’ Fejedelmek nagy Lelke [Fejedelmi nagyság], Kodrus, vagy szép dolog a’ Hazáért meg halni, Mátyás király, vagy a’ nép’ szeretete, a jámbor fejedelmek jutalma, Titusnak szelidsége.*¹⁰⁸ Olyan kérdésekre reflektálnak e drámák uralkodó-figurái, mint a fejedelmi hatalom eredete, a törvények szerepe, az alattvalók jogai és kötelességei. A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy a drámaszövegekben megrajzolt uralkodói ideál hogyan viszonyul azokhoz az elvekhez, amelyekre a felvilágosult abszolutizmus államelmélete épült. Különösen hasznos forrásanyagnak bizonyul ebből a szempontból II. (Nagy) Frigyesnek az uralkodásról, a hatalom gyakorlásának módjáról, az eszményi uralkodó alakjáról szóló műve, amelynek (részleges) fordítását Aranka Györgynek tulajdonítják. Nagy Frigyes műve VI. részének fordítása 1791-ben, *Az igazgatás formáiról, és az uralkodók kötelességeiről* címmel jelent meg. Ugyanakkor felhasználjuk a kor egyik legnépszerűbb prózai művét, Fénelon magyar nyelven *Telemakus bujdosásának történetei* címmel megjelent államregényét.¹⁰⁹ Az is ismert tény, hogy Nagy Frigyes – nagyanyja ösztönzésére – maga is olvasta Fénelon művét, a fejedelmek feladatairól szóló írásába beépítette Fénelon tételait is.¹¹⁰

Az egyes drámaszövegek a jó fejedelem eszményét, fejedelem és alattvalók viszonyát tematizálják a felvilágosult abszolutizmus eszme-rendszerének jegyében. A szakirodalom meglehetősen egységes állás-

pontot képvisel a felvilágosult abszolútizmus kialakulásával kapcsolatosan.¹¹¹ A felvilágosult abszolútista államelmélet német változatának kidolgozója és propagálója, Christian Wolff az államot már nem isteni akaratból, hanem a nép és az uralkodó szerződéséből vezette le. Az alattvalók biztonságuk érdekében természetes jogaikat végérvényesen a fejedelemre ruházták, akinek azonban kötelessége és joga gondoskodni boldogságukról. Ennek érdekében viszont úgy szabályozhatja alattvalói életét, mint apa a gyermekeiét. Az állam – család analógiája olvasható ki Nagy Frigyes fentebb idézett munkájából is: „Mivel a’ Fejedelem tulajdonképpen edgy Hazafiakból álló Ház népnek Feje, és alatta valóinak Attya: légyen a’ nyomorútnak mindenre menedék helye, és Attya az Árváknak, segélye az Özvegyeket, tartsa nyitva szívét, nem tsak a’ Fő Fő Udvariaknak, hanem a’ leg alább való Szegényeknek is”.¹¹²

Az uralkodó – családapa megfeleltetés azért is figyelmet érdemel, mert az egyes szövegforrások arról tanúskodnak, hogy az államról, az uralkodó kötelességeiről, uralkodó és alattvalók viszonyáról értekező művek nyelvi megformáltsága magán hordozza azoknak a változásoknak a nyomait, amelyek a patriarchális családban a 18. század második felétől kezdődően végbementek. Ennek a folyamatnak a következtében bensőségesebbé, meghittebbé – a kor szóhasználatával élve „érzékenyebbé” – váltak a családtagok közötti kapcsolatok, leépült a közöttük lévő távolság, kialakult az atyai hatalom és szeretet egymást feltételező kettőssége. Mindezek azonban korántsem jelentik a patriarchalizmus lényegének a megkérdőjelezését, az atyai hatalom lényegében érintetlen maradt. Ezen változás analógiájaként – legalábbis drámaszövegeink tanúsága szerint – a királyi hatalom sem a félelemre, elnyomásra épült immár, hanem az alattvalók szeretetére, odaadására és hűségére.¹¹³ A megváltozott uralkodói eszményt, illetve uralkodó – alattvaló viszonyt már önmagukban is jól jellemzik a monarcha alakjához társított jelzők. Szentjóni Mátyás királyának legfőbb attribútuma a *jámborság*¹¹⁴, Kazinczy fordításában Titus legfontosabb jellemzője a *szelíd-ség, kegyesség*, míg Wesselényi Kodrus királyának a *jóság*. Emberi és uralkodói magatartásuk is e felől az eszmény felől értelmezhető, az uralkodó népéről mint atya a családjáról gondoskodik. Ernyi Mihály Ziegler-fordításában Leopold ausztriai herceg uralkodásának lényegét az alattvalók boldogulásáért végzett munkában látja:

Leopold Az ember gyakran el vonja magát az emberektől, midőn boldogságokat munkálódja. – a' valóságos emberi szeretet a szivbe, nem pedig a' mutogatásba lakozik. A' ki jó téteményeinek határt nem tézsen, az mindenütt jelen vagyon. Tselekedetim fen szóval bizonyítják népem iránt való atyai gondoskodásomat...(II./2.)

Az uralkodó és alattvaló közötti emocionális viszony lényegét Kazinczy *Titus*-fordításában Sextus fogalmazza meg:

Sextus ...ne fosszuk meg Titusban a' világot leg főbb ékétől, Rómát Attyátul, magunkat leg hübb barátunktól. Lelly bár hasonlót hozzája a' Régiség nagyjai közt; Képzelly szeretetre méltóbb, kegyesebb fejedelmet. (I./1.)

Ennek az eszményképnek a jegyében született meg Szentjóni drámájában Mátyás alakja, a hazájáért akár életét is feláldozó Kodrus király figurája Bálintitt János, illetve id. Wesselényi Miklós fordításában, vagy az eltévelyedett hívével szemben kegyelmet gyakorló Titus alakja. E drámáknak az érzékenység ethosza felől megalkotott hőseit már nem tragikus szenvedélyek, merész tettek vágya vezeti, sokkal inkább emberi vonásaik kerülnek előtérbe. Szorosan összefügg ez az egyes szövegek műfajiságával, szövegeink ugyanis a szomorú- illetve érzékenyjáték kategóriájába tartoznak. E drámák főhőseinek magatartását elsősorban az jellemzi, hogy olyan uralkodókról van szó, akiknek alakjában uralkodói fenség és magánemberi érzékenység harmonikusan ötvöződik. Ők is emberek, s öröklik az emberi sors minden gyengeségét. Ezért kell Szentjóni drámájában Mátyást próbának alávetni: így bizonyíthatja be, hogy nem fűti a bosszúvágy családja ellenségei ellen, saját sérelmeit alá tudja rendelni az ország érdekének, tanúságot téve így erkölcsi tökéletességéről:

Erzsébet Ha még ezzel sem elégsztek meg? mihelyt Prágába el érkezhetünk, visgallyátok meg őt alattomba, miképpen gondolkodik testvére haláláról. Ha hajlandó a bosszúállásra, ha kész ezen alacsony indulatnak Hazáját a' hazafiait fel-áldozni, rekesztessék ki a' Királlyi székéből mind örökre! (I./11.)

Az uralkodó leszállt abból az égi magasságból, ahová a barokk helyezte, és ahol egyedül Istenhez lehetett hasonlítani. A trón nem emeli fel az uralkodót Istenhez, a királyi korona a felvilágosult uralkodó számára nem kiváltságokat, előjogokat jelent, hanem elsősorban kötelezettsége-

ket. Ezért sosem cselekedhet önös érdeke szerint, tetteinek rugója csak az állam, az alattvalók érdeke lehet. Nagy Frigyes is a szolgálatban látja az uralkodás lényegi elemét: „Meg jegyeztük immár, hogy a’ Hazafiai edgynek magok közül az elsőséget tsak azokra a’ szolgálatokra nézve adták, mellyeket ő tőlle vártanak. Ezek a’ Szolgálatok abba állanak, hogy a’ Törvényeket meg tartassa, az Igasságot tökéllétésen ki-szolgáltassa, az erköltsök megromlásának telyes erejéből ellent ályon, és hogy az Országot ellenségeitől meg oltalmazza. A’ Tisztviselő gondja azon kívül a’ föld mivelttetése, ‘s kötelessége, hogy a’ Társaságba élés bövséget szerezen, és a’ kézi munkát ‘s kereskedést elevenitse.”¹¹⁵

Míg – Mályusz Elemér megállapítása szerint – a barokk abszolutizmus úgy tekintette, hogy a társadalom, az alattvalók egyetlen igazi hivatása az uralkodónak, Isten földi képmásának a szolgálata, addig a felvilágosult uralkodó számára az uralkodás csupán emberi hivatása teljesítésének eszköze.¹¹⁶ Az uralkodó a társadalom tagjaként, polgártársai érdekében cselekszik, uralkodásának fényét elsősorban nem a birodalom nagysága, az udvartartás fénye adja, hanem nagyszerű emberi cselekedetei. A tételt expliciten fejtí ki Titus, Metastasio – Kazinczy eszményinek megrajzolt uralkodója:

Titus ‘S mit hagytok tehát nékem, ha azt is ellenzitek, hogy jó tetteket oszt-hassak? Az Uralkodók Székeinek ebben áll minden becsek, egyébb elsősegeik hiú csillogás, háládatlan munka. (I./5.)

Az uralkodónak azon felül, hogy igazi ember, igazi polgárnak is kell lennie, aki minden tehetségét az emberi társadalom javára használja fel. Ennek a meggyőződésnek jegyében cselekszik Titus is:

Titus Életemet, ‘s birodalmamat el vesztetni nékem nem volt soha nehéz szép Vitellia! egyedül azért volna nékem becses mind az egyik, mind a’ másik, hogy vele másoknak szolgálhatok. Jól tudom én, hogy nem enyimek, és ki azt hiszi, hogy csak magának születtetett, nem érdemlí, hogy születtetett. (II./11.)

A felvilágosodás nevelési rendszerének egyik meghatározó eleme az embereknek részvételre, együttműködésre való nevelése. Az elvet már Lessing megfogalmazta híressé vált kijelentésében: „*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegeste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter”¹¹⁷

Az ember tehát annál nemesebb, minél inkább képes embertársaival azonosulni, részt venni ezeknek szenvedéseiben, embertársai sorát sajátjának érezni s polgártársai érdekében cselekedni. Ahogy Mályusz Elemér megfogalmazta: „Aki nyugalját és életét áldozza fel ezért a célért, az megérdemli a hősnak kijáró címet. Ezen a szándékon, ezen a képességen nyugszik a felvilágosult abszolútizmus méltósága; amely nem isteni méltóság, nem is rendi, hanem tisztán emberi. A király az az ember, aki a legnagyobb mértékben át van hatva attól a képességtől, hogy magát a legjobban bele tudja élni más emberek sorsába, ő a legtisztább ember (le plus humain).”¹¹⁸

Fontos aspektusa a hatalom helyes gyakorlásának problematikáját kifejtő drámáknak az uralkodói felelősség kérdése. Nagy Frigyesnél a következőket olvashatjuk: „A’ Fejedelem semmi nem egyéb, hanem első Szolgája az Országnak, köteles, hogy igasságon tselekedjék és böltsen, minden különös haszonra való vigyázás nélkül, mintha a’ Hazafiainak minden szempillanatban számot kellene adnia az Ország Igazgatásáról.”¹¹⁹

Fel kell figyelniük a már idézett szövegrész utolsó tagmondatának feltételes jellegére: a királynak úgy kell birodalmát kormányoznia, „mintha a’ Hazafiainak minden szempillanatban számot kellene adnia az Ország Igazgatásáról.” Nép és uralkodó között mintegy szerződéses viszony áll fenn. Mivel az abszolútizmus államelmélete szerint a nép ráruházta jogait az uralkodóra, ő korlátlan hatalommal rendelkezik, belátása szerint vezetheti népét. A királynak erkölcsi tekintetben is tökéletesnek kell lennie, tetteivel Isten és önnön lelkiismerete előtt kell elszámolnia, de az igazi uralkodó úgy cselekszik, hogy cselekedetei összhangban legyenek alattvalói akaratával. Ziegler *A’ Fejedelmek nagy Lelke* című drámájában Bajor Lajos, „koronázott romai császár” szembesül ezzel a problémával:

- Lajos De hogy mentsem magamat illy tettért? hogy adjak számot a’ reám bizott hatalomról?
- Alzei A’ király bírót nem esmér.
- Lajos Való. De az Isten és ön Lelki esmeret bírása – és így, ha becsületem betses előtted, tehát halgass. A’ következő Világ engem épen úgy ítél, valamint jobbágyim közül a’ leg utolsót. A’ szerentsétlenek száma közé tehetsz, de a’ kegyetlen Királyok közé soha sem. (I./2.)

Bárány Péter *Korvinus Mátyása* uralkodói szándék és alattvalói akarat konfliktusát tematizálja. A cenzúra tiltása miatt kiadatlan maradt dráma

középpontjában az uralkodói pályája végén álló, a hadakozástól, hódításoktól elforduló Mátyás alakja áll:

Korvinus Az Isten sugta meg ezt. – Elfolytak már azon idők, mikor azokban [a hadakozásokban] kedvem tölt. Most királyhoz illik hibáit meg mérni, most juttatják eszemben bolond, s nem emberi tetteimet. Elég ember, s polgár vért ontottam. Szebb, s nagyobb győzelem egy embert bölcsőbbnek, s jobbnak tenni, mint az ütközeteknek piacán tiz ezeret földre teríteni. Ilyen diadalmak unszolnak most engem a' táborozásra. Táborba szállok már a tudatlanság, elme tévelygés, s vétek ellen. (I./6.)

A dráma tárgyát Mátyás 40000 főre tervezett iskolája, az iskolaterv nemesekkel való elfogadtatása képezi, Heltai és Bonfini forrásai nyomán. A nemesség ellenáll Mátyás törekvéseinek, amelyben ők az elpuhulás, az olasz életvitel utánzásának, majmolásának veszélyét látják. Mátyásnak ebben a helyzetben kell helytálló választ találnia arra a kérdésre, hogyan valósítható meg távlatilag a nép javát szolgáló uralkodói szándék az alattvalók ellenkezése közepette? Mátyás válasza jellegzetesen felvilágosult uralkodóra vall: a felvilágosult abszolútizmus szerint ugyanis az uralkodó akarata ellenére is vezetheti népét, ha ez az ő – általa még fel nem ismert – javát szolgálja. Az emberek többsége ugyanis – ebből indul ki a felvilágosodás – még nem érte el azt a fejlett műveltségi fokot, hogy tudná, mit kell tennie. Erre még nevelni kell az embereket, fel kell őket világosítani. Mátyás kötelességének érzi, hogy népét nevelje; nevelési elveit a következőképp fogalmazza meg:

Korvinus A közönséges nevelés az egész nemzet jövődöbeli boldogságának vetésüdeje. [...] ki az ifuságot az haza javára neveli, minden jóra érdemes. Ha a tudományokat és mesterségeket becsüljük, magunkat becsüljük. [...] Nem kisebb jussok vagyon azoknak, valamint az emberi nemzet jótevőinek a mi jutalmunkra, s becsülésünkre, kik vagy írás, vagy mesterséges művek által hasznos igazságokat, jó, s emberiségéb gondolatokat tudnak kihirdetni. (I./6.)

Nevelési programja kivitelezésében ugyanakkor azt az elvet követi, hogy az alattvalók a jót ne kényszerűségből tegyék, hanem szabadon, saját meggyőződésüktől vezetve. Mátyás – a fentebb megfogalmazott elvek jegyében – lemond a nemességgel való nyílt konfrontációról, megingat-

ja a nemesek lázadásának alapjait azzal, hogy megadja nekik a nevelési program elfogadásának vagy elutasításának lehetőségét. Kifejti, nem akar zsarnok lenni, akaratát nem akarja mindenáron érvényesíteni:

Korvinus Vegyétek még jó néven atyai tanácsomat. Kövessétek, ha jónak tetszik, vessétek meg, ha nem tetszik. Ha jó polgárokat, s hazafiakat akartok az hazának zálogul hagyni, kik juhaitokat védelmezni, az ország dicsőségét, s a közboldogságot elé-mozdítani; különös hasznaikat a közjónak önként feláldozni tudják; tehát nagy szorgalommal oktassátok fiaitokat mindazokra, amik az hazát illetik. [...] Az erő, s bátorság nem elegendő. Az oroslány s medve is prédája a féltékenyebb, s erőtlenebb, de okosabb embernek. (IV./6.)

Okos politizálással azonban elfogadtatja a nemességgel a nevelési programjának alapját képező elveket: az új kor újfajta műveltségisményt követel, a hazának olyan polgárookra van szüksége, akik békeidőben is hasznos tagjai lehetnek a társadalomnak. Fontos helyet foglal el koncepciójában a törvények tisztelete, a tudományok és mesterségek megbecsülése. Mindezek igazságát az elégedetlenkedő nemesek sem vonják kétségbe. Végül az elégedetlen nemesség vezéralakja, Ibfalva mondja ki, hogy ők maguk képtelenek fiaikat az új műveltségismény jegyében nevelni, hisz ők maguk is a hagyományos, katonás nevelési elvek jegyében nőttek fel. Így maguk a nemesek ajánlják fel a királynak a nevelési program megvalósításának jogát azzal a feltétellel, hogy a Mátyás által megfogalmazott nevelési eszmény jegyében nevelt ifjak „kísérleti” csoportja kiállja azt a nyilvános próbát, amelynek során szellemi és fizikai képességeikről egyaránt bizonytságot kell tenniük. Mátyás tehát végső soron a nemességet maga mellett tudva valósíthatja meg elképzeléseit.

Bárány Péter *Korvinus Mátyásában* ugyanakkor az ellenkező véglet, a felvilágosult abszolutizmus ellentéte is megjelenik. Ennek szószólója Abdul, a török követ, aki a drámában a negatív rezonőr szerepét tölti be. Ő a török nevelési elv képviselője, egy zárt, magába forduló világ elméletét fejti ki, amelynek legfontosabb sarokkövei az engedelmesség, tudatlanság s – ezzel összefüggésben – a korlátlan uralkodói hatalom. A birodalom kormányzásáról, az uralkodó hivatásáról alkotott elvei miatt csupán felerészt tud egyetérteni Ország Pálnak, az ifjak nyilvános próbátételén Ibfalva kérdésére adott válaszával:

Ibafalva Mikor volt hazánk legboldogabb állapotban?

Pál Nagy Lajos alatt kitetszett ő, mint a világnak tündérszépsége több hűgai közül Európában. Minden részről országok valának a lépcsők, melyeken az ő királyi székéhez lehetne felmenni. Három tenger közé, egy szentséges háromszög formára vala foglalva, mint valami iszonyú nagy drágagyöngy. [...] De ezáltal csak nagy, s fénylő volt a nemzet, nem pedig boldog is. [...] Az által, hogy akkor a megegyezésnek szoros kötele kapcsolta össze a népet a királlyal; hogy a törvényeket szentül megtartotta mind a két fél; hogy az igazság és bátorság, jó állapot, s emberiség mindenütt uralkodott [...], a tudományok és mesterségek virágoztak. (V./6.)

Az uralkodó rátermettségének megítélésében Abdul számára elsődleges szempont a meghódított területek nagysága, a korlátlan uralkodói hatalom, ugyanakkor a nép nevelését teljességgel fölöslegesnek tartja. Nézetei szerint a nép tudatlansága az erős, centralizált uralkodói hatalom záloga. Mennyire más ez, mint a Nagy Frigyes által megfogalmazott elv: „Nem eszén kívül kelene-e annak lenni, a’ ki azt képzelné, hogy az emberek edgymás hozzájok hasonlónak ezt mondták volna: Fel emelünk tégedet magunk felett, mert szerettyük a’ rabságot, és az a’ Hatalmat adjuk Néked, hogy a’ mi gondolatunkat akaratom szerént igazgasd. Sőt elenben azt mondták: Szükségünk vagyom reád azért, hogy óltalmazd meg azokat a’ Törvényeket, mellyeken engedelmeskedni akarunk, hogy igazgass böltsen, és óltalmaz meg minket: Végre meg kívánnyuk tőlled, hogy a’ mi Szabadságunkat betsüld meg.”¹²⁰

Bárány Péter mintegy továbbfűzi a gondolatot, amikor főhősével azt mondatja, hogy az az igazi dicsőség az uralkodó számára, ha olyan nép fölött uralkodik, amelyik tudatában van saját jogainak, belátása szerint él a törvények által biztosított szabadságával, önállóan tud dönteni saját sorsáról:

Korvinus Ne véljétek kedves hiveim, hogy ellen mondstok bántásomra lesz. Örömet királya vagyok én egy oly nemzetnek, mely maga választ vagy vet meg valamit. Ezen elsőségnek fénye szintűgy ragyog rajtam, mint tirajatok. Ha rab népen uralkodnék, utolsó lennék a királyok között. Most első vagyok. (IV./4.)

Visszatérve a kiindulópontához: szerves kapcsolatot feltételezünk e drámák és a fejedelmi tükrök műfaja között, szövegeinket akár a fejedelmi tükrök egy késői továbbélési formájának is tekinthetjük. Olyan eszményi ural-

kodó alakját rajzolja meg ezek a szövegek, amelynek legfontosabb jellemzői a törvények tisztelete, az alattvalók szeretete, könyörületesség, erkölcsi tisztaság, a tudományok és mesterségek megbecsülése. Ezeket foglalja össze Szentjóni a királyi eskü szövegében:

Vitéz Áldott légyen az Urnak neve! - De még Hazánk törvényi ereje szerint, némelly fel tételéknek be telyesítését kíványuk tőled. Esküdj meg, hogy a' mi Törvényeinket és Szabadságinkat, meg tartani és óltalmazni fogod! Esküdj meg, hogy az Alattavalóidnak kegyes Attya, a' szerentséleneknek óltalmazója, a' szükölködőknek jól tévője, a' bünösöknek igaz, az el tévelyedteknek irlalmas és igaz bírāja lészel! Esküdj meg, hogy a' tudományokat nevelni, és gyarapítani fogod. Esküdj meg, hogy hazánkat mindenféle lehető ellenségektől meg óltalmazod! Esküdj meg kivált, hogy az arany békesség nyugodalmas idejében a' szép szabad mesterségek' el terjesztésében, a' kereskedés' virágzásában, az elme, és szorgalmatosság' műveinek fel ébresztésében, és a' boldog belső egyességnek helyre állításában munkás leszel! (III./5.)

III.3. „A Játék szint mái üdőben a fő mulató helynek tartják.”¹²¹

Abból indultunk ki, hogy a színház nyilvános intézmény, a polgári nyilvánosság intézménye. Ebből adódik az, hogy ennek a közönségnek az igényeit kell kielégítenie, a színháznak a szórakoztató intézmény funkcióját is be kell töltenie. Érdekes, hogy erre az aspektusra alig reflektáltak a színháztörténeti kutatók. Pedig majd minden forrásban találhatunk erre utaló momentumot. Igaz, hogy ez a felfogás elsősorban nem a színház ügyével közvetlen kapcsolatban álló személyek részéről fogalmazódik meg, ami tulajdonképpen érthető is. Abban a hangulatban, amelyben az állandó magyar színház megalapítása nemzeti üggyé vált, illetve – ellenkezőleg – sokan a színház létjogosultságát kérdőjelezték meg, az öncélú szórakoztatás elvének túlzott hangsúlyozása épp a teátrum ellenfeleinek kedvezett volna. A szórakoztatás iránti igényt expliciten megfogalmazó szövegek főleg olyanok tollából származnak, akik kívülállókként, műkedvelőkként foglalkoztak a színház ügyével. Ilyen például Sárvári Pál debreceni professzor, akiről tudjuk, hogy látogatta a színházi előadásokat. A *Filosofusi Ethika* című művében az ember (mások, illetve önmaga iránti) erkölcsi kötelességeit taglalja. Szerinte az ember önmaga iránti erkölcsi kötelessége a „megújulás” (rekreáció – mondhatnók): „Utoljára megújulásunkra lehetnek minden tsekélyebb figyelmetességgel megeshető dolgok, kivált ame-

lyekben csak az a tzelunk, hogy elménket elvonjuk a fontosabb foglalatoságoztól, a mellyekben beléuntunk, vagy a mellyekben elfáradtunk. Minden efféle tsekélyebb figyelmetességgel járó dolgokat széles értelemben Játéknak (Lusus) nevezünk. Ilyenek a Poétai elmés játékok, és előadások, a mellyek között különösen mulattatók azok, a mellyekben az emberek szokási 's erköltsei, beszédek és tselekedetek által aképpen terjesztődnek elő, mintha szemeink előtt történnének.”¹²² A színjáték tehát többek között látványosság, esemény, szórakozási lehetőség. Erről a kortárs Endrődy sorai is tanúskodnak: „...szükség a meg-nyugosztalás, szükséges az öröm-mulatozás a munkás polgárnak. Mi szebb, mint azon helyen szünet óráját tölteni, mellyben egyéb polgár társai meg-jelennek.”¹²³

A szórakoztatás elve tehát sosem önállóan, hanem a színház nevelő funkciójának alárendelve jelent meg, a „docere et delectare” elvének jegyében. Frenel írásában például a következőképp fonódik össze szórakoztatás és tanítás kettős követelménye: „Ha mármost a léleknek felüdülését avagy megvidámitását az erkölcsös multságokban találjuk meg, úgy időnket nem tékozoltuk haszon nélkül, mi több, a gyönyörködtetés mellett a hasznos időtöltés előnyeiben is részesülünk, melyek által a szív, az értelem, az erkölcs, az izlés, s a maga viselet tökéletesíttethetnek. – Mely fontos eredmények!”¹²⁴

IV. Műfajelméleti törekvések a 18. században

A 18. században a drámai művészet egy mindaddig sosem látott felértékelődésének vagyunk tanúi, amellyel párhuzamosan ment végbe a műfaj radikális megújulása is. Láthattuk, hogy a felvilágosodás eszmerendszerében a színháznak és a drámának központi szerepet szántak, amennyiben minden más irodalmi műfajnál jelentősebb nevelő szerepet tulajdonítottak nekik. Ez a megújulási folyamat, amelyben a színház mint „világi szószék” (Gottsched), „az erkölcsös világ iskolája” (Lessing), „morális intézmény” (Schiller) jelent meg, lényegében a német felvilágosodás két központi figurájához, Johann Christoph Gottsched és Gotthold Ephraim Lessing személyéhez köthető.

Johann Christoph Gottsched *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [A kritikai költészetten vázlata] című poétikájában a dráma fő feladatáként az állampolgárok nevelését határozta meg, majd ennek a célkitűzésnek a jegyében megfogalmazta a drámaszerzők által követendő szabályokat is. *A kritikai költészetten* legfontosabb szabályai Arisztotelész, Horatius, Scaliger és a francia klasszicizmus poétikai műveiből származnak, Gottsched teljes irodalmi programja valójában a wolffi filozófia és a francia klasszicizmus Arisztotelész-értelmezésének hatását tükrözi. Gottsched értelmezésében Arisztotelész *Poétikájának* döntő jelentősége abban áll, hogy kötelező érvényű, időtlen normákat teremtett, amelyek nem csupán a kritikusok számára kínálnak elméleti fogódzókat, hanem a költői gyakorlatot szabályozzák. Így Arisztotelész deskriptív poétikájának lényegi elemei Gottschednél kötelező érvényű normarendszer részévé válnak.

Arisztotelész a *Poétikában* a lírát, epikát és drámát egyaránt utánzás-ként határozza meg: a dráma cselekvő emberek utánzása, akik nálunk jobbak vagy rosszabbak lehetnek. A hősök morális jellege, vagyis az, hogy a drámai szereplők nálunk jobbak vagy rosszabbak, képezi a tragédia és komédia közötti különbségtétel alapját: „Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánozni kortársainknál.”¹²⁵ Arisztotelész ezen kijelentésében találhatjuk meg az egész a 18. századig érvényes rendi elv magját, amely a tragédia műfaját magas rangú, nemesi szereplőgárda számára tartotta fent, míg a komédiát polgárok és parasztok játékerévé nyilvánította. Arisztotelész *Poétikájának* ilyen jellegű (félre)értése révén a gottschedi poétika a drá-

mairóktól elsősorban morális tartalmak közvetítését követeli meg, a drámaszöveg alapját is egy erkölcsi szentenciának kell képeznie: „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen vor die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Haupt-Fabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischen-Fabeln oder Episodia genannt. Dieses teilt er denn in fünf Stücke (= Akte, Anm.) ein [...]. Bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie so vorgegangen oder ob alle Neben-Personen wirklich so und nicht anders geheissen.”¹²⁶

Gottsched drámáról való gondolkodásának középpontjában a valószínűség és természetesség követelményei állnak, a drámaszerzőnek mindig a létezőt kell utánoznia, alkotásaiban nem szabad túllépnie a valószínűség határait. A drámai történetbe beavatkozó istenek megjelenése valószerűtlennek hat a színpadon, épp ezért nincs is helyük a Gottsched által elképzelt szabályos drámákban.

Arisztoteléstől eltérően Gottsched a részvétet és a félelmet két, egymástól független kategóriaként értelmezte, s két különböző tragédia-típushoz rendelte őket, a történeti-politikai tragédiához és a mártírdramákhoz. S Gottsched lényegében itt a legmodernebb, az ártatlanul szenvedő erény bemutatása révén a nézőben felkeltett részvét ugyanis már a polgári szomorújáték műfaja felé mutat: „Das Trauerspiel sonderlich soll [...] dazu dienen, dass es die Leidenschaften der Menschen reinige. [...] Deswegen müssen eben Schrecken und Mitleiden in der Tragödie herrschen; das erste zwar bey den Unglücksfällen der Großen, die sehr weit über das gemeine Schicksal der Menschen erhaben zu seyn scheinen; das letzte aber bey dem Leiden der Unschuldigen und dem Elende der unterdrückten Tugend.”¹²⁷

A tragédiára és komédiára, pontosabban a kettő közötti különbségtételre való koncentráció szorosán összefonódott Gottsched színházi reformjával, amelynek végső célja a nemzeti drámairodalom és a német színháznak a felvilágosodás jegyében történő újradefiniálása volt. Felismerte a színháznak mint a polgári nyilvánosság intézményének jelentőségét, és megpróbálta a színházat a polgárság felvilágosodásának helyévé

tenni. A színház feladatát a polgári közönség nevelésében látta, kiegészítve ezt azzal, hogy a színház a felvilágosult államban az abszolutisztikus uralkodó számára egyfajta fejedelmi tükörként szolgálhat. Az elsődleges nevelési célzatban keresendő tehát annak az oka, hogy Gottsched az udvari operakultúra és a vándorszínház rögtönzött darabjai ellen fordult. A *haldokló Cato* című, az erdélyi színjátszók által is bemutatott mintadrámájához írt előszavában elítélően számol be a szász udvari komédiásokról Lipszében szerzett tapasztalatairól, akik a magas tragédiákat rögtönzött komikus jelenetek beiktatásával játszották.

Gottsched normatív poétikájának jelentőségét abban a törekvésében kell látnunk, hogy a rögtönzésen alapuló komédiák ellenében – és a klasszicista dráma és drámaelmélet hatása alatt – megpróbálta a német színpadokon meghonosítani a szabályos, az ókori szabályokra és irodalmi példaképekre, valamint a francia klasszicizmus költészeti elveire tekintettel lévő drámákat. A korábbi reformerből azonban viszonylag hamar vált diktátor, dogmatikus, elsősorban a történet elsődlegességéhez való makacs ragaszkodása, a rendi elv melletti feltétlen elkötelezettsége miatt.

A Gottsched ellen fellépő kritikusok sorát a svájci Bodmer és Breitinger nyitotta meg. Bodmer, aki 1732-ben lefordította Milton *Elveszett paradicsom*-át, a *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) című írásában Gottsched ellenében vette védelmébe Milton művét, amely vajmi kevésbé felelhetett meg a gúnyosan „irodalmi pápa”-ként (Literaturpapst) emlegetett Gottsched által támasztott merev elvárásoknak. Híressé vált irodalmi vitájukban Bodmer Gottsched szűk, majdnem dogmatikus racionalizmusát támadta, amely a költői fantáziának kevés teret biztosít. Gottsched francia példaképeivel szemben ő az angol szenzualizmus képviselői felé fordult, az ókor tiszteletével a középkor iránti érdeklődést állította szembe, amivel a romantika első generációjára is hatással volt. Bodmer számára a teremtő, a fantasztikum felé nyitott költői fantázia a költészet alapvető eleme.

A 18. század közepén, a Gottsched ellenében fellépő új generáció, elsősorban Lessing ténykedése nyomán – és az érzékenység hatása alatt – a dráma újraértelmezése következett be. Az érzékeny tendencia, amely 1740–1760 között – elsősorban az ún. morális hetilapok közvetítése révén – jelentkezett az irodalomban, 1760-1770 között pedig már majd minden irodalmi műfajban elterjedt, viszonylag gyorsan vált az élet széles területeit átfogó divatjelenléggé. A regényműfajban Sterne *Érzékeny utazásainak*,

Goethe *Wertherjének* és Johann Martin Miller *Siegwartjának* mintájára sorra jöttek létre a különböző utánzások, amelyek évtizedekig meghatározták az olvasóközönség érdeklődését és preferenciáit. Sterne írásai, elsősorban két főműve, az *Érzékeny utazások* és a *Yorick levelei*, amelyeknek szinte azonnal megjelentek különböző nyelvekre történt fordításai, Európa-szerte széles visszhangra találtak, s meghatározták a kialakuló érzékeny irodalom képét. Az angol érzékeny irodalom recepciója a dráma területén is következményekkel járt: George Lillo *The London Merchant* című drámájára mint az új, polgári dráma mintapéldájára tekintettek.

A felvilágosult-érzékeny dráma a maga feltűnő „szabálytalanságai-val” (teljes emberek, jellemek megjelenése a rendi elv által megkövetelt szereplőgárda helyett, a példászerű figurák eltűnése) meghatározó volt a következő évtizedek európai drámatermésére: az alexandrinus helyébe a próza lépett, a klasszicizmus hármas egysége helyett egy nyitottabb formát használtak, a színpadon a heroikus dráma konfliktustípusainak helyét átvették az érzékenységre jellemző, az egyes embert érintő problémakonstellációk. A tipizált hibák, a kanonizált magatartási és erkölcsi normáktól való eltérések színpadra állítása helyett pozitív értékeket propagáltak ezek a szövegek, mint a tisztességesség, becsületesség, őszinteség stb. A dráma műfajának újradefiniálása, a polgári szomorújáték műfajának kialakulása szorosan Lessing nevéhez kötődik. Dramaturgiai írásai-ban, mindenekelőtt a *Briefwechsel über das Trauerspiel* [*Levélváltás a szomorújátékról*] és a *Hamburgi Dramaturgia* című műveiben tudatosan eltávolodik a Gottsched által képviselt hármas egység tanától, a rendi elvtől, valamint az utánzás elvétől. Értékezéseinek középpontjában az általánosan emberi áll, és ezzel szoros összefüggésben az azonosulás és a részvét iránti követelmény.

Lessing előtt a dráma legtekintélyesebb válfaja a klasszikus tragédia volt, amelynek a drámai műfajok közötti elsőségét már az antik retorikák szentesítették. Ebből kifolyólag a tragédia funkciójáról szóló felfogások is retorikai vétezésűek, célja a részvét és rettenet felkeltése, illetve a csodálat kiváltása. A klasszikus, heroikus dráma a *pathos* jegyében áll, előadásmódjának a fenséges stílus felel meg.

A klasszikus retorikákban szentesített tragédia-eszményhez képest radikális fordulatot jelentett a Lessing által kiteljesített drámareform: szakított a hármas egység elvével, az alexandrinus helyét átvette a próza, szereplőgárdája sem a klasszikus tragédiáéra épül. Így – a szakirodalom állítása

szerint – Lessing megszabadította a drámát az antik retorikák nyűgétől. Nem éreketlen azonban elgondolkodni Cicero egyik megállapításán: „Két eszköz van, amely csodálatosan ékesszólóvá teszi a szónokot, ha helyesen bánik velük. Az egyik, amit ethikonnak neveznek a görögök, az emberi természet, a jellem s a társadalmi élet különféle szokásainak ábrázolására szolgál. A másíknak pathetikon a neve görögül; ez felkorbácsolja, tűzbe hozza az érzelmeket, s ez a szónoki beszéd legfőbb hatalma. Az előbbi szelíd, kellemes hangvétellű, s a hallgatóság megnyerésére alkalmas. Az utóbbi heves, csupa tűz, nem tartóztathatja fel semmi.”¹²⁸ Az *ethikon* tehát lényegében egyenrangú a *pathetikonnal*, mindkettő szerves részét képezi a jól megszerkesztett, hatásos szónoki beszédnek.

Sokáig kéziratban maradt, *A magyar szép toll* című stílisztikai munkája elején Révai Miklós már a klasszicizmus és a felvilágosodás gondolatkörének megfelelően az ékesszólás összetettségét hangsúlyozza. Révai nem kérdőjelezi meg a klasszikus görög és római auktorok, Marcus Terentius Varro, Marcus Tullius Cicero, Marcus Fabius Quintilianus retorikai és stílisztikai munkáinak példaszerűségét, de művének alapjául már Johann Cristoph Adelung *Über den deutschen Styl* című, Berlinben a 18-19. század fordulóján megjelent műve szolgált. Jelen dolgozat szempontjából különösen értékesnek bizonyulnak Révai művének azon részei, amelyekben – „főképpen Adelung után” – az érzelmelek kifejezésének stílus-eszközöket, illetve a különböző intenzitású érzelmeleknek megfelelő stílusneveket tárgyalja: „A lágyabb, vagy gyengébb indulatokhoz, mellyek az érdeklő tollnak tartományát teszik, ezek tartoznak: a' megeledés, gyönyörűség, szomorúság, és gyengébb mértékeik mind azon indulatoknak, és kívánságoknak, a' mellyek nagyobb mértékű erőt vehetnek, míg a' barátságossal kitsinységes tekintetbe nem jőnek. Az indúlato toll, minden erős és nagy indulatoknak, és kívánságoknak az ő saját szavok. És ha azonok, szokatlan erő. És nagyságot érnek, hogy tsodálást, és bámúlást indítsanak: olly mértéklettel ejtetnek, mellyek a' magas tollat teszik.”¹²⁹

A *pathos* fogalmának tehát az olyan heves, vad, megrázó szenvedélyek felelnek meg, mint rettegés, gyűlölet, félelem stb. Megjelenítésükre a fenséges stílus (*cum gravitate*) alkalmas. Az *ethos* ellenben a kellemes, szelíd érzelmelek jelöli, megjelenítésükre is a középű stílusnem (*cum iucunditate*) eszközei alkalmasak. A retorika történetében s különösen feltűnően a 17. században a *pathos* állt előtérben. Tematikailag ez főleg a történeti témaválasztásban jelent meg. Az érzékenység a „nagy” és

„heves” érzelmek helyett nem tett mást, mint aktualizálta az *ethos*t, így a pathosszal gyökeresen ellentétes érzelmeket honosított meg.¹³⁰

Valójában ezt jelenti a lessingi drámareform: áttérést a pathosról az ethosra. Lessing, Diderot és Mercier drámaelméletüket egyenes ellentétben fejlesztették ki a francia klasszikus tragédia anyagával, tartalmával és formájával szemben. A francia klasszikus tragédiával szemben megfogalmazott kritikájuk előkészítette a talajt a polgári drámának. Már Lessing igényelte, hogy az emberek saját életkörülményeit ábrázolja a dráma, mert ez a befogadókat jobban meghatja. Lessing erre vonatkozóan fejtette ki sokat idézett tételét: „Fejedelmek és hősök neve pompát és fenéséget adhat egy darabnak, de a meghatottság érzéséhez nem járulnak 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.[...] Igazságtalanok vagyunk az emberi szívvel – mondja Marmontel is – félreismerjük a természetet, ha azt hisszük, címekre és rangokra van szükség ahhoz, hogy meginduljon és meghatódjék. A barát, az apa, a szerető, a férj, a fiú, az anya, általában az ember megszentelt neve: érzelmekelőbbek ezek mindennél, kivívják ezek jogukat örökkön-örökké.”¹³¹

Tévedés lenne, ha ebből arra következtetnénk, hogy Lessing eleve kizárta a dráma köréből a fejedelmeket, hercegeket, a heroikus karaktereket általában, vagyis mindazokat, akik a klasszikus tragédia szereplőgárdáját alkották. Nem azt mondja, hogy fejedelmek, hercegek nem jelenhetnek meg a színpadon, hanem azt, hogy ezek társadalmi rangja nem létfeltétele a színpadi hatásnak. Mert amíg a klasszikus tragédia célja az *admiratio* felkeltése volt, a szomorújáttékkal szemben Lessing gyökeresen más elvárásokat fogalmazott meg. Így a tragédia helyébe lépő szomorújátté célja többé már nem a csodálat (*admiratio*) felkeltése, hanem a részvétel és a félelemé, ahogy ezt Lessing legelőször tételiesen a Mendelssohnnal folytatott levélváltásban kifejtette. A vonatkozó szövegrész akárcsak a lessingi drámareform lényegének legtömörebb megfogalmazásaként is felfoghatjuk: „...die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß.

[...] *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegeste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch diese, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.”¹³²

Az általános emberire való hivatkozás szorosan összefügg az irodalom funkciójának újbóli meghatározására irányuló törekvésével, amennyiben már nem a morális oktatás, hanem az erkölcsi megtisztulás a szomorújáték célja. A szomorújátéknak az ember részvételre való képességét kell kialakítania és fejlesztenie, mert a részvételre való képesség az ember erényességének, nagylelkűségének biztos záloga.

Ez az a pont, ahol összekapcsolódik az új, polgári dráma és az érzékenység. Kialakult egy új erkölcsi eszmény, amelynek alaptétele a felvilágosodás optimista emberszemlélete, mely szerint az ember eredendően jónak született. A jóság, a jó szándék, az együttérzés, a tisztaság, a kifinomultság, a nagylelkűség, a lemondás, az önfeláldozás, a becsület együttesen képvisel egy újszerű erkölcsi ethoszt, amely meghatározta az érzékenység érzelmileg kifinomult viselkedésmódját. Az érzékenység a filantropia, az általános emberszeretet érzéséből fakad. Az érzékenységnek ezt az aspektusát propagálták leginkább a különböző morális hetilapokban megjelent pedagógiai, populárfilozófiai írások. A *Der Freund* című morális hetilap egyik írásának névtelen szerzője ebből az általános tételből kiindulva határozza meg az érzékeny ember legfontosabb tulajdonságát: szerinte azt az embert lehet érzékenynek nevezni, aki ugyanúgy éli és érzi át saját és embertársa szerencsését, illetve ugyanazt a fájdalmat érzi, amikor ő maga vagy embertársa szenved. Ez utóbbi aspektusban ragadható meg a különbség az érzékenység és az általános emberszeretet között.¹³³ Ilyen értelemben használja ezt a fogalmat a Kazinczy által fordított *Lanassza* című szomorújáték pap-hőse is:

Kis-Bramin Nem, szerencsétlen Asszony, ez a bús, földre süllyedt tekintet nem kegyetlenségnek jelensége. Szánlak téged, de nem menthetlek meg. Soha nem fog szívem a' Papságnak azon törvénye alá simúltni, melly azt parantsolja, hogy másoknak szenvedéseit érzéketlenül nézzük. [...] Tudakozd inkább mért választott a' Sors ez érzékeny szívvel Papnak? [...] Egy vén Bramin, a' ki neveltetésemet vállalta volt magára, szívem érzékenységét gerjesztette inkább, mint fásította [...] tanítá nékem: „*Szeresd az embereket. ők mindnyájan Atyádfiai, 's légy hív Brámához.* (I./8.) [Kiemelés tőlem – J. Sz. Sz.]

A lessingi drámareform következtében a polgári szomorújáték, illetve ennek különböző műfaji variációi a 18. század végének, a 19. század elejének hatásában talán legfontosabb drámai műfajává váltak. A különböző nyelvterületek színpadi adaptációi, az egyes művek többszöri kiadásai és különböző nyelveken megjelent fordításai hűen bizonyítják a színjátéktípus/irodalmi műfaj népszerűségét. Azt, hogy a korban mekkora jelentőséget tulajdonítottak neki, Joseph von Sonnenfels azon kijelentése igazolja, amelyben azt a tételt fejtí ki, mely szerint a klasszikus tragédiában egyetlen, nem túl népes rend „érdeke” fekszik, míg a polgári szomorújátékban az egész emberi nemé.¹³⁴ Harminc évvel később azonban Johann Friedrich Schütze a polgári szomorújátékot gúnyosan már olyan drámaként definiálja, amelyben a polgári renchez tartozó egyének maguknak és a nézőknek szomorú órákat szereznek.

Ha a polgári szomorújáték műfajának kanonizált szövegei után kutatunk, kiderül, hogy ma már csak néhány művet említ a legtöbb irodalomtörténeti kézikönyv: Lessingtől a *Miss Sara Sampson* és az *Emilia Galotti*, Schillertől az *Ármány és szerelem*, Hebbeltől a *Mária Magdolna* szerepel a legtöbb összefoglalásban. Az egyik legújabb német nyelvű drámatörténeti összefoglaló szerzője, Erika Fischer-Lichte gyakorlatilag a fent említett négy német nyelvű dráma alapján vizsgálja a polgári szomorújáték, s ezzel összefüggésben a polgári illúziószínház különböző vetületeit.¹³⁵

Gorove László *Az érdeemes kalmár* című drámáját, amelyet a polgári szomorújáték egyetlen korabeli magyar meghonosítási kísérletének tekinthetünk, hiába keresnők újabb irodalomtörténeti kézikönyveinkben, említésre méltónak csupán a színháztörténeti összefoglaló művek tartják.¹³⁶ Bár a főszereplő egy érdeemes kalmár, akinek lelki nemessége, szívjósága, érzékenysége különb nemesi környezete képviselőinél, Gorove rokonszenves kereskedője nem tekinthető tragikus hősnek, sokkal inkább az olyan polgári értékek, mint a megértés, a segítőkészség, az önzetlenség, a szerénység, a türelem megtestesítőjének. Bár az 1807-ben megjelent drámában többen a hiányzó magyar polgári dráma megszületését ünnepelték, joggal állapítja meg Fried István, hogy a színműben nem a nemesi és a kalmár világ összeütközésének, a nemesi és polgári erkölcsök különbözőségéből adódó konfliktusnak lehetünk tanúi, hiszen a dráma nem egy jelenetében vetekedik nagylelkűségben a nemes szereplő és a kalmárként bemutatkozó figura; a konfliktus sokkal inkább a hazai és az idegen szokások, a nyílt-

szívű magyar és a gögös, könnyelmű olasz figurák között robban; ennek megfelelően drámájában Gorove nem a becsületes és nagylelkű kalmár hányattatásait és erkölcsi győzelmét ábrázolja, hanem az igaz érzékenység diadalát. *Az érdemes kalmárnak* az első magyar polgári drámaként való kategorizálása Fried szerint azért is problematikus, mert Gorove a polgári és a nemesi „erények” közelítését tűzi ki célul művében, elfogadja a polgári dráma új erkölcsi eszményét, amelyet azonban a nemesi létben is megvalósíthatónak érez.¹³⁷

A polgári szomorújáték kialakulását és recepcióját vizsgáló irodalomtörténeti kutatások a német polgári szomorújáték klasszikussá vált műveiből indulnak ki. Ezért aztán e néhány szöveg határozza meg a műfaj képét, annak ellenére, hogy Karl S. Guthke a *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel* [A német polgári szomorújáték] című, a kutatás számára alapvetővé vált művében már 1972-ben kifejezte fenntartásait ezzel az eljárással kapcsolatban. A kutatás ilyen értelemben vett elitizmusa nem teszi lehetővé egy olyan szempontrendszer kidolgozását, amelynek érvényesítése révén a műfaj egészére érvényes megállapításokhoz lehetne eljutni. Ehelyett a dráma- és színháztörténeti munkák tekintélyes része megelégszik az emlékezet által megőrzött remekművek reprezentatív jellegének újbóli igazolásával.¹³⁸ Ez az eljárás ugyanakkor több ellentmondás, fogalmi zavar forrásává is vált: így amíg például a mai irodalomtörténet alapján véve szinte csak e négy drámáról tud, addig Christian Heinrich Schmid, a 18. század egyik legjelentősebb színházi kritikus a *Litteratur des bürgerlichen Trauerspiels* című, 1798-ban kiadott drámajegyzékében, amely a kor ismert darabjainak címeit tartalmazza, 229 ún. polgári szomorújátékot sorolt fel, ezt a jegyzéket 1993-ban Cornelia Mönch további 42 címmel egészítette ki.¹³⁹ A 18. században ugyanis a *polgári szomorújáték* gyűjtőfogalom volt, amely esetenként magában foglalhatta a magyar terminussal *érzékenyjáték*, *nézőjáték*, *szomorújáték*, *érzékeny rajzolat* stb. műfaji megnevezésekkel jelölt szövegeket. A fogalom integratív jellegére utal az is, ahogy a Ch. H. Schmid értelmezte a terminust. Definíciójában a *polgári* jelző a *bósis*vel, *heroikus*sal áll szemben, megteremtve ezáltal a klasszikus, heroikus tragédiától, szomorújátéktól való elkülönülés lehetőségét: „Mindenesetre megfelelőbb volna a szomorújátékoknak ezt a fajtáját *bázi tragédiáknak*, *tragikus családi képeknek* nevezni, mint polgári szomorújátékoknak. Mivelhogy ezekben nem csupán városiak, hanem vidékiek, sőt akár rablók, nem csupán

közönséges polgárok, hanem grófok és nemesemberek (igen, mint alattvalók akár hercegek és udvaroncok), hivatalnokok is felléphetnek. A polgárok itt a heroikus tragédia szereplőinek az ellentétei (nagy államok uralkodói, az előidők háborús hősei, a középkor lovagjai) és az emberek többféle osztályát foglalják magukba.⁹¹⁴⁰

A fentebb említett elitista szemlélet másik következményeként a fogalom jelentése radikálisan szűkült: a *polgári szomorújáték* az irodalmi szempontból értékesnek ítélt művek kategóriájának jelölőjévé vált, az *érzékenyjáték* (*rührendes Lustspiel, Rührstück*) pedig a népszerű irodalom körébe tartozó alkotások jelölőjévé. Mindeközben pedig háttérbe szorult az a tény, hogy a 18. század tipikus polgári szomorújátéka nem az, amit Lessing értett alatta, hanem a lessinginél egyszerűbb, kevésbé önreflexív és a műfajt kevésbé problematizáló, mint a *Miss Sara Sampson* és az *Emilia Galotti*. A drámával szemben támasztott legfontosabb elvárás a költői igazságtételre vonatkozott: a vétket egyértelműen kellett bemutatni, majd a dráma végén a vétkest megbüntetni (bírói ítélet, őrület, öngyilkosság stb.), az ártatlanul szenvedőt pedig megjutalmazni. Ezzel az átalakulással párhuzamosan a társadalomkritikai aspektusok háttérbe szorultak, a színjátékok pedig apolitikussá váltak.

V. Az érzékenység drámái

V.1. Az érzékeny drámák meghonosításának kísérletei: fordítások és átdolgozások

A 18. században intézményesülő magyar nyelvű színjátszás szinte megoldhatatlan feladat elé állította a kor hivatásos és műkedvelő irodalmárait: a színháznak biztos sikerrel kecsegtető, a színészeket a magas számú bemutatók iránti igény követelményei mellett is megoldható feladatok elé állító szövegekre volt szüksége. Mindez egybeesett azzal a törekvéssel, hogy kialakítsák a magyar nyelvű művelődés teljes rendszerét, s részét képezte annak a programnak, amely a magyar nyelvű regény, eposz, tudományos irodalom stb. megteremtését elsődleges fontosságú nemzeti feladatnak tekintette. A reprezentatív irodalmi műfajok, valamint a teljes művelődési rendszer magyar nyelven való megléte a kortársak számára magának a magyar nyelvnek a dicsőségét, illetve ennek a modern európai nyelvekkel való egyenértékűségét jelentette.¹⁴¹

A gyakori bemutatók igényeinek a kialakuló *fordítói mozgalom* még akkor sem tudott eleget tenni, ha a hivatásos literátorok mellett – az ott-honi nyelvtanulás részeként – a magyar nemesek is fordítani kezdtek, és fordításokat szolgáltattak a kialakuló színi mozgalom számára a korszak női szerzői is, gondoljunk itt csupán a Fenouillot Falbaire-t fordító Wesselényi Zsuzsannára, a Metastasio-fordító Rudnyánszky Karolinára. Ugyanakkor a főúri származású hölgyek egy része bekapcsolódott a drámafordítások és kiadások mecenatúrájába is: így például 1791-ben gróf Bánffy György erdélyi gubernátor felesége, Palm Josefa, és gróf Bánffy Klára tulajdon költségén adatta ki Aranka György franciából készített drámafordítását, az *Ujj módi gonosztévőt*.¹⁴² Ezeknek az egyéni fordítókísérleteknek a szerzői a színi előadások nyelvét, európai kapcsolatait mint pallérozott színházi vagy olvasóközönség tagjai követhették. Bár tevékenységük az általuk fordított szövegek színpadi sikere révén meghatározó volt az erdélyi színjátszás kezdetei számára, a színpadi művek fordításának *tudatosan szervezett programja* Erdélyben csak az 1790-es évektől figyelhető meg, párhuzamosan az Aranka György-féle Nyelvművelő Társaság és a nagyenyedi Próbataársaság munkálkodásával.¹⁴³ A mennyiségi követelményeknek tehát az intézményesülő színház csak a színészfordítók közreműködésével tehetett eleget, a szinte napról-napra fordítás

következménye azonban óhatatlanul minőségi romláshoz vezetett, hisz a színészek legtöbbször gyors és felületes magyarításra kényszerültek. A fordításról folyó vitában is fontos érv volt (éppen a magyar nyelvű színjátszás körül nagy szerepet vállaló Kármán József révén) a sok gyenge, nyelvi-ileg igénytelen magyarítások, színdarab-fordítások sora.¹⁴⁴

Bár a színpadi megjelenítés, a színpadi élmény szempontjából az *eredetiség* és *fordítás* kérdése korántsem kardinális jelentőségű, a századforduló drámatörténéseinek legfőbb területe mégis a forráskutatás volt, amelynek eredményeképpen viszonylag jól ismerjük az elsősorban német-dán-francia átvételeket, ezek irányát és sorrendjét. Ugyanakkor nem tekinthetünk el az *eredeti* és *fordítás* meglehetősen problematikus viszonyától sem, hisz a 18–19. században a fordítás és az eredeti munka nem minden esetben különböztethető meg egymástól. Fried István szerint fordításnak minősült az igen szabad átdolgozás, az olyan színmű is, amely csupán motívikus struktúrájában vagy néhány átvett frázisban emlékeztet ez eredetire. Ebben az esetben csupán olyan megfontolásból írták le a szerző nevét vagy az eredeti alkotás címét, hogy a már ismert, népszerű szerző és mű révén az átdolgozás felértékelődjék. (Jellemző példa a „nagyhirű Kotzebue”, „ama híres Kotzebue” emlegetése.) Másrészt pedig a gyakran csupán nevekre, földrajzi helyek megnevezésére, a nemzeti történelem emlegetésére szorítkozó *magyarítást* eredeti műként fogadták el.¹⁴⁵ Az ezeket a fordításokat, átdolgozásokat jellemző betoldások, kihagyások, magyar vonatkozású aktualizációk elsősorban a magyar közönség valós vagy vélt igényeihez, másrészt pedig a konkrét színi viszonyokhoz való igazodás kényszere motiválja.

A nyelvi átültetésen túlmenő, a színhely, a hősök, a kulturális sajátosságok hazai viszonyokhoz való igazítását feltételező *pragmatikai adaptáció* a 18–19. századi drámafordítók kedvelt eljárása. Az Endrődy-féle *Magyar játékszín* és K. Boér Sándor és Bartsai László által kiadott *Erdélyi Játékos Gyűjtemény* darabjait vizsgálva a műfajiságon és a fordító személyén túl Benő Attila elsősorban az adott mű cselekményszerkezetében, illetve tárgyiaságában látja az adaptáció lehetőségét: azok a művek alkalmasak az adaptációra, amelynek cselekménye, helyszínei és szereplői közel állnak a magyar befogadó közönség világához, a korabeli társadalmi tapasztalathoz.¹⁴⁶ Ezért alkalmas például pragmatikai adaptációra Kotzebue *Embergyűllölés és megbánás* című érzékenyjátéka: a cselekmény egy vidéki birtokon játszódik, szereplői között nem találunk olyanokat, akik mint típusok ismeretlenek

lehetnek a korabeli magyar befogadó számára. Az adaptáció következtében egyes szereplők magyar (esetleg beszélő) nevet kapnak (Télpataki, Keserű, Ferentz stb.), a vízbefúlástól megmenekült gróf tokaji bort kér, illetve előfizetője a *Hadi és Más Nevezetes Történeteknek*, valamint a *Magyar Kurír*nak.

Fordítás, adaptáció és átdolgozás közötti határ kijelölésének problematikus jellegét jól szemlélteti Dugonics András sokáig népszerű színműve, az *Etelka Karjelben*. Az 1790–1820-as évek magyar színházi kultúrájának egyik legnépszerűbb „eredeti” magyar hősnője Etelka, a Dugonics-regényből már ismert „ritka magyar kisasszony”. Népszerűségét jelzi, hogy a magyar színpadokon Etelka alakja egyszerre három drámai mű főszereplőjeként volt jelen. Soós Márton az *Etelka, avagy a megszorított ártatlanság* című drámájának forrásául Dugonics Etelka-regényének második könyvét használja fel, míg Endrődy János *Az arany perecek* című drámai mű alkotója Dugonics azonos című regényét dramatizálta. Mindkét drámai mű a korabeli színpadok egyik sikerdarabját képezte, hosszú ideig biztos kasszasikernek számított. Ismert, hogy Dugonics azon klerikusok közé tartozik, akik szépírói tevékenységükkel lelkesen támogatták a magyar színjátszás ügyét. Erről tanúskodnak eredeti drámai alkotásai, a Kelemen-féle társulat számára készült fordításai és átdolgozásai, amelyek a korabeli magyar színjátszó kultúra népszerű darabjai voltak. A színház ügye iránti elkötelezettségéből és az Etelka-dramák sikeréből szinte természetesen következett, hogy maga Dugonics is Etelkáról szóló dráma írásához fogott.

Az *Etelka Karjelben* elé illesztett *Elő-intés* részletesen tájékoztat a dráma keletkezési körülményeiről, illetve a drámával kapcsolatos művészi és művészetén kívüli kérdésekről. Az *Elő-intés* szerint – úgymond – sokan azt tanácsolták neki, hogy Etelka történetét regényben folytassa. Annak, hogy ezt mégsem tette, két okát említi. Az első ok esztétikai jellegű, a második azonban művészetén kívüli: „Második okom ez vala: megkévántam kémélni azoknak fáradságjokat, kik ezen munkámat-is a Jádzó-szinre akarnák alkalmaztatni. Sóós, Endrődy Urak dicsősségesen fáradoztak: hogy amaz Etelkát, eme pedig az Arany Pereczeket szem eleibe tegyék. Iparkodásjoknak azon bérét vették, hogy munkájokat mind Magyar-Országban Pesten és Budán, mind Erdély-Országban Kolosvárott örömet látták, és hallották a Magyar szem-fülek.

Én tehát Etelkának Karjeli történeteit vállaimra vettem, és magam kívántam a Játék-szinre állítani. Úgy gondolkozom: hogy ezzel édes Hazámnak, mind örömére, mind hasznára tárgyalok.”

Legyünk azonban kissé hitetlenek, s lássuk meg a dicsérő szavak mögött meghúzódó féltékenységet. Nem is csoda: amíg Soós Márton, Endrődy János Dugonics regényeinek dramatiszálásával szerez magának érdemeket, addig Dugonics idegen drámák magyarítására kényszerült. Ha nem folytathatta Etelka történetét azon a ponton, ahol a regény második könyvében abbahagyta, akkor – a már ismert hősökkel – teljesen új történetet kellett alkotnia, vagy egy már meglévő történetet kellett adaptálnia. A drámában bizonyos értelemben regényét folytatja, a Sajnovics nyomán megrajzolt ős-Magyarországban, vagyis a karjeli birodalomban. Szerzői gyakorlatához híven a már jól bevált módszer szerint az átdolgozáshoz folyamodott. A korban eredetinek tartott drámáról ma már tudjuk, hogy a mai értelemben véve nem eredeti, hanem adaptáció, átdolgozás, a kor terminusát használva „magyarítás”. Az irodalomtörténeti kutatások megállapították, hogy a darab eredetije egy német érzékenyjáték, amelynek címe *Die Kolonie*. A német eredeti azonban továbbra is ismeretlen maradt. A kutatások eddigi eredményeit, az egyes motívumokra, helyzetekre vonatkozóan, Kerényi Ferenc foglalta össze: „A cselekményt kölcsönző német érzékenyjátékot csak címről ismerjük (*Die Kolonie*), az viszont bizonyos, hogy benne az érzékenyjáték nevezetesebb darabjai motívumként felismerhetők. Pozitivistá filológiánk Shakespeare *Vihar*-jának hatását érezte a darabban. Ezt Dugonics még a német vándorszínészet közvetítésével sem ismerhette, viszont a sziget-helyszín Metastasiót (*A puszta sziget*), Etelka tizenhat évi remetésege *A főmentériai remetét*, Etele csalódásból fakadt asszonykerülése pedig az *Embergyűllölés*-t idézi.”¹⁴⁷ Feltétlen helytálló Kerényi Ferenc érvelése, amikor az érzékenyjáték általános eszköztárát fedezi fel Dugonics művében. S ugyanakkor azt is helyesen feltételezi, hogy az eredeti is egy lehetett a kor kedvelt érzékenyjátékai közül. Mindezt azonban csupán az eredetivel való összevetés igazolhatja. Szörényi László is Shakespeare drámáira vezeti vissza Dugonics művét: „A cselekményt Shakespeare két darabja, *A vihar* és a *Téli rege* cselekményelemeiből olvasztotta össze.”¹⁴⁸

Az Osztrák Nemzeti Könyvtár színházi gyűjteménye három, *Die Kolonie* című korabeli drámát őriz: ezek közül az egyik énekesjáték, a másik egy kis terjedelmű, négy szereplős dráma (feltehetőleg Marivaux-átdolgozás), a harmadik pedig Johann Friedrich Ernst Albrecht *Die Kolonie* című drámája. Albrecht drámája több kiadást megélt, először 1792-ben jelent meg.¹⁴⁹ A Dugonics-drámával való mégoly felületes

összevetés után megállapítható, hogy ez utóbbi dráma szolgált kiindulópontul Dugonics számára. Kérdés, honnan ismerhette Dugonics a szerzőt és a német szöveget?

Maga a szerző nem volt ismeretlen Magyarországon, bár az igazán népszerűek közé sem tartozott. Albrecht 1752-ben született Stadeban, 1814-ben Hamburgban halt meg. 1776–1780 között orvosként, illetve könyvkereskedőként dolgozott Drezdában, 1796–1798 között Hamburg-Altonában a Nemzeti Színház igazgatója, 1798-tól ismét orvosként tevékenykedett. Pályafutása alatt körülbelül 80 lovagdrámát írt, átdolgozta Schiller *Don Carlos*-át és Goethe *Mitschuldige* című művét. 1779–1782 között lefordította Rousseau filozófiai írásait. Nincs adatunk arra, hogy magyar társulatok játszották volna valamely drámáját, de a német színházban gyakran játszották. Darabjai közül többek között a következőket mutatták be: *Alle strafbar* (1795), *Die Befreiung* (1798), *Die Engländer in Amerika* (1790), *Fürstenglück* (1790), *Graf von Walberg* (1792), *Julie, Gräfin zur Palmira* (1794), *Ludovico di Parma* (1804), *Masaniello von Neapel* (1789).

Adott volt tehát Dugonics számára egy fordulatoss cselekményű, s meglepően könnyen adaptálható drámaszöveg. Dugonics gyakorlatilag nem tett mást, mint megváltoztatta a szereplők neveit, kissé átalakította az egyes felvonások szerkezetét, ellátta jegyzetekkel saját szövegét, valamint összevont egyes szerepeket, s engedve a benne lakozó regényírónak, az egyes felvonások elé epikus leíró illetve magyarázó részleteket illesztett. A darabot azonban lényegében nem változtatta meg, a legnagyobb részben majdhogynem szó szerint fordította a német szöveget. Fordítói módszerének szemléltetésére az első felvonás kilencedik, illetve nyolcadik jelenetének megfelelő részeit idézem Mull-Hengeri és Amalie-Ketela (Etelka) párbeszédét:

- Mull Heute sinds vierzehn Jahre, Amalie, als ich dich nicht weit von hier mit diesem Kinde hülflos fand, als ich in ängstlicher Erwartung drey Tage dich zwischen Tod und Leben ringen sahe, und meine sorgfältigen Bemühungen endlich dir das letzte erhielten. Ich pflegte dein Kind statt deiner; ich ließ drey Monate verstreichen, bis du wieder völlig bey Kräften warest. Ich verlangte zur Dankbarkeit deine Hand; Du schlugst sie mir ab.
- Amalie Ich war eines andern Weib. Kummer und Trübsal hatten an meinem Leben gewagt - ich wollte sie nicht mit einer unerlaubten Handlung vermehren.

A részlet Dugonics átültetésében:

- Hengeri Már most, halld-é aszszony! Tedd-félre vállaidnak vonyogatásait. Értsd-meg szavaimat. Éppen ma vagyon tizen-öt esztendeje, hogy én tégedet, azon leányoddal, nem messze innént, el-terjedve, és fél-halva fekünni láttalak, hogy ezen vállaimon barlangomba hoztalak. Szavadat három nap alatt nem vehettem: mert halál, és élet között küszködél. Gondgyát viseltem leányodnak-is, még te egészszen három holnapok alatt fel-gyógyulhattál.
- Ketela Ezen jó tetteted meg-ismérem, s meg-is köszönöm. Sőt: ha tehetőségemben leszen, meg-is jutalmazom.
- Hengeri Azon jó akaratomnak nem más bérét kívántam akkor te tölled, hanem házasságotat. Te erről hallani sem akartál valamit.
- Ketela Meg-se-hallgathattalak, mert akkor másnak felesége voltam.

A német eredetinek nincs semmiféle nemzeti vonatkozása, a figurák német voltát mintegy mellékesen említi a szerző. Így mindaz, ami ebben a drámában hazafias töltetű, Dugonics saját szerzeményének tekinthető. Az eredetiben a neveknek sincs semmiféle mellékjelentésük, a fejedelmi rangokkal is Dugonics ruházta fel hőseit. A magyarítás során Dugonics magyar neveket adott a dráma hőseinek, illetve jó érzékkel összevont néhány jelentéktelenebb szerepet. Lényegében azonban megtartotta az eredeti szereplőgárdát:

- | | |
|------------------------------|---|
| Capitain Norbert | - Etele, Karjeli fejedelem |
| Fritz, dessen Sohn | - Tabán, Etelének fia |
| Franz, sein adoptierter Sohn | - Ete, a finomi fejedelem fia |
| Cp. Midschen | - Nagyhabi, Etelének kórmányosa |
| Cp. Lehmann | - Széplaki, a lápok fejedelme |
| Frau Lehmann, dessen Frau | - Kanda, Széplaki felesége |
| Augusta, ihre Tochter | - Márna, Széplaki és Kanda leánya |
| Steermann Werner | - Vizaknai, Széplaki kórmányosa |
| Mull | - Hengeri |
| Amalie | - Ketela, Etelka, Etelének felesége |
| Friderike, Amaliens Tochter | - Kréka, Etelének és Ketelának (Etelkának) leánya |
| Klaas, ein Schiffsjunge | - Ballagi, Etelének és Ketelának (Etelkának) leánya |
| Flitt, Pink, zween Matrosen | |
| Chor der Matrosen | - Perbete, Etele hajós legénye |
| Jakob, Oberbootsmann | |

A felvonásokkal, jelenetekkel valamivel önállóbb módon járt el, bár a történet lényegét illetően nem vitt végbe gyökeres változtatásokat. Miként az eredeti, az *Etelka* is négy felvonásból áll, csupán a jelenetek száma tér el valamennyire. Az eredeti első felvonásának 12 jelenetét Dugonics tízre redukálta: az ötödiket teljesen kihagyta, míg a kilencediket és tizediket összevonta. A tizenhat jelenetből álló második felvonást Dugonics tizen-négy felvonásossá alakította, összevonván az eredeti nyolcadik és kilencedik, illetve tizennegyedik és tizenötödik jelenetet. A *Die Kolonie* tíz jelenetből álló harmadik felvonásában összevonta az első és a második jelenetet, elhagyta a kilencediket. A felvonás hetedik jelenete pedig saját betoldása. Bár az *Etelka* utolsó felvonása csupán egy jelenettel tartalmaz kevesebbet, mint a *Die Kolonie*, mégis Dugonics itt hajtotta végre a legfontosabb változtatásokat. Először is lényegesen megrövidítette az ötödik jelenetet, a hatodik jelenet saját betoldása, az eredeti hetedik és nyolcadik jelenetét lerövidítette és összevonta. Ugyanúgy átírta a tizenkettedik jelenetet, a kilencedik és tizedik újra Dugonics saját betoldása, míg az *Etelka* tizenkettedik jelenete a német eredeti tizedik és tizennegyedik jelenetéből állt össze. A Dugonics-mű utolsó jelenete a német eredeti utolsó három, rövidebb jelenetéből áll össze.

A cselekmény szintjén az utolsó fejezetben található az egyetlen említésre méltó többlet: Etelka próbatételét, a méregivás-epizódot – a feszültség fokozásának nyilvánvaló szándékával – Dugonics illesztette be a dráma szövegébe, ennek az epizódnak nincs nyoma az eredeti szövegben.

Bayer kissé elmarasztalóan állapítja meg, hogy Dugonics „itt sem mentes azon hibájától, hogy fölösleges szereplőket léptet előtérbe, s a sok jelentéktelen cselekményszál révén az érdeket sok felé téríti.”¹⁵⁰ Az eredeti felől nézve azonban nem Dugonicsot illeti meg az elmarasztaló ítélet. Sőt, azok a jelenetek, amelyeket Dugonics elhagyott, épp a mellék-szereplők közötti párbeszéd révén létrejött – jórészt a főcselekményt ellenpontosító – komikus jelenetek. Az eredeti szöveg ismerete más megvilágításba helyezi azt, a Szörényi László által megfigyelt jelenséget is, mely szerint a „színi hatásnak habozás nélkül alárendelte a regényeiben kialakított jellemeket: az *Etelka* feddhetetlen és daliás főhőséből, Eteléből a darabban féltékenységtől félőruült és embergyűlölő király válik.”¹⁵¹ Dugonics készen kapta Albrechtől Etelke alakját, jellemvonásainak megváltoztatása pedig épp a kiinduló szöveg szemszögéből lett volna indokolatlan.

Azt viszont teljesen jogosan állapítja meg Bayer, hogy Dugonics nem tudja megtagadni a regényírórt még akkor sem, amikor a színpad számára dolgozik: „Annyira barátja a részletezésnek, a regényben még megbocsátható hosszas leírásnak, hogy színműveiben sem tud ellenni e nélkül; drámaiban a regényírórt hívja segélyül, nehogy érthetetlenné váljék.”¹⁵² Így az egyes felvonások, jelenetek elé gyakran illeszt narratív részeket, amelyekben elmeséli a történet egyes részeinek homályban maradt előzményeit: „Ezen gyönyörű Virág-szál, életének mindgyárt az elején, a Zúr-zavarok közé hanyattatott, és benne neveltetett. Édes anyyával Ketelával hajótörést szenvedvén, véletlenül ezen Szigetbe vettetett, és azon anyyának vezérlése által olly ártatlanságba neveltetett: hogy, noha Hengeri, ama' gonosz lélek szüntelen utána leskelődne, őtet magához csábítani kívánná, még se pörzsölhetett-le tüzeivel csak egy mák-szemnyit is tiszta erkölcséből. [...] csudálkozásra méltónak látszattathatott az-is: hogy ezen vad Szigetben, holott semmi böcsületes szemek nem laktak, még-is Krékát olly tisztességes Ruhában járatta Ketela: hogy akár minő Szinvárosban se járnának különben. Mert édes Annya, midőn hajó-törést szenvedtek, kiszabadíthatta ládáit, mellyekben maga ruhái vóltanak.” (I./6.)

A német szövegben nem találhatunk leíró, epikus részeket. Ezeket részben Dugonics alkotta, részben pedig az egyes szereplők párbeszédét kivonatolta, alakította át epikus szöveggé. Ezek a szövegrészek esetenként az egyes hősök jellemzésének keretét nyújtják. Így a német szerző gyakorlatával szemben Dugonics már az első színpadi fellépés előtt jellemzi az adott drámai szereplőt: „Gonosz és förtelmes lélek lakott Hengeriben. Eme vad Szigetbe-is (tizenhat esztendő előtt azért vettetett-ki Urától: hogy az emberek számából ki-vezszen, és senkivel semmi rosszat ne tessen. Nagyon meg-nyóltt ekkor fekete szakálla. Bőre szinte csontjaihoz aszodott, még se hagyták-el a förtelmes kívánságok, mellyekhez magát még Ifiúságában hozzá-szoktatta. Ördögös gondolatokat forralván most-is magában, a Szigetnek más felére ment...” (I./6.)

Az egyes felvonások szerkezetének megváltoztatása, a szerepek összevonása, az epikus részek betoldása stb. az átdolgozás fogalmának használatát tennék indokolttá, a pontos, szöveghű átültetés azonban a honosító fordítás terminusát indokolja.

V.2. A család a drámában és a színpadon

A tipikus, népszerűvé vált polgári szomorújáték a polgári élet minden napjainak színpadi megjelenítésére nyújt alkalmat, a helyszínek legtöbbször polgáriak, belső terek, a család jellemző életterei jelennek meg a színpadon. Az új erkölcsi eszmény ugyanakkor új témákat, új tárgyakat követelt meg a színpad számára. Ami eddig – a pathos jegyében – megjelent: fejedelmek, hercegek, hősök, heroikus karakterek, illetve a nekik megfelelő helyszínek kikerültek a dráma köréből, s helyüket átvette a magánember, illetve a család mint a tiszta emberség lehetséges színhelye. Az érzékeny hősnek a boldogság forrása nem a magas születés, gazdagság vagy a túlvilági üdvözülés reménye, hanem egy, az új erkölcsi értékrend által vezérelt élet egy természetes társadalomban, amelynek ideális mintája a család. Lessing irányadó drámái (*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*) éppúgy az érzékenység jegyében állanak, mint pl. a Kazinczy által fordított *Lanassza* vagy Kotzebue érzékenyjátékai. Ezekben az új erkölcsi értékrendet képviselő szereplő (legyen az Miss Sara Sampson vagy Lanassza) kerül állandó próbahelyzetbe, az új erkölcsi ethosz létjogosultságát, életképességét bizonyítandó.

Említettük, hogy az érzékenység drámáinak alapvető színhelye a család.¹⁵³ Az érzékenység családesezménye a polgári kiscsalád, illetve a vidéken, idilli körülmények között élő középnemesi család. Ez a változás, amelynek során a hangsúly fokozatosan a családra, a családi élet szféráinak megjelenítésére tevődött át, társadalomtörténeti kontextusban értelmezhető, hisz a drámának az érzékenység jegyében történő meghatározásával párhuzamosan ment végbe az a folyamat, amelynek során megváltozott a család és a gyermek szerepéről, értékéről való gondolkodás, s kialakult az a családszerkezet, amely mai fölfogásunk és családszerkezetünk forrásvidékét képezi. Ennek az Európa-szerte különböző időben, nagyjából azonban a 18. század végén befejeződő, a polgárság megerősödésével és előretörésével együttjáró, nagyon összetett folyamatnak eredményeként az addig nagylétszámú, több generációt, közelebbi rokonokat is magában foglaló nagycsalád fokozatosan leszűkül, s az így kialakult nukleáris családban már csak a házaspár és gyermekei élnek együtt.¹⁵⁴ Ez a kiformalódó és megerősödő *polgári kiscsalád* képezi a civil társadalom alapját is, amely garantálja a természetes morál érvényesülését. Patriarchális családról van itt szó, amelynek értékrendje azonban

fokozatosan elmozdul az érzékenység által propagált erkölcsi értékrend felé.¹⁵⁵ A patriarchális családot azonban nem kizárólag történeti struktúráként kell felfognunk, hanem egyfajta értékrendként is. Mindez pedig azért lehetséges, mert – amint látni fogjuk – a családon belüli viszonyok egy egységes rendszerré szerveződő normák és érték-képzetek mentén alakulnak. Az emberek közötti kapcsolatok azon hálójában, amelyik a patriarchális hatalmi forma alapjánál állt, az emberek közötti viselkedés jól meghatározott, morális-normatív igénnyel kialakított szerepmintákkal való azonosulás révén alakult ki. A polgári (kis)család feje a család-apa, akinek a családon belüli tekintélye és hatalma – akárcsak a római jogban – megkérdőjelezhetetlen. A család anyagi biztonságának megteremtőjeként általában az otthontól távol végzi mindennapi munkáját, és csak szabadidejét tölti felesége és gyermekei körében. A ház urának, a családátjának hatalmi pozíciójából következő kapcsolatai három főcsoportra oszthatóak: férfi és nő közötti, atya és gyerekek, illetve úr és szolgák közötti viszonyok. Az atya lényeges feladata abban áll, hogy ezt a három hatalmi formát koordinálja, és egymással összhangba hozza.

A patriarchalizmust azonban lényegében értjük félre, ha csupán a hatalom egyik formájaként fogjuk fel. A 18–19. században ugyanis új mozzanatként fogalmazódik meg az a követelmény, mely szerint a családfőnek alapvető kötelezettségei vannak gyermekeivel szemben: elsősorban az, hogy önálló és szabad individuummá nevelje őket. A család-apa hatalma ugyanis nem lehet öncélú, hatalmi pozíciójából származó autoritásának ideális esetben a család szolgálatában kell állnia. Ez, s csakis ez az aspektus legitimálhatja morális szempontból az atya hatalmi szerepét, ugyanis védelmet és biztonságot csakis az nyújthat, akinek erre hatalma van. Szerepének kettős funkciójából adódóan az atyától elsősorban azt várják el, hogy hivatalát nemcsak keménységgel és szigorral, hanem szelídséggel és szeretettel gyakorolja. A tradicionális patriarchalizmusban tehát a félelem és szeretet együttesen képezte a szociálpszichológiai alapját annak, hogy az atya hatalmát gyakorolhatta. Csakis e két viselkedési minta belső összefonódása révén valósulhatott meg a tradicionális patriarchalizmus keretén belül az ideális atya típusa. Az az atyai hatalom, amelyik csak a félelemre alapozott, nem felelhetett meg a patriarchális érték-képzeteknek, és ebből kifolyólag egyben elítélendő is volt. A patriarchális családformán belül bekövetkező változások – félelem és szeretet összekapcsolása, a családon belüli távolság leépülése, il-

letve a családtagok közötti kapcsolatok ebből következő bensőségebbé válása és emocionalizálódása – korántsem jelentik tehát a patriarchalizmus lényegének a megkérdőjelezését. Ellenkezőleg: patriarchalizmus és érzékenység a 18. században jól megfér egymás mellett, csupán annyi történt, hogy a patriarchalizmus kettős struktúráján belül a hangsúly áttevődött az atyai szeretetre, az autokratikus-távolságtartó magatartás mellett egyre meghatározóbbá vált a családapa, a „pater familias”-szerep. Így áll a kor polgári drámáiban a büntető és hatalmaskodó atya képe mellett – ezzel egyenértékűként – a jó és szerető atya alakja. Ott, ahol e két aspektus összeütközésbe került, illetve e kettő közül valamelyik felülkerekedett, kialakult a zsarnok, illetve a gyenge atya torzképe. Mindkét esetben elég, ha csupán a Sturm und Drang drámáira gondolunk (pl. *Götz von Berlichingen, Az ikrek* stb.)

Ebben a hatalmi hierarchiában a családanya köztes szerepet vállal fel atya és gyerekek, atya és szolgák között. Elmélyült vallásos érzülete a család összetartó erejét fokozza, háziasszonyként feladatai közé tartozott a gyermekek nevelése és a hétköznapi munkamenetének precíz megszervezése. Halotti beszédek vizsgálva Nagy Zsófia Borbála arra a következtetésre jut, hogy míg a 16–18. századi halotti beszédek a nőtől elsősorban egy kegyes viselkedésformát várnak el, addig a 18. század végétől kezdve a nő hármass hivatását (feleség, anya, gazdasszony) egyre kevésbé teszi függővé az istenes léteitől.¹⁵⁶ A tanulmány arra hívja fel a figyelmet, hogy egy olyan folyamatnak lehetünk tanúi ebben az időszakban, melynek során felértékelődik a család középpontjában álló nő, mégpedig olyan módon, hogy eközben nem emelkedik ki hagyományos közegéből, a tevékenységét a nyilvánosság különböző fórumain kifejtő férfival szemben az idilli családi környezet, az otthon nyugalmanak őrzőjévé válik. Ezt a felfogást nagyon jól illusztrálja Herepei Károlynak Katsándi Zsuzsanna fölött elmondott beszéde, amely a jellemző *Az asszonyi virtusok főbb vonásai* címet viseli: „A Háznak lelkét pedig mindig az asszony teszi. Itt, egy háznak boldog kebelében foganszik meg – itt terem és virágzik minden földi öröm és boldogság, – itt nevednek a Haza derék fiai és Leányai – innen, mint egy középpontból, mint a Nappól, ömlik szerte minden áldás, öröm – minden Jó és boldogság.”¹⁵⁷ Az a mód, ahogyan Eulália, a Kotzebue *Embergyűlölés és megbánás* című drámájából ismert, házasságtörését megbánt asszony a nők kötelességéről leányát, Amáliát, Ziegler *Eulália és Meinau* című, a Kotzebue-történetet

folytató, Bethlen Elek által fordított négyfelvonásos szomorújátékában oktatja, megfelel a Herepei által megrajzolt ideálnak:

- Amália Hát bajos é a' férjnek becsülését megnyerni?
- Eulália Igen könnyü. Ha alapja van az asszonynak, és férjéhez hív marad. A' házi dolgokba való tisztaság és a' jó rend a' legkisebb dologban is első lépcső mely ezen célra vezet. [...] Csinosság az öltözetben, de nem cifraság 's pipere, - nyájas szeretet 's engedelmesség a' férjéhez még mikor tőle megbántatik is? - a jó gazdasszonyság, de nem fősvénység első kötelessége egy feleségnek. Nem diszesíti még is semmi úgy őt mint a' vallás szeretés, és férjétől való meg bántásának nyájasan való keresztül-nézése. [...] Mindenekelőtt lányom! Kerüld a' henyélést, mert az a' mi erkölcsünknek mérge? 's e' vezet mind arra, mi nekünk idővel mocso-kul szolgálhat. [...] A' mi legnagyobb érdemünk az ha hazánknak jó fia-kat adunk, 's ki a' jó gyermekek anyját nem betsüli, mély sebet ejt az emberiségén. [...] (I./5.)

A patriarchális család úgy jelenik meg a kor drámaszövegeiben, mint egy organikusan strukturált építmény, amelyben az egyes elemek kölcsönösen meghatározzák egymást. Így amikor a mérleg egyensúlya valamelyik részen megbomlik, ez minden elemre hatással van. A 18. század polgári szomorújátékai és családi drámái is ezt a tézist igazolják, mivel a konfliktus kiindulópontját mindig valamilyen, a család hagyományos rendjében be-következő zavar jelenti. Ahogy a patriarchalizmus érzelmi aspektusa a 18. század folyamán egyre inkább előtérbe került (leginkább a hatalmi aspektus rovására), a korszak népszerű drámáiban ennek megfelelően változott az atya típusa is. A patriarchalizmus ezen szakaszára nem az erős és hatalmas, félelmet és tekintélyt követelő atya típusa a jellemző, hanem sokkal inkább az idősebb, gyenge atyáé, akinek szenvedései a családtagokat és az olvasókat-nézőket leginkább meghatják. Legmarkánsabb megnyilvánulási formája ennek az értékvándorlásnak - amely majd a Sturm und Drang korában érte el csúcspontját - a családfe pozíciójának a megváltozása. Távolságtartása családjának tagjaival szemben megszűnt, ugyanakkor cselekedetei, ítéletei (ön)kritika tárgyaivá válhattak, mint a *Miss Sara Sampson* IV. felvonásának kilencedik „jelenésében”:

- Sir William Ne vádold magad' azért a' mi nem egyéb mint gyengeség, 's ne csinálj nekem abból érdemet a' mi tartozás. 'S ha azt érdemnek veszed, emlékeztess hogy későn teszem. Miért nem bocsátottam meg mindjárt? 's miért kényszerítélek hogy engem elhagyj?

Ennek a történeti fejlődésnek a következtében alakult ki az érzékeny atya típusa: szigorú, ugyanakkor jólelkű. Lessingnél és általában a német polgári drámákban ezt a *zärtlicher Vater* fogalma jelöli. A szakirodalom szerint a *zärtlich* – *empfindsam* ugyanazt jelenti, a két fogalom csupán történetileg különíthető el egymástól. Magyar nyelven érdekes módon kevésbé megterhelt az *érzékeny atya* szintagmája, a Lessinget fordító Kazinczy például a *tiszteletes atya*, *becsületes atya*, *kegyes atya*, *szerető atya* kifejezéseket használja ebben a jelentésben, s ez a tény épp a *zärtlich* fogalmának meglehetősen összetett voltát bizonyítja.

Az érzékenység fátyla mögött azonban az atyai hatalom érintetlen maradt, így válhatott a kor drámairodalmának egyik kedvenc képévé az érzékeny atya szeretetteljes hatalma alatt élő család bensőséges, idillikus életét ábrázoló tabló. Ez a családkonceptió jelenik meg Iffland *Az erőssen meg feszült búr elpattan* című érzékenyjátékában is. Az Ernyi Mihály által fordított érzékenyjáték a tipikus ifflandi konfliktust és szereplőgárdát vonultatja fel: középpontjában egy elszegényedett család áll, rég elbujdosott atyával, az apja védelmében könyvet kiadó, ezért elítélt nemesszívű fiúval, Fileppel. A látszólag kilátástalan helyzetet Szivesi, a jómódú kereskedő megjelenése oldja meg. Igazi *deux-ex-machina* típusú megoldás ez, hisz Szivesiről az is kiderül, hogy valójában ő az ártatlanul megvádolt, s ezért menekülni kényszerült családapa. Iffland érzékenyjátéka valójában a patriarchális kiscsalád ideálját hirdető életkép-sorozat, amely gyakran reflektál az egyes családtagok családon belüli szerepük által előírt kötelezettségeire. Így Szivesi számára az atyai szerep elsősorban kötelességeket jelent, a családja boldogságáért munkálkodó érzékeny atya típusát jeleníti meg. Az érzékenyjáték utolsó, a helyreállt családi harmóniát tablószerűen bemutató jelenetben így foglalja össze hivatása lényegét:

Szivesi Aldom az Úr Istent, hogy ismét atyaságra emelt, 19 Esztendő után vasamat le vette, Feleségem és Gyermekkeim köré segített. Most mindenek előtte kegyes Fejedelmünktől ártatlanságomat ki nyerni igyekezem, ezután tsak azért kívánok élni, hogy ezen jó asszonyrak rantzait ki egyengessem – és gyakran vassaimra tekintvén hallákat adjak a' Mindenhatónak, hogy ezen jó gyermekekbe a' világtól el hagyatva, inség és nyomorúság közt szíveik nemességét olly tisztán meg tartotta! (V./9.)

Ebben a családi hierarchiában a fiúgyermek szerepe is pontosan meghatározható: rá hárul az a feladat, hogy idővel az apa helyébe lépjen, átvegye a család ügyeinek irányítását, reprezentálja a családot a nyilvánosság különböző fórumain. Atyai hatalom és atyai szeretet egymást feltételező voltáról az atya helyébe lépni kényszerülő Filep beszél:

Filep Az atyai hatalom tsak ott lehet, a' hol atyai szív vagyon (*meg öleli őtet*).
Én most fiú, Férj, Testvér, és Atya vagyok, az Istennek segedelmével
mindegyiknek eleget teszek. (I./8.)

Az anya ellenben – feltűnő módon – a háttérben maradt. Amikor az anya az egyes művekben megjelenik, leginkább az atya mellett komplementáris funkciót tölt be, legtöbbször csupán azért, hogy teljesebbé tegye a család képét. De ezekben a drámákban az anya *hiánya* a sokkal erősebb hatást kiváltó tényező, hisz az atya-gyerekek tengely mentén szerveződő kapcsolatok erősödéséhez vezet. Érdekes ebből a szempontból Kotzebue *Embergyűllölés és megbánása*, amelyben a konfliktus megoldását a Mainau házaspár gyerekeinek váratlan megjelenése hozza. Az ötödik felvonás hatodik jelenetében a Major explicite kifejti ezt a tételt:

Major A' hová az Anyának szelid tekintete bé-nem hat, oda a' gyermekek
ártatlan mosolygása meg fogja találni szívébe az utat.

Az anya tehát ezekben a drámákban alig vagy egyáltalán nem játszik lényeges szerepet: míg az atya és a gyerekek között láthatólag nem hiányoznak a konfliktust kiváltó tényezők, egyetlen dráma sem tematizálja anya és gyermek összeütközését, szembenállását.¹⁵⁸ A polgári szomorújátékokban és érzékenyjátékokban a Marwood-típusú intrikus figurák a valójában aktív női jellemek. Az erényes leánnyal szembekerül egy rafinált, elszánt ellenlábás, aki végül mégis megadja magát az igazság és ártatlanság előtt.

A 18. század utolsó évtizedeiben a család érzelmi középpontjába a gyerek került. A család fő feladata az, hogy a gyerekeket jó és engedelmes polgárokká nevelje, de úgy, hogy egyszersmind egyéniségük kibontakozásának is szabad teret biztosítson.¹⁵⁹ A 18. századtól különböző pedagógiai elméletek értekeznek a gyermeknek a társadalom szempontjából *hasznos állampolgárrá* való nevelésének módozatairól, s ezek a teóriák az iskolák hétköznapi életét is befolyásolták: ennek a folyamatnak a követ-

keztében az iskolát egyre többen úgy határozták meg, mint a beilleszkedésre, az autonóm életvezetésre képes emberek nevelésének, egyszóval az egyén szocializálódásának színterét. A század gyermekével, illetve az őt nevelő felnőttekkel szemben támasztott alapvető követelmény tehát a társadalomba való betagozódás, illetőleg ennek elősegítése volt. A gyermek nevelésében a szülői példa fontosságáról ír Perlaki Dávid, *A' gyermekeknek jó nevelésekről való rövid oktatás* című, 1791-ben megjelent, a téma első magyar nyelvű kézikönyvében: „Lehetetlen is, hogy az olyan gyermekekből, a' kik kiseded koruktól fogva sokkal több rosszat, mint jót hallanak vagy látnak szüleiktől; idővel, fel nevelkedvén, a' közönséges polgári társaságnak jó hasznos tagjai, igaz, hasznos házi gazdák 's gazda asszonyok, hűséges és szorgalmatos tseledek, és jó Keresztények váljanak. Nem is lesznek külömbb indulatú, szokású, és életű emberek azoknál, a' kik által, 's a' kik körül fel neveltettek.”¹⁶⁰

A fenti eszmefuttatás értelmében a nevelés alapvető célja az, hogy a szocializáció során a gyermekekből a társadalom, a „közönséges polgári társaság” jó, hasznos, hűséges és szorgalmas tagjai, jó keresztények váljanak. Mint azt jelen dolgozat második fejezetében is kifejtettem, ebben a gondolatmenetben az az alaptétel érhető tetten, amelyik a felvilágosult abszolútizmus neveléspolitikájának alapját jelentette: az egyetemes, központilag irányított és szabályozott oktatási rendszer révén lehet az állam számára hasznos állampolgárokat, engedelmes alattvalókat képezni, akiknek a fensőbbség iránti lojalitása, hűsége a társadalmi rend stabilitásának alapja. Egyáltalán nem véletlen tehát, ha a felvilágosult II. József az állampolgárok érzelmi-értelmi nevelését tartotta a színház-templom-iskola intézményhármás legfontosabb feladatának. A megkívánt állampolgári erények és az elvetendő bűnök katalógusa a korabeli államtudományi művek több oldalát tölti meg, elég csupán Wolff, Bielfeld, Justi, Sonnenfels munkáira gondolnunk. Az általuk előírt pozitív viselkedési minták további csoportokra oszthatók: a polgárnak az állammal szembeni kötelességei (hűség és engedelmesség, az állam támogatása saját vagyonával, bátorság, tisztesség, szorgalom, ügyesség stb.), a polgártársakkal szembeni kötelességei (segítőkészség, igazságosság, udvariasság, egyenlőség), illetve önmagával szembeni kötelességei (takarékoság, tisztaság, józanság, szemérmesség stb.). Az elkerülendő bűnök pedig: tisztátalanság, paráznaság, pazarlás, lustaság, csalás stb.

A család nemcsak egyszerű érték volt, hanem a polgár számára ez volt a legnagyobb érték. A boldog családi élet ezért úgy jelenik meg, mint az erényes emberek legnagyobb jutalma: az egyedülálló vagy házasságkerülő személyeket különként ábrázolják. Ha ezek a külön figurák a dráma pozitív alakjai közé tartoznak, jutalmul számukra is lehetővé válik a családalapítás. A játék végén egyedül maradni, nem tartozni a nagy családhoz, amelyik az utolsó jelenetben a színpadon áll, a gonoszak ismertetőjele és büntetése is.

A család életében bekövetkező konfliktus megoldását ideális esetben a megbánás, a polgári értékek belátása, az atyai autoritásnak való engedelmesség, a barátság és a jószág hozza. Ezek a „természetes” megoldások azonban nem mindig válnak a konfliktust megoldó tényezővé. Sokszor ezt a szerepet a véletlen tölti be, a *deus-ex-machina* fokozatosan egyre fontosabb szerephez jut, azzal párhuzamosan, ahogy megrendül a hit a felvilágosodás által propagált értékrend, eszmerendszer megvalósíthatóságában. A kor népszerű szerzőit azért is érte gyakran kritika, mert ezt az értékrendet sem képviselték következetesen, a színpadi siker érdekében ugyanis gyakorta engedményekre voltak hajlandók. Például úgy, hogy az erkölcsi értékrend ellen vétők a drámák pozitív figurái is lehettek, és ebből kifolyólag részvétet keltettek. Legismertebb és legnépszerűbb ilyen alak Kotzebue *Embergyűllölés és megbánásának házasságtörő*, de bűneiért vezeklő női főhőse, Eulália Mainau.

Az érzékenység drámáiban feltűnően fontos az atya-leány kapcsolat, e tengely mentén szerveződik a dráma konfliktusrendszere. Tovább él ugyanis az a hagyomány, amely szerint az apa és leánya viszonya nem kizárólag egy családi viszonyrendszer felől értelmezendő, hanem egy jól meghatározott tulajdonviszony felől is. A leány az apa tulajdona, birtoka, az erény nemcsak az erkölcsi, hanem az anyagi javak kategóriájának is egyik eleme. Az érzékeny szomorújátékokban az atya-leány kapcsolat jóval emocionálisabb, mint a házastársak közötti, sőt, úgy tűnik, hogy a drámákban az anya szerepe azért marad betöltetlenül, mert az a szoros atya-leány kapcsolatra zavarólag hatna. Lánya szerelmét az apa mindig veszteségként éli meg, és ez a konfliktus a tragédia forrásává válhat. Lessing *Miss Sara Sampson* jában Mellefont is ezt a tulajdonviszonyt borítja fel Sara megszőktetésével, s Marwood is alapvetően erre építi stratégiáját:

Marwood Hogy az Úr egy tapasztalatlan gyermeket a' maga mesterségei által el tudá szédíteni, 's meg nem szűnt, míg célját érte, az még szenvedhető volna; a vétket enyhíthetné hevének nagy volta; de hogy egy élemedett öregtől ellopta egyetlen gyermekét, hogy egy tiszteletes atyának keves napjait a' sírig elmérgesítette, hogy hiú örömeiért szétépte a' természet kötelékét, ez, Mellefont, mentséget nem talál. (II./4.)

Kissé explicitebben, s talán valamennyire leegyszerűsítve fogalmazza meg ezt a tételt Kotzebue *A formentérai remete* című drámájában Hassan monológia:

Hassan Halodé Ifiu! nékem volt egy kedves Feleségmentől született leányom. Az Anya meg-holt, mely fájdalomba nem sírhattam ugyan, de szívemet repedezni éreztem... A gyermek mellém lapult, s mosolygott – oly édesdeden mosolygott éppen, mint boldogult Anyja .Ez megtartá az én életemet. Gyönyörködtem ennek szép nevelésibe, s jóságába, ez vala egyedül minden örömem, vigasztalásom. Akármely hoszszasan kóvályogtam útamba, akármely veszedelmekkel, szélvészekkel, habokkal, emberekkel küszködtem, midőn utoljára ki-kötő helyembe akaszthatám vas matskámát, oly kedves mosolygással sietett előmbe, hogy tekintete minden szomorúságomtól meg-fosztott. Ez előtt kevés hetekkel ismét vissza jövék, meg-állapodám. De senki előmbe nem jöve. Fel-tekin tettem lakó házam ablakára, de egy lelket is onnan le-nézni onnan nem láthaték. Utoljára bé-menék – egy észkető rab szolgálám lábaimhoz veti magát, s ekkor tudám meg, hogy Szélíma oda van. (II./4.)

A leány fő jellemzői erkölcsösség, erényesség, érzékeny szív, szeretet, jó-ság, szelídség. Olyan értékek ezek, amelyek lehetővé teszik a leány számára, hogy a későbbiekben ellássa – a kor felfogásának megfelelően – hármas szerepkörét. A már idézett Iffland-érzékenyjáték hőse, Filep épp ezeket a tulajdonságokat tekinti a leány legfontosabb értékeinek:

Filep Asszonyám! egy szegény leány, p. o. mint az én Hugom, egyébbel nem ditsekedhetik hanem kézi munkájával, egészségével, és jó hírével. (II./9.)

A családi viszonyrendszerből kifolyólag a lány szimbólum, reprezentációs tárgy is. A fiúgyermek nevelését praktikus célok határozzák meg, amennyiben legfőbb szerepe a család javainak igazgatása atya helyett, meg kell tehát tudnia felelni az atya szerepének. Nevelésében ezért a hangsúly inkább a racionalitásra, az érzelmek elrejtésére, elfojtására helyeződik. A

leány esetében az alázatosság, engedelmesség és tiszta szív a legfontosabb nevelési cél. S így a leány az atya nevelési módszereinek, erkölcsi értékrendjének milyenségéről árulkodó reprezentációs eszköz is, s így a lány erkölcsi tökéletessége az atya nevelői tevékenységének egyetlen igazi jutalma. Az atya-fiú konfliktus mögött mindig autoritás-konfliktus áll, egy atya-leány konfliktus mögött leginkább egy erkölcsi probléma, például egy kényszerített házasság. Az atya egyik legfontosabb feladata ebben a családi konstellációban, hogy éberem őrködjék leánya jó híre felett, amelyre mindenhol veszélyek leselkednek. Ezért olyan fontos az *Emilia Galotti* azon része, amikor Edvárd (Odoardo) Galotti megtudja, hogy lánya egyedül ment el a misére:

Edvárd Magában?

Claudia Ez a néhány lépés - - -

Edvárd Bukásra egy is elég. (II./2.)

Az atya számára az emberölés, a bosszú eme szélsőséges formája is megengedett, amennyiben ezzel a lánya becsületén ejtett foltot bosszulja meg. Ezért bocsátja meg Odoardo Galotti bűnét a herceg, aki az állam legnagyobb hatalommal bíró képviselője.

Az érzékenység drámaiban a tragikus vétség fogalma is átalakult, egyszerű botlássá szelídült. Az érely útjáról való pillanatnyi eltérés már nem feltétlenül vezet katasztrófához, hisz az ember alapjában véve képes megjavulásra, s így természetesen nincs alárendelve, kiszolgáltatva a mindenható sorsnak. A tragikus vétség ilyen „megszelídített” formájára épít Kotzebue *Embergyűllölés és megbánás* című drámájában, amint azt az ötödik felvonás negyedik jelenetében olvashatjuk:

Major Ha a színlelés nélkül való töredelmes meg-bánás 's a' feddhetetlen meg-jobbult élet, még csak reménységet sem nyujtanak az emberi bocsánatra; mit remélhetünk valaha az Istentől? - Nem úgy Ifju Asszonyosság, már elég volt a büntetés. 'A tsábító gonoszság egy szempillantásig ki ragadta vala a' szunnyadó erköltsnek kezéből a' kormányt a' Nagysád szívében; de a' felébredett erköltsnek csak egy pillantásra vala szüksége amannak örökre el-üzésére.¹⁶¹

Az érzékeny drámák hőseinek tehát az érzékeny ethosz felől megfogalmazódó elvárásoknak és értékrendeknek kell megfelelniük. Szereplőik

állandóan a patriarchális család tipológiájának próbálnak megfelelni, ehhez viszonyítják gondolataikat, érzelmeiket és cselekedeteiket. Hogy mennyire így van ez, arra tanú Lessing *Miss Sara Sampsonja*: a kölcsönös félreértések, elhibázott cselekedetek után a szereplők elsősorban nem önmaguk cselekvésének helyességét kérdőjelezik meg, hanem azt, hogy mennyire felelnek meg az adott szerep által előírt viselkedési mintáknak: A *zärtlich* melléknév jelentésbeli gazdagságáról tanúskodik az összevetés az eredetivel:

Waitell Ah Sir William még mindég az a' szerető atya a' ki volt, a' hogy a' mi Sáránk még mindig az a' hív, az' jó gyermek. (III./3.)

Kitűnik ebből az összevetésből, hogy a *zärtlich* jelentését Kazinczy a *szerető, hív és jó* szavakkal adja vissza, s Kazinczy fordítása egyben azt is nagyszerűen bizonyítja, hogy közismert volt a fogalom morális jelentés-tartalma.

Waitell Ach, Sir William ist noch immer der zärtliche Vater, so wie sein Sarchen noch immer die zärtliche Tochter ist, die sie beide gewesen sind.

V.3. Kép a szövegben. A tablók szerepe a 18. század színműveiben

A 18. századi drámairodalom jellegzetes szerkesztési eljárása a tablók, élőképes jelenetek szövegbe való komponálása. Ez az eljárás elsősorban a században keletkezett polgári szomorújátékok, valamint a polgári szomorújáték konfliktustípusait és egyes cselekményelemeit felhasználó érzékenyjátékok sajátos vonása. Az egyes szerzők a hatásos és megható tablókat leggyakrabban a dráma végén, az utolsó jelenetben helyezik el, amikor is a szerencsés végkimenetelű történet központi szereplői újra megjelennek a színpadon, demonstrálván a megbomlott rend helyreállítását, a közösség (értsd: család) tagjai közötti interperszonális viszonyok meg erősödését.

A tabló fogalma, ahogy azt a következőkben használni fogjuk, Diderot-tól származik. A tablóról szóló elméletét Diderot az *Entretien sur le Fils naturel*-ben fejtette ki, amelyet drámájával együtt jelentetett meg.¹⁶² Amit Diderot ebben a dialogikus diskurzusában egy új drámai

műfaj formaelemeként határozott meg, később, második polgári drámájában, a *Père de famille*-ban gyakorlatba is ültetett. Tabló-meghatározása valójában tagadás, a *Coup de théâtre*, a váratlan színpadi fordulat ellentéte. Dorval, Diderot hőse elmarasztalja az ilyen jellegű váratlan fordulatokat, amelyek a drámái cselekményt valószínűtlenné, hamissá teszik: az intrikák, különböző színházi effektusok által összetartott dráma cselekménye szükségszerűen nem lehet más, mint véletlen események, előre nem sejtett véletlenek sorozata, amelyek semmiképp sem felelhetnek meg a természetesség igényének. Ezen színpadi effektusok helyett Diderot tablókát szeretne a színpadon látni, drámái képeket, amelyek a cselekvő személyeket a nézőknek olyan természetes és életszerű helyzetekben mutatják, hogy a jelenet akár egy festő által megfestett kép tárgyává is válhatna. A festői értelemben felfogott és elrendezett tablóknak a néző előtt a természetes, a látszatoktól és a poétikai illúziótól megszabadított élet képeit kell megjeleníteniük. Diderot szemei előtt épp ezért nem a történelmi, mitológiai vagy heroikus tablók, festmények lebegtek, hanem sokkal inkább az érzékeny, megható családi jeleneteket megragadó festmények, elsősorban a francia rokokó festő, Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) alkotásai, akit Diderot a kortárs festők közül leginkább csodált. Diderot szerint Greuze az egyetlen festő, aki képein oly módon képes az eseményeket egymás után szervezni, hogy azokból később akár egy regényt is lehetne írni.

Az a drámatípus, amelyet Diderot a színpadon látni akart, és amelyet elméletileg meg is alapozott, az általánosan emberinek olyan elképzelésén alapult, amely felülemelkedett mindenféle rendi különbségen, illetve a klasszicista drámát meghatározó rendi elven. Az általánosan emberinek így elképzelt ideáját a természetjogi gondolkodás fejtette ki, és ennek lecsapódásaként vált alapjává a 18. századi polgári ideológiáknak.

A dráma ilyenét megszerkesztése azonban bonyolult feladat elé állítja a drámaíró, ugyanis egy tablót úgy kell dramaturgiaiilag megkomponálnia, hogy egyszerre egy hármast célrendszernek tegyen eleget: egyrészt a valóság hű képe, egy polgári-családi hétköznapi jelenet leképeződése, másrészt az erény példázata, exemplum legyen, harmadrészt pedig a nézők meghatódásának, megindulásának eszközévé váljék, kiváltván így a nézők és színpadi hősök azonosulását. Német nyelvterületen elsősorban Gellert volt az, aki vígjátékaiban a szász típuskomé-

diával szemben egy új komédiatípust propagált, amelynek elméleti megalapozását a *Pro comedia commovente* című, 1751-ben kiadott írásában alapozott meg.¹⁶³ Írásában saját műveit, az úgynevezett könnyezettető vígjátékokat veszi védelmébe. Saját vígjátékaiban (mindenekelőtt a *Die zärtlichen Schwester* címűben), amelyekben már alkalmazza Diderot tablóelméletét, saját bevallása szerint is az új vígjátéktípusra szolgáltatott példákat, amelyeket Lessing – Diderot-val összhangban – a *Hamburgi Dramaturgiában valódi családi képekként* dicsért.

Az ilyenfajta élőképes szerkesztésmód, illetve a tablók halmozásából álló dráma azonban jórészt csak Diderot munkásságára jellemző. A Diderot-féle tablók a követők-utánzók műveiben fokozatosan zárótablókká váltak, amelyek meghatározták a 19. század népszerű alkotásait is. Ezek a zárótablók mindenekelőtt a drámai szereplők színpadon való megjelenését feltételezi: a tipikus zárójelenet valójában a dráma szereplőjegyzékének színpadi megjelenítése, azzal a megjegyzéssel, hogy a negatív szereplőket, akiből amúgy ezekben a drámákban meglehetősen kevés van, a szerző már a zárójelenet előtt visszavonja, mintegy képileg is demonstrálva, hogy számukra nincs hely ebben az újra deklarált és megerősített családi kötelékben. Az így kialakított zárótablóban az aktív szereplők egy pontosan meghatározott koreográfia szerint mozognak. Ez a koreográfia, amelynek elemeit a szerzői utasítások mintegy előírászerűen tartalmazzák, elsősorban néma jeleneteket jelent, amelyek a családtagok közötti verbális kommunikációt egészítik ki, illetve helyettesítik, mindenekelőtt abból a meggyőződésből kiindulva, hogy a testnyelv hitelesebb, autentikusabb a verbális nyelvnél. Leggyakoribb elemei ennek a koreográfiának az ölelések, a térdre borulás, a csók, a megbocsátás, megbánás gesztusai, mindenekelőtt azonban a könnyek, amelyek az érzékeny szív és a meghatódás leghitelesebb külső jelei. Az ily módon megkomponált záróképek mestere August von Kotzebue, akinek majd minden színművét a közönség megindítására törekvő tabló zárja. A Kotzebue-féle tablók szerkesztésmódját jól demonstrálja *A formentérai remete* című egzotikus színhelyen játszódó darab. Kotzebue művének közvetlen előzménye Lessing *Bölcs Náthán* című drámája, amelynek konfliktusrendszere a különböző vallások konfrontációjából, a címszereplő léthelyzetének összetettségéből – bölcs, gazdag zsidó, aki segítője a mohamedán Szaladin szultánnak, ugyanakkor útjában is áll; családapa, aki szinte elveszíti egyetlen

leányát; zsidó családapa, aki lekötelezettjévé válik egy templomos lovagnak – táplálkozik. *A formentéri remete* ebből a konfliktusrendszerből építkezik, egzotikus helyszínre helyezi a cselekményt, megtartja – bár csak mellékhangsúllyal – a vallások különbözőségének motívumát, s ezzel párhuzamosan aránytalanul kiemeli a magánéleti elemeket (apagyerek viszonya, szerelmi bonyodalmak stb.).

*A formentéri remeté*t úgy tartja számon a Kotzebue-irodalom, mint repertoárjának mintaszerű darabját. Korábban Magyarországon és Erdélyben is óriási népszerűségnek örvendett, majd minden színház játszotta, nagyon sok esetben volt a színház nyitó darabja. Két magyar fordítása ismeretes: az egyik a *Magyar Játékszín*ben jelent meg, Verseghy Ferenc fordításában. Ő helyenként javított az eredetin, a sikamlós helyeket kihagyta, lefordította a közbeékelte énekeket is. Másik fordítása az *Erdélyi Játékos Gyűjtemény*ben jelent meg, a fordító K. Boér Sándor, aki az erdélyi színpad feltételeihez és igényeihez igazította fordítását: K. Boér elhagyta az énekeket, lemondott a spanyol és a török sokaság szerepeltetéséről.

Lessing *Náthánjára* emlékeztet a dráma szereplőstruktúrája: a szereplők között találunk remetévé lett spanyol nemes, nemes szívű algír kalózt, ennek leányát s az őt szerető, az atyja fogságából megszökött keresztény rabszolgát. A dráma kulcsfigurája Don Pedro Oliveira, aki szolgájával együtt visszavonult Formentera magányos szigetére, hogy ott gyászolja sorsának szerencsétlenségét: szerelme a kedvese gazdag és rangjukra büszke rokonai áldozatává vált, a kedves pedig – legalábbis az ő tudomása szerint – közös gyermekükkel egyetemben meghalt. A két remete egyetlen barátja Hasszan Makmut, egy algír kalóz, akinek a remete egyszer az életét mentette meg, s aki azóta megható módon gondoskodik a két szerencsétlenről. Erre a szigetre vetik ki a tenger hullámai Szelimát, a hajótörést szenvedett fiatal török lányt, akiről kiderül, hogy valójában Makmut lánya, s szerelmével, egy fiatal spanyol rabszolgával megszökött atyjától. A szigetre érkezik Hasszan is, aki két foglyo hoz magával, lányának megszöktetőjét és ennek szolgáját. A fiatal spanyol nemes szíve és lovagi harcmodora lenyűgözte a kalózt, aki ezért visszaadta szabadságát. Minden feltétel adott tehát a szerencsét hozó viszontlátáshoz: a remete boldogtalan, mert szeretett feleségét nem tudja feledni; Hasszan Makmut lánya elvesztése miatt szenved; Szelimának lelkiismeret-furdalása van, amiért atyját elhagyta, és boldogtalan a kedvesétől való (vélt) távol-

lét miatt; Don Pedro pedig azért szenved, mert megbántotta a nemes szívű kalózt, s szerelmét is elveszítette. Ekkor a remete Makmut elé vezeti elveszettnek hitt lányát, Makmut pedig felismeri a fiatal spanyolban a remete holtjának hitt gyermekét. A történet a szülők és gyerekek egymásra találásával, a fiatalok szerelmének beteljesedésével ér véget, a zárlat jórészt néma jelenetek sorozata:

- Don Pedro *(A'mint Szelima szavát megballya, felijedvén ki-fordúl, és ki-terjesztvén karjait, fel-kiált) Szelima!*
- Szelima *(Karjai közé rohanván) Pedro!*
- Hasszan *(Közikbe férkezvén, és minekutánna őket el-választotta, kezeiket meg-fogván - Hosszú nyugovás utánm, mely alatt mindnyájan fájdalmas várakozásban állanak,Don Pedróhoz - Szelimát Don Pedro karjai közé veti)*
- Remete *(Illetődéssel közikbe megy)
(Don Pedro a' Remete nyakába borúl.) [...]*
- Hasszan *(Újra öszve-adgya kezeiket.) Az áldást én mondom. (A Jegyesek térgyre esnek. Hasszan felséges illetődéssel az égre tekintvén.) A' Mindenhatónak, az egész világ' Urának, mindnyájunk Istenének áldása szálljon reátok. (kezeiket el-ereszti, és saját kezeit fejeikre terjesztvén.) Így szentelem meg szövetezésteket! A' Természet legyen a' bizonyság, a mindenható Isten pedig jutalmazza-meg szerelmeiteket, bosszúllya meg hűtelenségeteket. (Nyúgovás. Szelima Hasszannak, Don Pedro pedig a' Remetének nyakába borúl.) (III./5-6.)*

Az ilyen módon megkomponált tablók hatása egy paradoxonon nyugszik, tudniillik a befogadóban vegyes érzelmeket hív létre: a cselekmény szerencsés végkifejlete könnyeket vált ki belőle, ami egyébként a tragédia sajátja lenne. Az érzékenyjátékok így megszerkesztett megható záróképei exemplum-jelleggel bírnak, amennyiben a családi boldogság demonstratív színpadi megjelenítésével a polgári élet olyan ideálját állítják a nézők elé, amelyben az erény mindig győzedelmeskedik a vétek felett.

V.4. Drámaelméleti terminológia a 18–19. században

Ha az 1790–1830-as évek magyar színházi műsorrendjét, illetve drámairodalmát vizsgáljuk, talán legfeltűnőbb az a tény, hogy a 18–19. század fordulójának színház- és drámaelméleti terminológiája gyökeresen eltér a maitól. Ha mai fogalmainkat összevetjük az olyan műfaj-megjelölésekkel, mint például *valóságos történeten épült érzékeny játék, gyönyör-*

ködtető szomorújáték, egészen új érzékeny rajzolat, nem nehéz belátni, hogy e terminusok nem értelmezhetőek maradéktalanul a mai drámaelméleti szempontok szerint. A különböző, gyakran esetleges variánsoktól elvonatkoztatva mégis elkülöníthető néhány alaptípus: *szomorújáték, érzékenyjáték, nézőjáték*. Bár esetenként akár egymás szinonimájaként is használhatóságok ezek a terminusok, használatukban mégis megfigyelhetők bizonyos szabályszerűségek. A műfajmegjelölések megválasztásában érvényesülő tendenciák főleg a fordítás eredetijével való összevetés révén érhetőek tetten. Megfigyelhető például, hogy a magyar nyelvhasználatban a műfajok megjelölésére szolgáló fogalmak, körülírások differenciáltabbak, mint az német nyelvű eredeti szövegek esetében: például a német eredetiben *Trauerspiel*nek minősülő *Emilia Galotti* Kazinczy fordításában szintén *szomorújáték*, de Gebler szintén *Trauerspiel*ként meghatározott *Az Ozmondok, avagy a két helytartó* című műve Kazinczy Miklós fordításában már *érezkenyjáték*. De talán legfeltűnőbb jelensége a magyar terminológia-rendszernek, hogy a 18–19. század drámairodalmában és színházi műsor-rendjében nem fordul elő műfajmegjelölésnek a *polgári szomorújáték* fogalma. Gorove László már említett műve, *Az érdemes kalmár* a műfajmegjelölés szerint “hazai történeten épült eredeti darab”, Lessing *Miss Sara Sampson*ját fordításában Kazinczy is egyszerűen *szomorújáték*nak nevezi.

Pintér Márta Zsuzsanna a magyar irodalomszemléleti gondolkodás egészére jellemző tények tartja, hogy a korszak műfajelméleti gondolkodásmódját csak a különböző műfajú könyvek paratextusaiból, ajánlásokból, előszavakból, illetve alkalmi jellegű folyóiratcikkekből lehet feltárni.¹⁶⁴ Szajbély Mihály a 18. századi műfajelméleti gondolkodást vizsgáló művében is abból indul ki, hogy a 18. század végén a magyar nyelvterületen viszonylag keveset foglalkoztak az egyes műfajok elméletével. Ez a jelenség különösen hangsúlyozottan fordul elő a drámaelmélet kapcsán, olyannyira, hogy önálló, kifejezetten drámaelméleti írással magyar nyelven egyáltalán nem találkozhatunk, így a legfontosabb idevágó források a drámák paratextuális elemei és a korabeli színházi kritikák, de a kor drámafordítói és magyarítói ezen írással többségében „a haszonelvű irodalomszemléletnek megfelelően, inkább a magyar nyelvű színjátszás meghonosításának nemzeti hasznairól igyekeztek meggyőzni az olvasókat, mintsem elméleti témákról értekeztek volna.”¹⁶⁵ Nagyobb lélegzetű dráma- vagy színházelméleti művek csak a 19. század első évtizedében születtek. Teória-történeti vizsgálódásunk számára hasznos

támpontokat szolgáltató első ilyen jellegű próbálkozás még kéziratban maradt: a marosvásárhelyi Állami Levéltárban őrzött öt lapnyi jegyzet a 18. századi drámairodalom és színházi gyakorlat alapos ismeretéről árulkodik. A kézirat szerzője, az ismeretlen marosvásárhelyi tanár, a dráma általános bemutatásán túl meghatározza a dráma különböző válfajait, részletesen leírja a tragédia, szomorújáték, vígjáték, érzékenyjáték, énekesjáték (ezen belül a melodráma, az opera, az operett) műfaji sajátosságait.¹⁶⁶ A nehézkes, a magyar nyelvű terminológia hiánya miatt gyakran magyartalan szövegben az ismeretlen szerző kísérletet tesz arra is, hogy a műfajelméleti meghatározások mellett különválassza a drámai mű és a színjáték-mű fogalmát, az olvasott és az előadott dráma befogadási módjának különbözőségét is: „Bár a dramatis Poesis productumai gondoltathatnak a nélkül, hogy a Theatrumra határozotatva lennének; de mivel a Dramába a poetis elő adott tárgy sokkal erősebb[en] munkálkodik, ha a' jádzás által a külső érzés eleibe tűnik elő; leginkább lehet, tessék is betset fel tanálni theatralis munkalkodasa szerént; mert így egy étlettel is tökéletes formának egész képét lélekbe által hagyák, és a Phantásia játékban leg magossabrá hágtattyák.”¹⁶⁷

A marosvásárhelyi kézirat mellett a fogalomhasználat, az egyes műfajmegjelölések tartalmára, dramaturgiai jelentésére vonatkozó kérdéseink megválaszolásához használható támpontokat nyújt egy mindmáig viszonylag ismeretlen, de a kor drámairodalmának alapos ismeretéből fakadó mű, Verseghy Ferenc 1817-ben latinul megjelent, *A magyar nyelv törvényeinek elemzése* című esztétikai kézikönyve. Az 1810-es évek elején megírt összefoglaló jellegű mű nyíltan vállalja a 18. század örökségét, s a klasszicizmus művészetfogalmának részletes újrakidolgozásával, grammatizálásával, továbbá konkrét célzaival Margócsy István szerint léptenyomon állást foglal a modernebb irodalmiság s a nyelvújítás mozgalma ellen is. Már maga a latin nyelv választása is egyfajta arisztokratikus gesztusként értelmezhető, a tudomány általános nyelvéhez való visszatérés-ként.¹⁶⁸ Verseghy a művében használt *művészetfogalmat* Sulzer és Batteux alapelveinek vegyítése révén dolgozta ki. Sulzer – s a Sulzer által forrásként felhasznált Gottsched – nyomán a művészet lényegének az *erkölcsi tökéletesedést* tartja, a művészetnek alapvetően *nevelő funkciót* tulajdonít: „a beszéd igyekszik a lélekbe hatolni, hogy a benne támasztott benyomások erejével életre keltse azt a legnemesebb belső meggyőződést, amely a jó elfogadására és követésére, illetve a rossz kerülésére irányuló készség

erősítésével szokta kialakítani az igazán művelt és derék honpolgár kötelességeinek teljesítésére odaadóan törekvő ember jellemét.¹⁶⁹

Ambivalens értékválasztásáról, ingatag irodalmi értékrendjéről sokat elárulnak az általa példaszerűnek tartott alkotók, akiknek műveire tekintélyként hivatkozik: említi az antik irodalom műveit, viszonylag sokszor hivatkozik a 17. század irodalmára, mindenekelőtt Shakespeare, Cervantes, Milton, Molière műveire, és igen sok szerzőt elemez és dicsér a 18. századból is. A 18. század alkotói közül példaértékűként hivatkozik Gellert, Gessner, Young műveire, hierarchiája csúcán Klopstock, a drámairodalmon belül Kotzebue áll. A Sturm und Drang lázadó mozgalmának irodalma már kívül esik Verseghy érdeklődési körén, a mozgalom alkotóira alig hivatkozik: Schiller neve mindössze két alkalommal, egy drámatörténeti névsor végén fordul elő, Goethére pedig csupán egyszer hivatkozik a *Götz von Berlichingen*nek mint történelmi drámának említésével, a szerző megnevezése nélkül.

Gottsched már idézett költészettanához hasonlóan a műalkotás Verseghy számára célszerű: egy meghatározott pontba, szentenciába sűrítendő, pontosan körvonalazható tanulság közvetítője, egy olyan tanulságé, amelynek összetevői már előzőleg is ismertek voltak a befogadás számára. Az erkölcsi célnak megfelelően minden mű és a művek minden eleme erkölcsi példa, morális exemplum. Ezt támasztja alá Margócsy meglátásában Verseghy azzal is, hogy a művészet alanyának a *derék embert*, a *jó állampolgárt* képzei.

Az *Analyticae* legerjedelmesebb, a művön belül is önálló egyéget alkotó, elkülönülő szakasza a műfajelméletet foglalja magában. Verseghy talán ebben a részben alkalmazza leghívebben a klasszicizmus elméleti rendszerét, következetesen érvényesíti a műfajok közti hagyományos értékhierarchiát. Ennek megfelelően az objektív műfajokat magasabbra helyezi a líraiaknál, közülük is a legmagasabb helyre az eposz kerül.

Írásának 21–22. fejezetében a drámai műfajt tárgyalja, a dráma különböző válfajainak osztályozásakor – amiért dolgozatom szempontjából különösen értékes –következetesen érvényesíti a 18–19. század dráma- és színházelmélet sajátos szempontjait. *A drámák különböző fajtáiról* címet viselő 22. fejezetben egyszerre érvényesíti a hagyományos és a korabeli drámaelméleti szempontokat: „A régiek a drámát tragikus vagy szomorú, valamint komikus drámára osztották föl: ma viszont a

közfelfogás azt a drámát, amelyikben egyik, vagy másik szereplőt a színpadon megölik, *tragédiának*, amelyikben pedig senki sem pusztul el, de jelenetei szomorúak, vagy legalábbis komolyak, *színjátéknak*, németül *Schauspielnak*, végül amelyikben többnyire vidám jelenetek fordulnak elő, *komédiának* szokta nevezni.”¹⁷⁰

Nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy művét Verseghy latinul írta, a magyar fordítás pedig 1973-ból származik, így joggal feltételezhető, hogy egyes műfaj-definíciókat Verseghy feltehetőleg másként fordított volna magyarra. Szinte bizonyosnak tekinthető, hogy az, amit a fordítók *tragédiának* fordítanak, a korabeli szóhasználat szerint *szomorújáték* lett volna, míg a *Schauspiel* minden bizonnyal *nézőjátékként* fordult volna elő. Ez utóbbi feltételezés igazát a szerző saját Kotzebue-fordítása is igazolja: *A formentérai remete* magyar műfajmegjelölése *nézőjáték*, a német szöveg pedig a *Schauspiel* fogalmat használja.

V.4.1. *A szomorújáték és változatai*

V.4.1.1. A neoklasszicista szomorújáték

A bécsi császári udvar 1785-ben kiadott színházi rendelete, az *Organisations-Statut* nem csupán a birodalom színházainak működését szabályozó, általános rendelkezéseket tartalmazott, hanem pontosan meghatározta a tragédia, az érzékenyjáték és a vígjáték általa elfogadható tulajdonságait. Saját céljainak megfelelően a tragédiának egy „megszelídített” változatát propagálta. Legfontosabb elemnek a gazdag cselekményt tartotta, a tragédiát a fenséges kategóriájával jellemezte, de nem tartotta elfogadhatónak, hogy ezen a határon túlmenjen: „A tragoedia gazdag cselekménnyel bírjon, telve fenséges érzülettel, de ne csapjon át a borzadályosba és a természetfölöttibe; részvétet és félelmet keltsen undor és borzadály helyett. [...] A tragoedia nyelvezete legyen nemes, ne pedig képzelgéssel átszótt szószátyárság.”¹⁷¹

A kéziratos marosvásárhelyi traktátus éles határvonalat húz meg a tragédia és a szomorújáték között, a tragédia értelmezésekor a 18. századi poétikák érvrendszerét használja: „Leg szebb Subjectum a’ ‘Tragoediához, olyan ember, a’ ki maga szerencsétlenségének oka: ennek sem igen bűnösnek, sem igen ártatlannak nem kell lenni, – a’ szerencsétlenségnek hibás lépés által kell okoztatni; a’ melyhez az emberi természet ki van tétetve: ‘s bocsánatot érdemel: minthogy a’ Tragoediának célja szána-

kodást és irtodzást gerjeszteni, a' csupa ártatlan személy igen gyenge szá-
nakozást gerjeszt: a viték ember pedig semmi szánakodást nem gerjeszt.
A' tragoediába és comediába a' meg csalattatásra leg szorossobban kell
ügyelni, hogy a természet copiazva legyen.”¹⁷²

A szomorújáték esetében a tragikus végkifejlet nem műfajkonsti-
tuáló tényező, a műfaj lényegét a sors hatalmának alávetett vagy azzal
szembeszálló hős cselekedeteinek megjelenítése képezi: a szomorújáték
tehát „egy aestetis tökelletes dramatio előadás, mely érzősíttése által
azon modnak, miként törekedik a vitéz szabatsága a sors hatalma ellen,
és emennek annak hatalma alatt valo elnyomattatás által a kedv és ked-
vetlenség elegyített érzését eleven(en) fenn tartya, és a cselekedet töké-
letessége momentumába előhossa a kedv felyül mulását a kedvetlenség
érzése felett. Csak egy vitéz lehet a szomorujátékba, azt láttya az ember
vagy szabatsága erejébe mint önnön hibája nélkül szerentsétlent vagy
eltévelyedetett, kinek erköltse kevésbé vagy inkább hibás utat vett. Ezzel
a szabatság erejével törekedik a sors hatalma ellen, mely vagy más mora-
lis válságok ellene rohano szabatsága vagy hazafiui correlatiok nyomu-
lása, vagy természeti szükség ellene alhatatlan ereje, a' fatum. Ezen
küszködés által gerjesztetik fel a kedv, és kedvetlenség érzése, a kedv ér-
zése tápláltatik a vitéz nagy ereje által. A kedvetlenség érzése a sors ellene
dolgozó hatalma által, mig végre a vitéz cselekvése módja az erköltsi
szükségességébe és az aestetis forma tökéletességébe meggyőzi a kedv a
kedvetlenséget. A szomorújáték vitéze annál magosabban áll, mentől
inkább magától minden, minden az ő individualitásából indul ki, s
keményebben áll ellene a sorsnak, és sokáig bizonytalanul marad, ő
győz-é, vagy a sors. Mentől tiszta emberibb, és kevesebbé szenved önnön
hibája miatt.”¹⁷³

A tragédia ilyen „megszelídített”, pontosabban módosult változata
elsősorban az erős jezsuita színjátszó hagyományokkal rendelkező, a
Leibnizra visszavezethető wolffi filozófiai gondolkodás jegyében álló
josefinista osztrák birodalom színházainak műsorrendjében vált meg-
határozóvá, ahol heroikus, a csodálat (*admiratio*) felkeltését legfontosabb
célként kitűző tragédia az 1800-as évek környékén Ayrenhof és Collin
munkásságában második virágkorát élte.¹⁷⁴ Az osztrák szerzők a felvi-
lágosodás korai szakaszának politikai témájú szomorújátékához nyúltak
vissza, amelynek legfőbb célja az volt, hogy nézőjét állampolgári köte-
lességeire emlékeztesse. A szomorújátéknak ez a változata olyan patrióta

hősöket jelenített meg, akik erkölcsi tökéletességük és szigoruk révén messze a nézők fölé emelkednek, s akiknek erénye, erkölcsi tökélye olyanira az átlagos fölé emelkedik, hogy a befogadó számára saját gyengesége, kicsinysége is kiviláglik. Épp ennek tudható be, hogy ezek a drámák nem érzelmi azonosulást próbáltak a befogadókból kiváltani, sokkal inkább átlagon felüli hősöket mint csodálatra méltó morális eseményeket akartak a nézők elé állítani. Miközben a részvételre, az emocionális azonosulásra törekvő dramaturgia a közönség és a színpadi figurák minél mélyebb érzelmi közösségének elérésére törekedett, és a színpadi történetnek a színházi nézőre vonatkozó közvetlen relevanciáját hangsúlyozta, a heroikus szomorújáték esetében épp a színházi kommunikáció résztvevői közötti erkölcsi távolság teremtette meg a csodálat felkeltésének lehetőségét.

Ezt a drámaprogramot a magyar színjátszás történetében id. Wesselényi Miklós báró nevéhez köthetjük, aki az erdélyi magyar nyelvű hivatásos színészet kialakulásában nem csupán mecénásként, színházi vállalkozóként töltött be jelentős szerepet, hanem drámaíróként és fordítóként is. Az erdélyi színtársulat számára fordított művei, Cronegk *Kodrusa*, Collin *Regulusa*, illetve eredeti darabjai, a Fessler nyomán írt, de elveszett *Attila*, valamint a *Hypparchus és Hyppiás* külön vonulatot alkotnak a társulat műsorrendjében, részét képezik a Wesselényi által propagált klasszicista színházi programnak.¹⁷⁵ De ugyanezen klasszicista színházi program jegyében tűzette műsorra Kazinczy Metastasio-fordításait, a *Titusnak szelidségét* és a *Themisztoklészt*.

Wesselényi fordított drámáinak, illetve kéziratban maradt eredeti művének nagyon erős az exemplum-jellege, s ezáltal szervesen illeszkedik a tragédia, szomorújáték wolffi-gottschedi értelmezési körébe. A példázatszerűség az az összekötő kapocs, amelynek alapján Kerényi Ferenc is folytonosságot figyelt meg e drámákban: „a hazaszeretet és a zsarnokgyűlölet köti össze a népéért életét adó Kodrus király és a hazájáért halni kész, karthágói fogságát büszkén viselő Attilius Regulus fél évszázad különbséggel megírt alakját, a Metastasiót átdolgozó Cronegk és a 19. századelő osztrák birodalmi tudatának példázatot kereső Collin hőstét.¹⁷⁶ Neveltetése, érdeklődése hozzájárult ahhoz, hogy olyan műveket válasszon, amelyek cselekménye az ókorban játszódik, de amelyek – tanulságukban, végső kicsengésükben – a cselekvő, a hazáért meghalni kész hős embereszményét sugallják. Wesselényi ókori példái és példá-

zatai áldozatkészségre, hazaszeretetre buzdították a kor nézőit egy olyan korban, amikor a zsnarokság ellen küzdő, a haza érdekeit az egyén saját sorsa elé helyező hősökre nagy szükség volt.

A Johann Friedrich von Cronegk által még a lipcsei egyetemi évek alatt megkezdett, de csak 1754-ben Ansbachban befejezett mártírdramát a Friedrich Nicolai és Moses Mendelssohn által kiadott *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1757-ben az általuk kiírt pályázatra beérkezett művek közül a legjobb szomorújátéknak járó címmel tüntette ki. A szomorújátékot rendszeresen játszották Bécsben, al-címmel emelvén ki a mű példázatszerűségét (*Codrus, oder Muster der Vaterlandsliebe* [Codrus, avagy a hazaszeretet példája]).¹⁷⁷

Cronegk drámájának három magyar fordítása is ismeretes, lefordította Bálintitt János, Szrógh Sámuel és id. Wesselényi Miklós is.¹⁷⁸ Id. Wesselényi Miklós Cronegk-fordítása, amely a magyar színháztörténeti szakirodalom szerint része volt a Wesselényi által képviselt klasszikus színházi programnak, jól példázza a *heroikus tragédia* és a már polgárinak tartott *szomorújáték* közötti átmenetet. A pályázat kitétele ugyanis az volt, hogy a beérkező műveknek meg kell felelniük a Nicolai által kidolgozott, már a *polgári szomorújáték* elmélete felé mutató szabályoknak. Cronegk egy már többé-kevésbé befejezett művet dolgozott át, így alkotása magában hordja azt a kettősséget, amit egy hagyományos műfaj új szabályokhoz történő igazítása megkövetelt. A mű a görög antikvitásból származó mitológiai anyagot dolgoz fel, a szereplők rangja, társadalmi helyzete a klasszicista dráma követelményeinek való megfelelés szándékáról árulkodik; az alexandrinus mint a heroikus tragédia műfajkonstituáló tényezője szintén a klasszicista hagyomány irányába mutat. Bálintitt és Szrógh fordítása még átveszi a verses formát, Wesselényi fordításában azonban az alexandrinusok helyébe a prózai forma lép. A *Kodrus* Wesselényi-féle fordítása Erdélyben a különböző reprezentációs alkalmakhoz (pl. a kormányzó névnapja) kapcsolódó színházi előadások kiindulópontjává vált; 1794. november 12-én a kolozsvári országgyűlés alkalmából a Pest-Budáról már színházkedvelőként ismert br. Barco Vince altábornagy, királyi biztos tiszteletére mutatta be a darabot a kolozsvári társulat.

A Cronegk által alexandrinusokban megírt darab anyagát a Codrus-monda szolgáltatta, amely szerint a delphoi jósda jóslata alapján az athéni királynak életét kell áldoznia a dórok elleni harcban azért,

hogy népét győzelemre vezesse. A darab kidolgozásában Cronegk messze eltávolodik a monda hagyományozódott változatától, amelyet feltehetőleg a holland Johann Meursius *Regnum Atticum sive de regibus Atheniensium* (Amszterdam, 1635) vett át. Miközben a monda középpontjában az attikai demokrácia kialakulása áll, addig a demokratikus államforma létrejöttéről csupán a szomorújáték utolsó fejezetében van szó, az állam életében fontos konfliktust háttérbe szorítja egy, Cronegk által betoldott szerelmi konfliktus.

Cronegk művén meglátszik, hogy egy már többé-kevésbé befejezett mű átdolgozása. Ezt leginkább a mű rosszul felépített, aránytalan szerkezete mutatja. A dráma már alcímében („szép dolog a hazáért meghalni”) is utal a konfliktus forrására, és az első felvonásban is találunk erre történő utalást:

Kodrus ... szüntelen ijjeszt azon titkos háborgásom, hogy valami nagy veszély éri Hazámat velem együtt, ettől tartok, és méltán is, én csak arra kérem az egeket, hogy ha az ő bosszúállásokat nem büntetik, kíméljék meg az én kedves Hazámat, és csak rajta, öntsék ki azt. (I./4.)

Mindezek ellenére az itt csak utalásszerűen megjelenített konfliktus kibontására csak a dráma harmadik felvonásában kerül sor. Az első két felvonás a szomorújáték szerelmi szálát bontja ki: Kodrus, athéni király szereti Philaidét, az elveszettnek és holtak hitt Médon kedvesét, aki alattvalói engedelmességből, önfeláldozásból hajlandó lenne feleségül menni az általa is tisztelt idősebb királyhoz. Váratlanul azonban hazatér Médon, Thézeusz leszármazottja. A király minden nagyobb vívódás nélkül hajlandó lemondani menyasszonya kezéről, csupán azért, hogy tetével boldoggá tegye alattvalóit. Mindezek érzékeny jelenetek megkomponálására adnak lehetőséget a szerző számára, illetve annak a lehetőségét is megteremtik, hogy Kodrust az ideális uralkodó eszményének megtestesítőjeként jelenítse meg. Ezt a dráma egyik hősével, Médon anyjával ki is mondatja a szerző:

Elizinde Csak Kodrus teheti az ilyen virtusokat, hogy midőn más boldog – ő is másnak boldogságát érezte. Valóban te nagy Fejedelem vagy – Nem magad, hanem alattavalóidnak hasznát, 's szerentséjeket tekintvén. (III./3.)

A mű eseményei a harmadik felvonásban gyorsulnak fel: Artánder, a dórok királya megtámadja Athént, foglyul ejti a királyt, Elizindét és Philaidét, Médon kedvesét. Artánder azonban felkínálja Médonnak azt a lehetőséget, hogy a három fogoly közül szabadon engedi azt, akit ő választ. Médonnak Philáide iránti szerelme, anyja iránti fiúi szeretete és hazafiúi kötelessége között kell választania. A klasszicista tragédiák sztoikus hőse vonakodás nélkül a hazafias – alattvalói kötelességek mellett döntött volna, és egyaránt feláldozott volna testvéri szeretet és magánemberi boldogságot. Médon számára a választás szenvedéseket tartogat, mivel egyenértékű alternatívák között kell választania. Belső harca meghatódást, részvétet kelt:

Médon Oh virtus! Melly most még inkább zavarod szivemet, taníts meg, mitévő legyek? A' Haza? Természet törvénye? – mindenféle kötelességek egyszerre én bennem egy ütközetet szenvednek. (IV./6.)

Megoldása az önfeláldozásban és a szerettekkel a halálban való találkozásban áll: a hazafiúi kötelesség győz benne, kiszabadítja Artánder fogságából királyát. Ezen a ponton akár vége is lehetne a drámának, de egy dramaturgiai fordulattal tovább szövi az eseményeket: Kodrus kiszabadítja Artánder fogságából Médont és kedvesét, élete árán megmenti a várost a hódító Ártándertől, beteljesítve így magán a jóslat által előre vetített sorsot. Önzetlen mártírhalála tökéletes jellemét bizonyítja. Ezzel függ össze a műnek az a – kortársak által is kárhoztatott – dramaturgiai hibája, hogy pozitív hősei mindnyájan tökéletes jellemek, alakjukban nyoma sincs bűnnek, emberi gyengeségnek vagy akár csak egyetlen hibának. Legfőbb tulajdonságuk az áldozatkészség, bármikor hajlandóak meghalni hazájukért vagy akár egymásért. Ugyanígy Artánder pedig egyoldalúan negatív figura. Az, hogy Codrus mellett Médon, Philaidé, Elizindé is tökéletes jellemek, dramaturgiailag azzal a negatív következménnyel jár, hogy Codrus nem tud körükből egyértelműen kiemelkedni, nem válhat kivételes nagyságú hőssé.

A sztoikus heroizmus értékei, amelyek a hagyományos heroikus tragédiát meghatározzák, az érzékenység felé mutató változásokon mennek át. Codrus egyrészt magán viseli a sztoikus bölcs minden jegyét, de ugyanakkor érzékeny ember is, tökéletes hős, aki annak ellenére sem válik érzelmessé, hogy az érzékenység irányába elmozduló heroikus szomorújáték

hőse. Királyként sem próbálja megtagadni emberi mivoltát, mégsem áll fenn annak a veszélye, hogy hasonló a tömeggel, elveszítvén így uralkodói autoritását is. Mindez pedig azért lehetséges, mert emberi nagysága egyszerűen ki is emeli őt a közemberek sorából:

Kodrus Nem is akarok – nem akarok semmi vigasztalást, nem vigasztalódhatik meg addig egy Király, a’ míg Népe sanyarog – Sirjunk inkább! Kodrus is sir – de csak akkor, midőn a’ Haza szenved. (III./8.)

Utódja, Médon, jól érzi, hogy ő már nem valósíthatja meg a Kodrus által képviselt uralkodóeszményt, amelynek lényegét a hazáért életét áldozó király végrendelkező és tanító szavai örökítik meg:

Kodrus Kodrusnak meg kell halni – hogy az ő poraiból többek éljedjenek – Te pedig Médon! jöjj közelebb – Méltó vagy, hogy helyettem uralkodjál – őrizd meg a’ te reád bizott Népet, és vigyázz, ne hogy a’ fő póltz, mely gyakran a’ Virtust kotzkáztatja, megtántorítson. (V./12.)

A *pater familias* eszményének jegyében született Kodrus-figurával szemben Médon alakja az érzékenység éthoszána irányába történő elmozdulás tanúsítója: vonakodik elfogadni a trónt, a szomorújáték végén békeszerető polgárrá és a magánemberi boldogságra vágyó férjé válik. Ezáltal válhat a heroikus szomorújáték egy „polgári” ideológia közvetítő médiumává. Mindazonáltal a követendő uralkodói magatartás tekintetében Kodrus példáját tartja követendőnek. Ennek a magatartásnak a leglényegesebb eleme az egyéni érdek, hírnév utáni vágy alárendelése a közösségi érdeknek:

Médon ... ’s bárha harcra ösztönöz is Vitézi vágyódásom – de Hazám békességének feláldozom minden nagyra vágyásimat – jobb lévén egy békesség 100 Diadalomnál! (I./4.)

Találó Bécsy Tamásnak a kor drámairodalmára vonatkozó megállapítása: „Lessingtől kezdődően a művészetek egészét, így a drámairodalmat is különböző elméletek és filozófiák hatják át; a drámákba elméleti megfontolások alapján kerülnek bele alakok és gondolatkörök. A 18. század második felének drámaírói összehasonlíthatatlanul többet foglalkoztak gondolatilag, filozófiailag, elméletileg saját korszakuk történelmi, társadalmi, kulturális kérdéseivel és helyzetével, mint elődeik.”¹⁷⁹

A *Kodrus* szövegében néhány, drámaelméleti szempontból kifejezetten érdekes szövegrészre bukkanhatunk. Kodrus sorsának példázatszerűsége egyértelműen a klasszicista tragédia, illetve annak wolffi – gottschedi értelmezése irányába mutat. Ebben a koncepcióban a dráma, illetve színházi előadás példázat, exemplum, s mint olyan, egy egyetemes érvényű erkölcsi tétel érzékletes megjelenítésére szolgál. A színház alapvető funkciója is ebben ragadható meg: morális szempontból elfogadott azonosulási mintákat, cselekvési lehetőségeket nyújt a néző számára. Wolff művében olvashatjuk a színház és erkölcs, színház és virtus kapcsolatról szóló tézis talán legkomplexebb kifejtését, amelyet röviden így foglal össze: „Es ist zur Gnüge ausgeführt worden, was lebhaftes Exempel, sowohl in Erregung der Begierde zum Guten, und in Dämpfung der widrigen zum Bösen, als auch in Besserung des Willens, und Behauptung der Herrschaft über die Sinnen, Einbildungskraft und Affecten, absonderlich auch in Erlangung der Weisheit und Klugheit, wie nicht weniger zur Aufmunterung zum Gebethe, mit einem Worte, in Beförderung aller Tugend und Besiegung aller Laster, beytragen.”¹⁸⁰

Kodrus története ilyenformán a címben megfogalmazott tételt – „szép dolog a hazáért meghalni” – hivatott példázni, amint ezt maga a haldokló Kodrus kifejti:

Kodrus Éljetek szerentsésen – és ne felejtsetek el, – Oszlopot – számomra csak sziveitekben emeljetek. /: *Filaidénak* :/ Élj Hetrzegné! – és vigasztaljon meg tégedet Médonnak neve – ne sirjatok – csak egy példa – mellyet kellett Kodrusnak megtenni, hogy – jó Királyát a’ Nép megesmérvén – tisztelje – A’ király pedig népét mint testvérét szeresse. (V./12.)

Cronegk – a pályázati kiírásból is eredeztethető – szándéka az volt, hogy az új, érzékenyen modifikálódott heroizmust tipikusan hősiecs próbahelyzetbe állítsa, és ezáltal megteremtse annak a lehetőségét, hogy az új, érzékeny-heroikus magatartási formát különböző oldalakról megvilágítsa. Drámaelméleti szempontból azért is fontos ez az aspektus, mert ezáltal eleget tesz a részvét felkeltésére vonatkozó elméleti követelményeknek is, úgy, ahogy azt akár Lessingnél is olvashatjuk. De ugyanezt a feltevést fogalmazta meg Verseghy is: „Szánalom, kétségtelenül, csak akkor ébred bennünk, ha szerencsétlennek találjuk azt az embert, aki iránt rokonszenvet érzünk. [...] Aztán azoknak a szereplőknek a kínlódása és

szomorúsága, akik iránt nem érzünk semmiféle tiszteletet, jóindulatot, lelkünket szintén nem tudják szájalomra indítani. A hatalmasok szinte csak a hatalmassal éreznek együtt, akit megtört a mostoha sors, a többiek nyomorúsága kevéssé indítja meg őket.”¹⁸¹

A Kodrus-figurában Cronegk ugyanakkor példaszerűen teremti meg a csodálat felkeltésének dramaturgiai feltételeit, megvalósítva ezen a szinten az *admiratio - imitatio* azon moráldidaktikai koncepcióját, amelyet Verseghy a következőképpen fogalmazott meg: „A csodálat, amelyet valahogyan nem szoktak közönségesen az érzésekhez sorolni, mégis a leghasznosabb hatást gyakorolja az emberi lélekre. A hősök fennkölt jelleme, amiket csodálunk, valósággal szeretetreméltóvá teszik nekünk azokat az erényeket, amelyekkel kiemelkednek, amiképpen viszont a sátán vagy az ember gonoszsága ellen, amelyet Milton, Klopstock és Shakespeare olyan kiválóan mutatnak be, hogy bennünket egyaránt csodálatba ejt; ugyan ezen érzéstől indítatva tiltakozunk.”¹⁸² Figyelemreméltó aspektusa Verseghy írásának, hogy egymás mellett szerepelteti a *részvét* és *csodálat* fogalmait, amelyek például Lessing rendszerében összeférhetetlenek. Verseghy azáltal tudja e kettőt egyazon rendszerbe integrálni, hogy emocionalizálja az *admiratio* klasszikus fogalmát. A hősök iránt érzett csodálat szeretetreméltóvá, rokonszenvéssé teszi a benne megtestesülő erényeket, a rokonszenv pedig a részvét forrása. Ezért nem vezetnek belső ellentmondáshoz Médonnak a heroikus tragédia hatásmechanizmust idéző szavai:

Médon Egy könnyecsepp! /: *kitörli szemeit* :/ Már most szünjetekek meg –
Kodrusról nem siratni, hanem tsudálni kell. (V./12.)

Az erényes fejedelmet általános emberi erényei, önzetlen önfeláldozása, önuralma és emberszeretete a polgárok számára is utánzandó mintává teszik. Filáide is ugyanazt a magatartást követeli meg Médontól, amelyre a király adott példát azáltal, hogy lemondott kezéről Médon javára:

Filáide Ne engedd el Médon, hogy a' szerelemnek puhasága által szived meg
lágylván bűnre vetemedjék. Kövesd köteleltségedet. (IV./5.)

Wesselényi 1798-ban, a zsigódi kastély ebédlőjében bemutatott eredeti drámája, a *Hypparchus és Hyppiás* gondolatilag a *Kodrus* folytatásának, illetve akár ellendarabjának is tekinthető.¹⁸³ A megjelenített viselkedés-

módok mintegy a *Kodrus*ban megfogalmazott uralkodói eszmények fordított irányú bemutatásaként hatnak. Nem a helyes uralkodói magatartás példázata, hanem a zsarnoki hatalom természetrajzát adja.

A *Hypparchus és Hyppiás* a másik lehetséges uralkodói magatartást példázta a két zsarnok alakjában. A dráma valójában fordított királyi tükör, annak a művelődési programnak a negatív előjellel való megvalósulásaként értelmezhető, amely például ott van Bárány Péter *Korvinus Mátyásában*, illetve Gombos Imre *Az esküvés* című drámájában. Wesselényi jogosnak ábrázolta a zsarnokölést, de szól a zsarnokság alatt élő nép lelki elnyomódásáról is:

Aristides Gyilkos Hyppiás és Hypparchus kigyó fajzatok, kik eddig is titokban Tyrannusok voltatok, nyilvánosságosan pedig szemfényvesztő jóltevőinek mutattátok magatokat a' Népek. Im le vetkeztétek immár ama gyalázatos állortzat, és mezitlen jelentetek meg utálatosságokban. Hol vagytok Atticának Polgárai! nem sokára nem leszen Hazátok, a' Virtus semmivé lesz közöttetek. Szabadság nélkül nintsen Haza. Haza nélkül a' Virtus tsak mindjárt el enyésző vizi buborék. Áll még ugyan mindeddig régi polgári alkotványunk, tisztelgetnek Törvényeink, de azoknak egyetlen egy fundamentuma s köve, az egyes szabad meg rettenthetetlen Hazafiai értelem; alatson tsalárd hizelkedő oltalmazóinak 's meg vakittatott magyarázóinak minden lépésekkel meg rezzentetett s meg gyengítettett. A' nagyobb része Attica polgárainak haszontalanná, a' jobb része nem segíthető állapotba tétetett. A' közönséges költsön bizodalom gyanuskodássa vált, gyengeség, puhaság, félenkség uralkodó Characterévé lett Attica lakosainak. [...] Tettetés színével az önnön meg tartoztatásnak atyai gondolkodásnak, 's igyekezetnek a' közönséges jonak elé mozdítására tsalták meg a' közönséget; mint tűkörei az Uralkodoknak, 's élő ki ábrázoló képei a' Virtusnak, imádtatnak. [...] Annak színe alatt, hogy a' jo izlés elé segítették, az erkölts palléroztassék, oly szokások hozattak bé, melynél fogva Ifjainknak azok a' puhaságban, a' leg zabolátlanabb erköltstelenségben el merítettvén, Lelkek meg fertéztetett, testek el erőtelenítettett. (II./2.)

A dráma egyik központi kategóriája a *politika*, illetve az ahhoz kapcsolódó egyetlen lehetséges magatartásmód, a színlelés. A dráma első jelenetében Melisandra a színlelést, „szemfény-vesztést” jelöli meg az *udvar* világát leginkább jellemző viselkedési formaként:

- Melisandra A' tsapodársághoz hozzá szokott füleket meg sértené, 's a' puhasággal egybe elegyedett Udvari szemfény-vesztő színes Virtus által meg tsalattatott szivet fel inditaná, az Igazságnak egyenes ki mondása; jobbnak tartom ezért a hallgatást. [...]
- Meliterpé Nem esmérem ezen homályos értelmű, 's hiv szivemet mélyen meg sértő beszédeket. Melisáandra, szolj mint barátnéhoz illik, világosan 's egyenesen. – (I./1.)

Hyppiás is a színlelést jelöli meg az uralkodó, illetve általában a politikai legfontosabb tulajdonságaként, azonosítván a fogalmat a *maga meg tagadás*, *önuralom* kategóriáival: „A' Politicának leg főbb régulája a' tettetés, az Uralkodoknak tulajdonságai közt el kerülhetetlen a' maga meg tagadás. Nem tud a' Népeken uralkodni, a' ki indulatait határ nélkül való Uralkodása alá nem veti.”

Hypparchus színlelésre alapozott, erőltetetten nyájas beszéd- és viselkedésmódja a tettetést megvető Meliterpét is arra kényszeríti, hogy a rejtőzködésnek ezt a módozatát válassza, szavainak és viselkedésének mesterkéltségét Wesselényi a drámában szokatlan, barokkos mondatszerkesztéssel is kiemeli:

- Hypparchus Mint nyugodott Meliterpé, Attica Polgárnéinak disze, 's az aszszonyi nemnek dítsósőge?
- Meliterpé (*tettetéssel*) A' mennyire a' Nagy Hýpparchusnak, szabad Attica Uralkodójának, ki minden Királyoknál felségesebb, mivel szeretettel kormányozza alatta valóit, fényes Virtussairól, 's véle való egybe keléséről, 's abból következő boldogságról való képzelődései engedték: igen jól. (I./4.)

Az egyes szereplők színleléshez való viszonyának szempontjából érdekes ketősség figyelhető meg a mű figurái között. A színlelésre képtelenek kiszorulnak a *politika* köréből, csupán a módozat különbözik. Hypparchus képtelen uralkodni saját szenvedélyein, képtelen elnyomni sértett férfiúi büszkeségéből eredő korlátlan bosszúvágyát. Épp ezért esetében méltó vég a halál, Hármódus és Aristogiton kezétől. A maguk módján ők is képtelenek a színlelésre, figurájuk a heroikus regiszter felől értelmezhető. Nem véletlen, hogy leggyakrabban ők hangoztatják, illetve velük kapcsolatban hangzik el a *Virtus* fogalma. Velük kapcsolatban a virtus a heroizmus, önfeláldozó hazaszeretet szinonimájaként használatos, amelynek alárendelendő minden személyes szenvedély, emberi érzés, esetükben szenvedély és hazafiúi kötelesség soha

sem kerül konfliktusba egymással. Az egyes szereplők önmagukat a társadalom felől határozzák meg, az egyes emberek tettei csak e felől nyernek létjogosultságot, ezen meggyőződés kifejezésére szolgálnak a drámai kommunikáció nonverbális jelei is:

Meliterpé /:*ábrázattából látszik az ijedés, meg gyaláztatás érzése, melyből mind az által ki tetszik ártatlanságától bátorított nagy-szívűsége. Egy darabig magán kívül mint egy el ragattatva áll, ki mutattya azt egyszermind, hogy ki mondhatatlan nagy hartz mégyen végbe szívébe. A' Virtus győzedelme hirtelen ki tetszén vidám 's bátor tekintetéből, egy hozzá közel lévő Ifjunak dárdáját ki ragadván, ezt mondja:/ Attica Népe! egy Szabad Haza Leányának nem kell, és nem lehet meg gyaláztatva élni...*

Háromodius /:*báromszor szollani akar, 's mindenkor meg fojtya a'könyvbullatás Szóllását, véghetetlen indulatok ostromolják Lelkét. [...] Végre a Hazának emlékezete férjui erőt ad beléjek: / (III./1.)*

Dramaturgiai szempontból konfliktusos drámának tekinthetjük, világosan elkülöníthető az összeesküvők, illetve a zsarnokok tábora. Az egyes figurák tekintetében azonban több dramaturgiai hibát, hiányosságot észlelhetünk: egyes szereplőknek gyakorlatilag nincs dramaturgiai funkciója, a szerző mintha megfelekedne róluk. Így Meliterpé halálával barátnője, Meliszandra figurája is funkciótlaná válik, Antagorás is csupán Thémistoklés fellépésétől kezdve kap – nem cselekvő – szerepet. E két hőst kiegészítő, helyettesítő figurának kell tartanunk, valahogy úgy, mint Schiller von Kalb udvarnagyt. Szerepeltetésük csupán a másik két hős felől értelmezhető, egyszerűen dialóguspartnernek tekinthetők.

Kerényi Ferenc állapítja meg, hogy Wesselényi legnagyobb gonddal Thémistoklést, a hazaszeretet reálpolitikusát ábrázolta. Számára is legfontosabb eszköz céljai elérésére a színlelés, az álarcviselés. Alakja azonban nem csupán ezért tűnik jelentősnek: Aristides mellett ő az a drámai figura, akinek szájából nyíltan didaktikus mondatok hangzanak el. Ugyanakkor az ő alakja valósítja meg a dráma érdekes kettősségét: az ő szerepeltetése révén valósul meg a drámán belül a *heroikus* és *polgári* egymásmellettsége, illetve szembenállása. Két cselekvési alternatíva konfrontálódik tulajdonképpen: az egyik az, amelyet Háromodius, Cléodámás, Aristogiton képviselnek, s a hazáért való önzetlen önfeláldozásban csúcsosodik ki. Velük kapcsolatban hangzanak el az olyan kifejezések, mint a *Haza áldása, kötelesség, nemesség*. Mindezeket kérdőjelezi meg Thémis-

toclés, bár érvényüket nem tagadja: de a hősiesség értékei mellé egyenértékűként felzárkóznak azok a polgárinak tekinthető értékek, amelyek az *el kezdett munkájoknak végbe vitelére* kifejezésben nyerik el nyelvi megformáltságukat. A Metastasio révén már ismert figura nélkülözi a heroikus karakter minden összetevőjét. Dramaturgiailag ez úgy valósul meg, hogy gyakorlatilag alig van kontaktus közte és a Hármódus nevével fémjelzett lázadó csoport között. Thémistoclés elismeri ugyan szándékuk jogosságát, a zsarnokságot ő is éppúgy elítéli, mint az előbbieket, a célhoz vezető eszközöket azonban másként ítéli meg: mintegy vitába száll a heroikus regiszter képviselőivel: nem vitatja el a haza szabadságáért vállalt hősi halál nagyságát, dicső voltát, ám ő a végre nem hajtott feladatra helyezi a fő hangsúlyt:

Thémistoclés Mit használ egy Koldusnak áldása, vagy talám azt gondolod, hogy az ő Nemes érzékeny meg áldattatott esetek másokat el kezdett munkájoknak végbe vitelére inditana? [...] A' ki valamely dolgot el kezd, és végére nem hajtya, semmit sem tselekedett. [...] Jobb lesz nekünk ennek utána végre nem hajtott munkálodo Circulusokba bé lépni, 's ott el kezdeni, az hol ők kéntelenek voltak meg szűnni, 's az ugy el kezdett dolgot sükeresen végre hajtani. [...] Viseld az áll-ortzád mondom néked; mert külömbe oda vagyon Attica! Dobzodjunk, korhelkedjünk, ez által Bátorságoknak mély álmokba el altattyuk Týrannusainkat; egy bátor fényes tselekedettel tsak fel ébresztenők őket. (II./3.)

V.4.1.2. A történeti szomorújáték

A Wesselényi által képviselt neoklasszicista drámaprogramtól távolodni látszanak K. Boér Sándor történeti témájú szomorújátékai, legyen szó akár a *Negyedik László* című „nemzeti szomorú Játék”-ról, akár a Bertuch-féle *Elfriede* fordításáról. Közös mindkettőben, hogy a drámai cselekményt az intrika mozgatja, a *bazafiúi kötelesség* és *szenvedély*, *szerelem* közötti konfliktus ábrázolása helyét a különböző udvari intrikák megjelenítése veszi át, a konfliktus két pólusa közül csupán a *szenvedély*, *szerelem* motívumait tartja meg cselekményt mozgató tényezőként.

K. Boér kiinduló szövege, Friedrich Justin Bertuch *Elfriede* című drámája az európai irodalom egyik ismert vándortörténetét dolgozza fel.¹⁸⁴ A prózában megírt szomorújáték alapját az angol történelem egy sokszor és sokféleképpen feldolgozott eseménye képezi: a 12. század első feléből szár-

mazó *Gesta regum Anglorum* arról számol be, hogy Edgár király figyelmét felkeltették Devonshire grófja lányának, Elfriedének a szépségéről szóló híradások, ezért megkéri barátját, Ethelwold grófit, hogy kérje meg számára Elfriedét, ha valóban olyan szépnek találja, mint azt a különböző híradások állítják. Ethelwold, akit elbűvöl Elfriede szépsége, beleszeret a grófkisasszonyba, ezért azt hazudja a királynak, hogy hamisak az Elfriede szépségéről szóló beszámolók. Ugyanakkor pedig engedélyt kér a királytól, hogy csúnyasága ellenére ő maga vehesse feleségül a gazdag grófkisasszonyt. Az így megkötött házasság után Ethelwold vidéki magányban rejtegeti a külvilág elől fiatal és szép feleségét, de Ethelwold ellenségeinek közbenjárása révén a király tudomást szerez a csalásról, s hajszára indul egykori barátja után. Érezvén a rá leselkedő veszélyt, Ethelwold mindent meggyón feleségének, és arra kéri, hogy viseljen álöltözetet, rejtse el szépségét. Elfriede hiúságának azonban hízelgett a király érdeklődése, ezért tovább viselte ékszereit, s szépségével meghódította a királyt. Ezek után Edgar leszúrta Ethelwoldot, a gyilkosság helyére pedig kolostort építtetett, ahová a korán megözvegyült Elfriede visszavonult megbánni bűneit.

A téma, Ethelwold árulásával, felesége előtti gyónásával és Elfriede jellemének állhatatlanságával, kedvelt témája lett a különböző drámai feldolgozásoknak, amelyeknek legnehezebb feladatát a befejezés kidolgozása jelentette. Mivel maga az anyag az analitikus dráma technikájához áll közel, Ethelwold csalását majd minden feldolgozó már a cselekmény kezdőpontja előtti időpontba helyezte, s az előzményeket a cselekmény előrehaladtával derítette fel. Ennek következményeként a dráma exozicija megrövidült, s az Ethelwold halálával, illetve esetenként Elfriede második házasságával és trónralépésével végződő cselekmény rövidnek tűnik.

Lope de Vega, William Mason, Aaron Hill feldolgozásai után, az Elfriede-történet Németországban David Hume *History of England* (1754–62) című műve révén vált ismertté. Művének előszavában Bertuch is két forrásra hivatkozik: egyrészt Hume művét, másrészt pedig Mason dramatizálását (*Elfrieda. A dramatic poem, written out be model of the ancient Greek tragedy*, 1752) nevezi meg. Bertuch nem ragaszkodik a nevek az angol eredetinek megfelelő írásmódjához, így például Ethelwold nála Atelwold grófként jelenik meg, ezt az írásmódot veszi át lényegében K. Boér Sándor is. Bertuch kidolgozásában jelentős szerephez jut Atelwold ellenfele, Ardulf tanácsos, illetve Elfriede apja, Olgár gróf. Olgár, aki csalódott amiatt, hogy nem a királyt mondhatja vejének, szövetséges az irigy

tanácsossal. Ármánykodásuk révén a király felismeri, hogy elárulták, és párbajban megöli Atelwoldot. Elfriede jellemének ellentmondásosságában, aki hiúságból és unalomból a király kegyeit keresi, s aztán az elcsábított királlyal megöleti férjét, először csak Friedrich Maximilian Klinger, a Strum und Drang generációjának drámaírója fedezte fel a drámai konfliktus lehetőségét. A téma feldolgozásával Schiller is próbálkozott, lényeges eltérés azonban az eddigiekhez képest, hogy nála nem Elfriede, hanem Ethelwold a dráma tragikus főhőse. A témát 1817-ben F. W. Ziegler, a népszerű színpadi szerző is feldolgozta *Die Macht der Liebe* [*A szerelem hatalma*] címmel.

Bertuch és fordítói-átdolgozói számára a legnagyobb gondot a király alakjának színpadképes megformálása, tetteinek motíválása jelenthette. A kor színpadain vissza-visszatérő, jó és igazságos, esetleg tanácsadói által félrevezetett, de az intrikákon végül átlátó király típusához képest Edgár király alakja, aki leszúrja vetélytársát, gyökeresen más uralkodó-típust jelenített meg. Legközelebbi „rokona” Lessing *Emilia Galottijának* hercege, Hettore Gonzaga: befolyásolható, szenvedélyei vezetik, a férfiúi büszkeségén ejtett seb elfeledteti vele uralkodói kötelességeit.

Átelvold Ugy vagyon, ő sokszor jo Király, de nem mindenkor. Tudom én - még-igen-is tudom azon tsalogato édességeket, a' mellyek ötet el-tántorithattják. A' szépség ötet gyakorta leg-kegyesebb Uralkodóból, leg-írtóztatóbb Tirannussá változtattya. Tsak egy éhező Tigris olyan félelmes, mint Edgár, midön fejrénepi kellemetességeket üldöz. Megrontja ekkor a' leg-szentebb törvényeket, lábai alá tapoggya a' kötelességeket, és érzékenységet; ugy rohan gyönyörinek prédája után. (I./5.)

Egy ilyen uralkodó-típus színpadi megjelenítése ellentétes lett volna a felvilágosult abszolutizmus által propagált uralkodó-eszménnyel, de megjelenítését a cenzúra is megakadályozhatta volna. A Hägelin-féle cenzúrarendelet szigorúan megtiltja az uralkodók bírálatát, negatív színben való ábrázolását.¹⁸⁵ Bertuch sajátos megoldással próbál eleget tenni a szomorújáték követelményeinek, illetve a külső elvárásoknak: Edgár királyként megkegyelmez a tekintélye ellen vétő Atelwoldnak, de büszkeségében, hiúságában sértett férfiként erre képtelen, ezért hívja ki párbajra, s öli meg az életunt Atelwoldot.

A Bertuch-féle kidolgozásban Elfriede, aki a történetírói hagyomány szerint előnyben részesítette a királyt az alacsonyabb származású férjjel szemben, erényes feleségként jelenik meg: a dráma utolsó felvonásában, amelyben csak néma jeleneteket kell előadnia, Elfriede férje holtteste mellett leszúrja magát, míg az állhatatlan király egyedül marad büntudatával. Az utolsó jelenet a fájdalomtól megtört Elfriedét mutatja, aki joggal tarthatott igényt a nézők együttérzésére:

Elfridé *(le-ránttya a' keszkenyőt, mibelyt meg-láttya sobajtoz, fájdalommal vizsgálja, és aprádanként minden érzékenységet el-veszti. Ezentúl nem szóll többet. Albina igyekszik a' Kanapétól el-vonni, kit-is egy darabig követ Elfridé, de hirtelen ki-rántya magát karjai közzül,, és egészen meg-bodulva alá' s fel járkál. Mélyen nyög magába, néba néba kezeit az egekre emelvén - Albina gyakran melléje menyen, és meg-fogja kezét, de ő nem veszi észre. Utollyára egy székre rogyik, a' hólt test mellé.)* (III./7.)

A csupán három felvonásra osztható cselekmény rövidségét épp ezek a néma jelenetek próbálják kompenzálni, az erős érzelmi hatásra való törekvés jegyében. A fájdalom, megrendülés, meghatódottság kifejezésére hivatott testbeszéd gyakran teljességgel átveszi a verbális kommunikáció helyét, erős érzelmi hatást kiváltó állóképes jelenetek megkomponálására adva így lehetőséget. Mindez a színészekről is magasfokú technikai tudást követel meg, ezért egyáltalán nem tekinthető véletlennek, hogy K. Boér csupán az Elfriede szerepét játszó színésznővel szemben fogalmaz meg egyértelmű követelményeket: „Ezen szomorú Darabot, olyv véggel ajánlja különösen a' Nemzeti Játtzo Társaságnak a' Fordító, hogy jól meg-válasszák azon személyt, a' ki Elfridét játzodja: mert ennek, a leg-jobb néma jelentéseknek ki-adásával kell bírni, mellyek valamint ha hibásak semmit, ugy ha szépen esnek; igen sokat tésznek a' Nézők előtt.”

V.4.1.3. Az „áltörténeti szomorújáték”

A szomorújáték másik variánsát valósítja meg Soós Márton Dugonics-dramatizálásában, *A megszorított ártatlanság* című drámájában,¹⁸⁶ amely egész más kritériumok szerint minősülhet szomorújátéknak, mint például a *Kodrús*. Mai fogalmaink szerint nem is nevezhetjük szomorú-

játéknak, legalábbis nem azzal a mércével mérve, amely felől nézve például Lessing *Emilia Galottija* vagy akár Cronégk elemzett műve annak minősül. Ez a kritérium Bécsy Tamás megfogalmazásában így hangzik: „A tragédia sem mindennapos életesemény, a tragikum sem napi érzés. Ahhoz, hogy valami tragédia vagy tragikus legyen, éppen a mindennapokból kell kiemelkednie, a mindennapostól pozitív irányban különböznie.”¹⁸⁷ A mindennaposból való kiemelkedést, a szokatlan felé való elmozdulást a költött történelmi háttér, a történetnek a magyar „előidőkbe” való áthelyezése biztosítja, bizonyos mértékben legalábbis. A mű azon drámák sorába tartozik, amelyekben az alap egy történelmi vagy historizáló anyag, amelyek azonban teljesen magánjellegű konfliktusra épülnek, a történelmi színhely mindössze háttér. A történelmi téma, illetve az események történelmi időkbe való áthelyezése letűnt korok korhűnek tételezett életkörülményeinek és ruházatának színpadi megjelenítését implikálja, a figurák a legtöbb esetben csupán külsejükben térnek el a kortársaktól.

Spiró György Kotzebue drámáira vonatkoztatva fogalmazta meg a 18-19. századi népszerű szerzők dramaturgiájának lényegét: a kor divatos szerzői dramaturgiájukat arra építik, amit a korszak tudatosan gondolkodó dramaturgiai (Schiller, Goethe, Kleist) már korántsem tekintettek problémátlanoknak: a jellem egységére, a tett és jellem azonosságára, vagyis az *intrikára* mint a drámai cselekményt kizárólagos érvénnyel mozgó erőre.¹⁸⁸

Soós Márton dramatizálásának eseményeit is intrikusok mozgatják: Zalánfi, Gyula vezér és a honfoglaló Huba leánya, Világos. Gyula vezér Zalánfit szeretné vélt leánya férjének, Etelka akár az öngyilkosságra is hajlandó lenne, csakhogy elkerülhesse a kényszerházasságot, ő ugyanis Etelét szereti. Gyula és Világos ugyanakkor csellet, Huba vezér végrendeletét meghamisítva próbálják rákényszeríteni Etelét arra, hogy Világost feleségül vegye. A darab végén a celszöveget leleplezik, Zalánfi Etele megöli, Gyula vezérnek és Világosnak Etele megkegyelmez.

A cselekmény nem jelenít meg értékvesztési folyamatot, az egyedüli személy, aki a cselekmény során elpusztul, az az intrikus Zalánfi. Sorsát akár a költői igazságosság következményének is tekinthetjük, úgy, ahogy azt a *Hadi és Más Nevezetes Történetek* egyik írásának szerzője is megfogalmazta: „A’ Játék-Darabok Készítőinek részéről megkívántatik: hogy az erkölcsi Tudományban ’s a’ Historiákban kiváltképpen jártasok legye-

nek; tudják a ' Nemzetek' szokásaikat, 's Természeti tulajdonságaikat. [...] soha a vétket ne győzedelmeskedtessék a virtuson, hanem mindenkor ennek hagyják avagy tsak a ' Játék' végén a' diadalmat."¹⁸⁹

A megszorított ártatlanság az itt megfogalmazott elvek jegyében született, színpadi sikere minden bizonnyal annak köszönhető, hogy az érzékenyjáték ismert konfliktusait, erkölcsi tételeit egy közérdeklődésre számító környezetben jeleníti meg. E kettő társításának fokozott hatásáról Verseghy is értekezik: „Ahhoz, hogy hatékonyak legyenek, az erkölcsi érzéseknek hozzánk közel álló és teljes egészükben meghatározott témákban kell megtestesülniük. [...] A szépirodalom művelője akkor fogja megtalálni legbiztosabban a honfitársai lelkéhez vezető utat, ha hazai témákat ír meg, és az emberi lélek általános erkölcsi érzékét a maga szűkebb hazája és kora viszonyainak segítségével teszi érzékenyebbé és hatékonyabbá.”¹⁹⁰

A közönség érdeklődésére tarthat számot a fiktív történeti környezet, a magyar „előidők” hőseinek, a nagylelkű, igazságszerető magyarok és az ármánykodó idegenek konfliktusának megjelenítése. Illeszkedvén a színház mint médium hatékonyságáról szóló korabeli diskurzus kereteibe, báró Rudnyánszky Karolina kisaszszonynak címzett *Ajánlásában* Soós azal is indokolja az Etelka-történet dramatizálását, hogy a színpadi megjelenítés lehetőséget teremt a néző és (fiktív) történeti hősök közötti időbeli távolság megszűnésére, a hősökkel való érzelmi azonosulásra: „Különös érzékenységgel hallottam sok ízben Nagyságodtol, melly nagy öröme lenne az Nagyságodnak-is, ha a' mi nagy nevü ditső Eleinknek sok emlékezetre méltó Nemes tselekedeteit, nem tsak a' történetek iróinak, többnyire érzéketlen írásaiból kellene olvasni, hanem, az indulatokat érzékenyül előnkbe terjesztő, és az által mélyen szivre ható Játék-néző helyekenn is lehetne szemlélni. E'végre választottam [...] Etelka történeteinek, szomoru ugyan, de igen sok szivre ható eleven képzelődésekkel telyes részét, úgy mint, a' mellyből mind az Etelka nagy lelkü sége, 's tsak nem 'tsudára méltó nemes indulatai ki-tündöklenek.”

Már a regény színpadi adaptációjának a címe is az érzékenyjáték struktúráját és tipikus konfliktusait ígéri, középpontban a méltatlanul szenvedő erényes figurával: *A megszorított ártatlanság, avagy az ártatlan Etelka méltatlan szenvedése.*

A regény színpadi adaptációja során Soós Márton Etelka történetének csak azt a részét vitte a színpadra, amely leginkább megfelel az érzé-

kenyijáték már ismert konfliktustípusainak, ezért a Soós-féle dramatizálás cselekményének középpontjában az ármány áll, amellyel az ellenlábások Etelka és Etele házasságát törekszenek megakadályozni. *A megszorított ártatlanság* tudatosan hozza színpadra az érzékenyjáték néhány jól bevált, a nézők érzelmi reakciójának kiváltására törekvő cselekmény-elemét, elsősorban a zsarnok, befolyásolható apa és engedelmes leánya konfliktusát. Kettejük összeütközése mintegy megismétli mindazt, amit az atya-leány viszonyról az érzékenyjátékok elmondanak: az atya a családon belül korlátlan hatalommal rendelkezik, leánya feltétel nélküli engedelmességgel tartozik neki, parancsait, szándékainak helyeségét nincs joga megkérdőjelezni:

Etelka *(busongva sétálgat)* Mikor lesz valaha vége a' szegény Etelka méltatlan szenvedései-nek? Oh Atyám! jól látom hová tzeleznek rémítő szavaid. Atya vagy, parancsolhatsz. Tudom én-is hozzád való kötelességemet, de mi gyönyörűség lehet, így ártatlan szívnek kegyetlen folytogatásában? (I. 6.)

Etelka azonban csak addig tartja mindenkülföltre az atyja iránti kötelességeit, amíg azok nem ellenkeznek a „természet törvényeivel”, nem csorbítják a szerelemhez, szabad párválasztáshoz való jogát. A második felvonás negyedik jelenetében megfogalmazott kérését – „Magam férje választásában ne fosszon-meg azon szabadságomtól, melyet a' gondos Természet törvénye meg-adott.” –, valamint azt a feltételezést, hogy viselkedésmódja pont ezért nem felel meg az atyai szerep által megfogalmazott elvárásoknak, Gyula haraggal utasítja el, majd újra megerősíti saját jogait:

Gyula *(haragosan)* Én tudám hivatalomat, ne tanítsd Atyádat! tanúld-meg te is a' tiédet, ha még nem tudad. Ha én, mint Atya parantsolhatok, te néked, mint Leánynak, kötelességed engedelmeskedni. Ugyanazért egy szó mint száz, azt akarom, azt parantsolom –

Etelka Szűnj-meg Atya egy kevéssé *(le-térdelve)* Jusson eszedbe, hogy a' szíveket a' szívek igazgatják, nem pedig az Atyai parantsolatok Ne vesztegesd rám Atyai hatalmadat, mert meg-eshetik hogy engedetlen lések. (II. 6.)

A második felvonás ezt a konfliktust a végletekig kiélezi, a felvonás zárójelenetében Gyula mindenkülföltre ellenére kényszeríteni akarja leányát a

szerelméről való lemondásra, valamint a Zalánfival történő házasságkötésre. Etelka továbbra is szembeszegül atyja akaratával, azzal érvel, hogy egy valódi atya nem cselekedhet lánya boldogsága ellenében. Látván, hogy atyja szándékainak megváltoztatására irányuló kísérletei eredménytelenek maradnak, Etelka föltépi ruháját s felajánlja életét atyjának, aki kétségbeesett ábrázattal leánya nyakába borul, megteremtve azt az állóképet, amellyel a jelenet végződik.

A harmadik felvonást Soós Márton elsősorban az Etelka származását övező titok felfedésének szenteli: Zoltán felfedi Etele előtt a titkot, hogy Etelka nem Gyula, hanem Árpád leánya, akinek születését igazi atyja titkolta el. A darab végén a cselszövők lelepleződnek, Zalánfit Etele megöli, Gyula és Világos megbánják bűneiket, és kegyelmet nyernek.

A szerencsés végkifejletet maga Lessing sem tartotta tragikumelhenes tényezőnek. Etelka és Etele boldog egymásra találása ellenére Soós is mintha ennek az elvnek a jegyében indokolná a kategória használatát a mű végére illesztett *Jegyzésben*: „Igy által esvén Etelka, a’ sok méltatlan szenvedéseken, azután kedves Eteléjével boldogúl élt, jó darabig Magyar Országban, az-után pedig Karjelben: De a’ sok egybe halmozott rettegés, félelem, halál, meg-sebesítés, és más e’ féle igen szomorú környül állások birtanak engemet arra, hogy Szomorú Játék neve alatt adjam-elő a’ történetet, és ugyan azért itten szakaszszam végét.”

V.4.1.4. „Szomorújáték” katonai környezetben

Katonai környezetben játszódik Möller *Gróf Valtron* című szomorújátéka, amelyet a magyar színházakban Kónyi János fordításában játszottak.¹⁹¹ A hosszú évekig népszerű, a német nyelvterület színpadain rendszerint játszott „eredeti szomorújáték” (Originaltrauerspiel) az arisztotelészi hármasság elvének jegyében íródott. A Möller által megteremtett katonai környezetben Valtron gróf testesíti meg a legfontosabb katonai erényeket: szerénység, kötelességtudat, bajtársiasság, rendszeretet. Heves vérmérsékletének köszönhetően, egy hirtelen indulattól vezérelve azonban Valtron kardjával támadta meg felettesét, Bembrock grófot, aki egyben saját sógora is. Ezen tetteivel Valtron a hadi törvények szerint függelemsértést követett el, amiért a hadbíróság halálra ítéli. Teszi ezt a bíróság annak a frissen kiadott királyi rendeletnek értelmében, mely szerint a hadi fegyelem megtagadását halállal kell büntetni, tekintet nélkül az elkövető személyére, illetve annak korábbi ka-

tonai érdemeire. Így Valtron számára annak ellenére sincs menekvés, hogy bátor tettével kiszabadította a herceget az ellenség kezéből, s ezzel valójában rászolgálta a herceg kegyelmére. Valtron bajtársai sajnálkoznak a szerencsétlen eset fölött, beletörődnek azonban a törvények által diktált kényszerűségbe, felettesei is tisztelik benne a vitéz katonát, de a törvények szerint el kell ítélniük. Maga Valtron is elfogadja sorsát, sőt elismeri a rá váró büntetés jogosságát. Konfliktus és feszültség akkor keletkezik a drámában, amikor Valtron grófné alakjában, aki egyben Bembrok gróf testvére is, zavaró elem jelenik meg, akinek legfontosabb célja, hogy megakadályozza a kivégzés végrehajtását. A grófné szenvedélyesen megjelenített, a Sturm und Drang hatásáról árulkodó boldogságigénye ellenpontozza a férfiak harmóniára és együttérzésre alapuló katonás világát, még akkor is, ha mindez csupán rajongásban merül ki, s nem nyújt tényleges alternatívát a férfiak (katonák) sztoikus világmodelljével szemben.

Möller kidolgozásában a dráma végkimenetele tendenciózus módon nyitott marad: egyrészt a herceg még megakadályozhatja a kivégzést, másrészt pedig az ellenség is támadásba lendül, mintegy előrejelezvén, hogy Valtron kivégzésére nem kerül sor. Valtron záró szavai arra világítanak rá, mit jelent az ő felfogásában az igazi engedelmesség: az adott körülmények és lehetőségek elfogadását.

A sokáig népszerű színjáték Kónyi átdolgozásában nem tesz eleget a szomorújáték Verseghy és Soós által megfogalmazott minimális feltételeinek sem: azon túl, hogy a *Valtront* valójában az *érzékenyjáték* kategóriájába sorolhatjuk, amennyiben konfliktusa és szereplői is tipikusan érzékenyjátéki vétetésűek, Kónyi egyértelművé teszi az eredetiben nyitott végkifejletet: a megoldás kívülről érkezik, az utolsó pillanatban megérkezik a herceg kegyelme. A herceg, akinek az életét a csatában épp Valtron mentette meg, nem csupán megkegyelmez neki, hanem elő is lépteti.

Az, hogy a mű nem sorolható egyértelműen a szomorújáték kategóriájába, már a színlapokról kiderül, ezek ugyanis a *szomorújáték* helyett gyakran használnak körülírást. A mű előadásáról szóló székesfehérvári tudósítás "tábori nagy játék"-ként említi: „August[us]. 16-ikán. Tegnap estve itt a' mohai Savanyú víz mellett lévő térségen a' szabad ég alatt kellemetes mulatságunk volt: mert a' Tek[intetes]. Fehér Vármegyei Nemesség gyámolítása alatt lévő derék M[agyar]. Társaság előadta Gróf Valtron nevű tábort nagy játékot. Minden készültek a' rendtartás végett igen helyesen megtétettek: az előadás pedig pontosan jól, és olly pompáson ment végbe, hogy a' Katonaság részt

vevő Kompaniája hat telles lövéseket tenne, az ágyúk pedig hatvan lövéseket, és végre a' vár megvétele, 's annak elégése a' legszebb tűzi játékkal veteckednék. A' jó igyekezetet a' szomszéd Nemességnek számos megjelenése tisztelt meg, 's a' Katona Fő Tiszteknek különös helybenhagyása, úgy az egész Publikumnak telles meglelégedése."¹⁹²

A tudósítás azért is külön figyelmet érdemel, mert arra a törekvésre világít rá, amelynek jegyében a színház a közönség minden rétegét megpróbálta megszólítani. A darab lehetőséget teremtett látványos harci jelenetekre, bár az itt leírt ostromról, ütközetről a dráma szövege csupán utalásszerűen számol be. A szóban forgó előadásban azonban a várostrom az előadás központi jelenetévé lépett elő, kihasználva az épp adódó helyi lehetőségeket, illetve építve a nézőknek a látványosság iránti igényére.

A mű azonban nemcsak látványos külsőségekre, monumentális jelenetekre ad lehetőséget: a színjátéktípus egészének perspektívájából sokkal fontosabbnak tűnik a műnek az az aspektusa, hogy lehetőséget teremt az érzékeny ember típusának katonai környezetben való felmutatására. A műnek igazából *csak* érzékeny hősei vannak, az egyetlen negatív figurának nincs cselekvő szerepe. Az érzékenység egyetemes emberi érték, a meghatódásra való hajlam az ember nemes tulajdonsága, amint azt Bembrok oberster kifejti:

Oberster Oh! nagy ditséretre méltó vitéz! [...] Itt látom jeleit a' te szánakodó szivednek. [...] Drága könyvek! mellyek egy nagy erkölsü boldogtalanak bal-sorsán folydogáltak! [...] *(Sir, és érzékeny tsókjával tisztelte)* Itt gyűljetek össze szív-fájdalmimnak jelei, és egyesüljete ezen megszáradt gyöngyökkel; [...] Meg-botsássanak az Urak, nem tehetek1 róla, mert érzékenységem felette meg-áradott.

Vinter Ez a' fájdalom ki-nyomása az Urnak betsületére válik. Átkozott volna ez a' ruha, ha ez bennünket az emberségtől el-idegenítene. Tsak a vad Barbarusok vétkecsíthetnék ezt az érzékenységet, de a' valóságos Katonák nem. (II./3.)

A katonai környezet és az érzékenyjátéki konvenciók együttes jelenléte nyelvi szinten érdekes kettősséghez vezet: megjelennek egyrészt a műben a katonai nyelv szavai, bár ezeknek magyar megfelelőit Kónyi nem találta meg:

Vinter Soha sem mentem örömet Krigsz- vagy Standrechtbe. Ha tsak lehetett, ki srófoltam magamat... (III./1.)

A választékos társalgási nyelv, a németes katonai szaknyelv mellett katonás káromkodásra is találhatunk példát:

Valtron (*nagy haraggal*): Pih! Kutya ilyen olyan még az Annya. (*el-megy*)
(I./8.)

A szöveg elsősorban azt a kérdést veti fel, hogy mi indokolhatja a *szomorújáték* műfaji definíciót? A leginkább elfogadható magyarázatnak az tűnik, amire *Az Ozmondok* kapcsán a műfaji kategóriával kapcsolatban már utaltam: a *Trauerspiel* átfogó kategória, amelyet egyaránt fordítottak szomorú- és érzékenyjátéknak, Kónyi viszont megmaradt a fogalom lexikális jelentésénél.

V.4.2. Érzékenyjáték és nézőjáték

A *Siebenbürgische Quartaljahrschrift* 1795/3-as számában egy, a korabeli magyar drámairodalomról, illetve színházi életéről szóló tudósítás olvasható: „*Fanni és Mandeville*, egy Néző Játék, (ein Schauspiel in 5 Aufzügen) [...] Ob Néző Játék oder Érzékeny Játék, welches letztere die Herausgeber der angezeigten Sammlung (mit unter auch Hr. Seelmann) gebrauchen, das Schauspiel im engern Sinne des Wortes, besser bezeichne, wollen wir nicht entscheiden, glauben aber doch, die mehresten Stimmen werden für Érzékeny Játék seyn. Wider Néző Játék, so wörtlich es auch übersetzt zu sein scheint, wäre vielleicht zu erinnern, daß Néző eine aktive Bedeutung hat. *Schau* aber, in *Schauspiel*, eine passive. *Néző Játék* dürfte daher mehr ein schauendes Spiel, als ein Schauspiel ausdrücken. *Érzékeny Játék* aber paßt auch für Lustspiel und Trauerspiel eben so wohl, als das Deutsche Schauspiel in weitem Sinne drei Gattungen bezeichnet. Ob *vig Játék* und *Szomorú Játék* nicht gleichfalls mehr ein lustiges und trauriges Spiel, als ein Lustspiel und Trauerspiel bezeichnen, lassen wir darin gestellt sein.”¹⁹³

Az idézett kis eszmefuttatás arról árulkodik, hogy szerzőinknek is gondot jelentett e német műfaji kategóriák magyar fordítása. Számunkra természetesen jelenleg nem elsődleges szempont a fogalomhasználatra vonatkozó nyelvészeti eszmefuttatás helyes vagy helytelen volta, sokkal inkább figyelemre méltó, hogy a szöveg szerzője egyenértékű fogalomként használta a *nézőjáték* és *érezékenyjáték* terminusokat. Mint ahogy az sem elégé tudatosult eddig, hogy a 18. század végének német szerzői nem használ-

ták az *érzékenyjáték* terminus szó szerinti megfelelőjét, a fogalom jelentéséhez legközelebb álló *Rührstück* terminust eddigi adataink szerint pedig csupán a kritika használta, nem is annyira pejoratív értelemben, sokkal inkább azzal a cézzal, hogy pontosítsa az általánosan használt *Schauspiel* konkrét, az egyedi szövegre vonatkozó jelentését. Így amit mi a magyar nyelvben *érzékenyjátékként* ismerünk, arra a német szerzők a *Schauspiel* kifejezést használták. Így például a Verseghe által fordított Kotzebue-dráma, *A szerelem gyermeke* magyar műfajmegjelölése *érzékenyjáték*, a német szöveg pedig a *Schauspiel* fogalmat használja. Ugyanúgy a *Schauspiel* meghatározás olvasható az *Embergyűllölés és megbánás* címlapján, magyar megfelelője „vígssággal és szomorúsággal elegyített játék”, a színlapokon azonban gyakran szerepel *érzékenyjátékként*.

A színjátéktípus általánosan használt magyar megnevezése – *érzékenyjáték* – ugyanakkor lényegesen kevesebbet mond el a műfaj természetéről, mint a francia *comédie larmoyante* tükörfordításának tekinthető, régebben használt terminus, a *könnyfakasztó komédia*. E terminus látszólagos ellentmondást hordoz magában, pedig tulajdonképpen nem másról van szó, mint megható és komikus elemek egymásmellettiségéről. August von Kotzebue volt az, aki a francia hagyományt felhasználva kidolgozta ennek a színjátéktípusnak a teljes eszköztárát. Míg a komikus hatás elérésére csupán egy-két, de mindig hatásos eszközt használ, a megható, *könnyfakasztó* elemek halmaza jóval változatosabb képet mutat: a megható elemek leghatásosabbikának az emberi szenvedés és nyomorúság megjelenítése bizonyult, míg a meghatódás elérésének másik hatásos eszköze a Kotzebue-féle *érzékenyjátékban* a nemes cselekedetek ismétlődő megjelenítése. Így az *Embergyűllölés és megbánás* két főhőse, Mainau és Eulália állandóan jótékonykodik: Mainau alamizsnát ad, Eulália egy öreg koldust táplál, beteget ápol, de egyaránt menekülnek a hála elől. *A formentérai remetében* pedig az arab kalóz látja el élelemmel a keresztény remetét és szolgáját.

Az *érzékenyjáték* pontosabb meghatározását adja II. József színházi rendelete: „Az *érzékeny vígjáték*, amelynek cselekménye a mindennapi és a szokatlan közt áll, sajátosabb jellemeket, lehetséges *érzékeny* cselekményt adjon a szomorújátéknál, a nélkül, hogy regényszerűvé váljék. Az előidézett érzelmek kellemesek legyenek – de ne ijesztők és jellemei mind tanulságosak; az egészből erkölcsi tanulságot lehessen meríteni, a nélkül, hogy ez által ízléstelenné, fárasztóvá lenne. Nyelve-

zete fennköltebb legyen a vígjátékénál, a tragoediához szükséges lendületesség nélkül.”¹⁹⁴

Ebben a meghatározásban az érzékenyjáték, érzékeny vígjáték legfontosabb, a tragédiával és szomorújáttal szemben meghatározott elemei az érdekes, érzékeny cselekmény, tanulságos jellemek; az érzékenyjátéknak kellemes, szelíd érzelmeket kell felkeltenie, s mindenekelőtt morális tartalmakat kell közvetítenie.

Míg a színházirendelet megmarad az általános követelmények szintjén, s az érzékenyjátékot elsősorban a didaktikus funkciókat ellátó színház koncepciója felől értelmezi, addig a marosvásárhelyi elméleti traktátus részletesen, a dráma minden elemére kiterjedő definícióját adja a műfajnak: „Aesthetis tökéletes dramatis előadás, mely érzősítése által a felváltólag víg és szomorú egybenkötéseinek a cselekvésekbe érzősítése által a kedv és kedvetlenség elegy érzésit gerjeszti, eleven(en) fenntartya. [...] A szomorú és vígjáték közt áll, szomorú az elegy érzés gerjesztése által, víg a kedvetlenségnek kedvre lett átváltozásával. Amazzal köz(ös) az öszvebonolódás, ezzel a kifejlődés. Nem vitéz áll a cselekvés központyába, hanem egy Individuum, az hazafiui és házi élet kerületytyébe, de aki karaktere érdemét oltalmazza. Characterizállya magát a fő személy házi, hazafiui virtusok gyakorlásával, mellyeknek jussait erősíti minden kabolák indulatok és gonoszságok ellen, nem mint a szomorújátékba, megragadó hatalommal, hanem csendes józansággal, míg az elnyomattatott virtus napfényre jön, a sors nyomása elenyészik, az ellenség kitudódik.”¹⁹⁵

A műfaj lényegére tapint rá az ismeretlen szerző, amikor a szomorújáték és érzékenyjáték kapcsán a központi figurákban rejlő különbségekre hívja fel a figyelmet: a szomorújáték főszereplője rendkívüli hős, aki ereje, bátorsága és elszántsága révén dacol a sorssal, míg az érzékenyjáték főszereplője a (polgári) individuum, aki mindennapi környezetében, megszokott, a néző számára is ismert életkörülményei között jelenik meg. A drámai konfliktust a „kabolá”, vagyis az ármánykodás, intrika váltja ki, amely által veszélybe kerül a főhős erénye; a sorscsapások csendes eltérése jellemzi a főhős magatartását. Azon túl, hogy az érzékenyjátékban a víg és szomorú jelenetek egymást váltogatják, az érzékenyjátékok zárlatát is egy latens komédiastruktúra határozza meg: a vígjáték műfaji törvényeinek megfelelően újra helyreáll a megbomlott rend, a költői igazságszolgáltatás követelményének megfelelően a szenvedő erény, illetve az azt megtestesítő figurák megjutalmazódnak, az

intrikusokat, ármánykodókat pedig kizárják a család újból helyreállt, harmonikus világából.

Az érzékenyjáték mintaadó műve August von Kotzebue *Embergyűllölés és megbánás* című darabja, amely szerzője számára az európai hírnevet biztosította.¹⁹⁶ A weimari Kotzebue a korszak leghatásosabb színpadi sikerszerzője, akinek ötletgazdagságát és dramaturgiai érzékét maga a nagy ellenfél, Goethe is elismerte: Goethe az általa igazgatott weimari színházban Kotzebue 230 drámájából több mint 90-et mutatott be, még annak ellenére is, hogy Kotzebue egyetlen alkalmat sem szalasztott el a Goethével való polémiára az általa kiadott *Der Freimütige* (1803–06) című lapban. Goethe pontosan tudta, hogy irodalmi és színházi érték sokszor egymástól független, s a weimari színpad sem mondhatott le a kor népszerű drámáiról, hisz a publikum szórakozási igényét a „magas” irodalom termékei nem elégíthették ki. Ez utóbbi vonatkozás jelentőségét az is kiemeli, hogy a családi szórakozási lehetőség e korban meglehetősen kevés. A báli szezon mulatságain kívül viszonylag ritkább a társasági élet, az estélyek csupán a legelőkelőbb vagy leggazdagabb rétegek társas életére jellemzőek. Marad tehát lehetőségként a színházba járás. Spiró György megállapítása szerint a „színház ebben a korban olyan populáris intézmény, mint a huszadik században egyetlen műfaj sem. Minden előadás esemény, amely jelentős tömegeket mozgat meg. Óriási előnye, hogy nem kíván műveltséget, csupán némi nyelvtudást. Nem kell iskolázottnak lenni ahhoz, hogy valaki színházba mehessen, s ez az akkori viszonyokat tekintve, igen fontos.”¹⁹⁷ Ezekre az okokra vezethetők vissza a kor színházi szerzőinek dramaturgiai gyakorlatának azon vonatkozásai, amelyek a polgári dramaturgia változásairól tanúskodnak. Kotzebue és követői ugyanis a polgári dramaturgia néhány alaptételét vették át és alkalmazták a sajátos színi körülményekhez.

Szinte törvényszerű, hogy épp ebben a korban, ezeknek a dramaturgiai előírásoknak a hatására jelennek meg azok a drámaírók, akiknek érdeklődésén kívül maradnak a lényeges történelmi, társadalmi és egyéni kérdések, akik szórakoztatni akarnak, elsősorban műveik előadása során. Ezek az írók kizárólag csak a színpad számára írtak, azonban „ez sem jelenti azt, hogy műveikben a színjáték léttörvényei kapnak helyet. A színpadra való írás semmi mást nem jelent, mint a lényeges korproblémák mellőzését és a szórakoztató témák és a szórakoztatást elősegítő megfogalmazás előtérbe állítását. Ez a kor indítja útjára a színházba járó

nagyközönség szórakoztatására, megkacagtatására és megrikatására irányuló színdarabokat.”¹⁹⁸ Bécsy Tamás megállapításával csak részben érthetünk egyet, a jelenség ugyanis nem gyökeresen újkeletű: Kotzebue és kortárs követői elődjeinek dramaturgiája (gondolok itt főképp a franciákra, Destouches, Nivelle de Chaussée műveire) az előbbiekéhez hasonló, vagy éppen azonos dramaturgiai eljárásokat alkalmazva még nem tűnt „hazugnak”. Kotzebue vétke, hogy ő nem vesz tudomást arról, amiről beszélnie kellene, bezárkózik egy néhány évtizeddel korábbi állapotba. A jelenség tehát nem új, viszont az, amiről a drámát illetően Goethe és Schiller levelez, amit ugyanabban az időben Kleist az állampolgár és az egyén skizofréniájának nevez, kiemeli a szórakoztatónak nevezett művek másságát.

Kotzebue és követői, az egymás után sorjázó érzékenyjátékok alkotói mintegy eltekintenek a polgári szomorújáték egyre hangsúlyosabbá váló társadalomkritikai tartalmaitól, amely elsősorban Schiller *Ármány és szerelem* című művében, illetve a Sturm und Drang drámáiban érhetőek tetten. Kotzebue lényegében úgy írta meg az *Embergyűllölés és megbánást*, mintha Lessing *Miss Sara Sampsonja* óta semmiféle változás nem ment volna végbe a drámairodalomban. A korábbi évtizedekben ez a színjátékvonulat azért nem tűnt anakronisztikusnak, mert a drámaelméleti gondolkodás és a mindennapi drámaírói gyakorlat nem állt oppozícióban egymással. Kotzebuenál is, mint Lessing művében, a polgári-családi értékek egy tisztán arisztokrata környezetben jelennek meg, az ideálisnak ábrázolt kiscsalád életkörülményei, konfliktusai jelentik a cselekmény alapját. Az áldozatkészségen és lemondáson alapuló becsület, a természetes élet dicsérete, a magányos, vidéki életmód a tiszta emberség színhelyeként jelenik meg, ellentétben a város erkölcstelen, konvenciók által irányított életmódjával. Ezek persze anakronizmusnak minősülhetnek az 1810-es években, de csak azzal a feltétellel, hogy egy nagyon fontos tényt figyelmen kívül hagyunk: a színházban mindez egyes összetételű közönség előtt jelent meg, mely közönség jelentős hányada számára még a reformkor legelején is újdonságként hatottak. Spiró György szerint ez azt bizonyítja, hogy a színház sajátos helyzeténél fogva konzervatív intézmény, „leglátványosabban produkálja a filozófiai, ideológiai és esztétikai korszerűtlenséget.”¹⁹⁹ Ennek az oka elsősorban abban keresendő, hogy a színház minden más „műfajnál” erősebben kötődik a közönséghez, sikert kell aratnia, különben nem létezhet;

nem egyéni, hanem kollektív befogadásra van utalva, pillanatnyi igényt kell kielégítenie, nem hozhat létre műalkotást a későbbi generációk megértésére számítva.

Az *Embergyűlölés és megbánás* természetesen nem sorolható a goethei értelemben vett világirodalom alkotásainak körébe, mégis világsikert jelentett: Goethe *Wertherjével* és Gessner idilljeivel együtt a Goethe-korszak legismertebb irodalmi szövegei közé tartozik. Közönségsikerét mindenekelőtt szokatlan, a kor színháza felől nézve pedig egyenesen radikálisan új témaválasztásának köszönheti: a házasságtörés és ennek következményei mint drámai téma első megformálásainak egyikét köszönheti az európai irodalom Kotzebue-nak, a német irodalomban pedig csak Friedrich Maximilian Klingner nyúlt előtte a témához. Míg azonban Klingner *Das leidende Weib (A szenvedő asszony)* drámájának házasságtörő asszonya tragikus hősként elpusztul, addig Kotzebue hősnője a bűneit megbánó, ezekért vezeklő nő alakjában jelenik meg, s ezáltal megteremti számára a megbocsátás, a férjével való újbóli egyesülés, a társadalomba való visszatérés lehetőségét.

A családi témájú érzékenyjáték a házasságtörő nő és férje kibékülésével lényegében írta át a témát, bár a benne rejlő feszültséget Kotzebue néhány dramaturgiai fogással is enyhíti: elsősorban azáltal, hogy a házasságtörést már rég megtörtént eseményként állítja be, amelynek körülményeire a drámai cselekmény során a felhasznált analitikus technika révén derül fény, az Eulália, illetve a Meinau köré szerveződő, sokáig egymással párhuzamosan futó cselekményszálakban; másodsorban pedig Kotzebue úgy próbálja megmenteni Eulália morális integritását, hogy nem Lady Milfordhoz vagy Orsina grófnőhöz hasonló buja szeretőként jeleníti meg, hanem együttérző, jótékony lélekként, akinek legfontosabb célja, hogy jót tehessen.

A városi környezetből, a tartalom nélküli galantéria, a hiúság színhelyéről, a galádság és az önzés ezen pompával álcázott világából a dráma főhősei különböző okokból vonulnak ki a nagyvilág zajától távol eső vidéki birtokra. Meinau báró, aki felesége hűtlensége és a „nagyvilágban” szerzett rossz tapasztalatai miatt válik embergyűlölővé, a vidéki életben a teljes elszigeteltséget keresi. Felesége, aki Millerné álnév alatt a véletlen folytán (!) a közelben, a Tépataki gróf családi birtokán él, a természetben, illetve a naiv emberekkel való jótékonykodásban keres nyugalmat, illetve vezekel férje ellen elkövetett bűnéért. A Majornak is elege van a nagyvilági életből,

a vidéki életben keresi a megelégedettséget és az otthon nyugalma, s mindezáltal véli elérhetőnek, hogy környezetét boldoggá teszi.

Ezek között az udvar- és városellenes emberekben az érzékeny bensőségesség kommunikációs formái uralkodnak, amit betetőz a nagylelkűség legfontosabbnak kikiáltott erénye. Egyik emberbaráti cselekedet a másikat váltja ki, a pénzzel való nagylelkű és jótékony bánásmód központi motívummá válik, miközben mindketten különös gondot fordítanak arra, hogy – a „nagyvilág” viselkedési formáival ellentétben, amelyek mindig feltételezik a nyilvánosságot – jótéteményeik tanúk, illetve köszönet és hála nélkül maradjanak.

A házasság társadalmi intézményének összeomlása két ember teljesen valószerűtlen viselkedésmódjához vezet tehát. Cselekedeteik, tetteik felszínes megfigyelése azt sejtethetné, hogy kizárólag az értelem vezeti őket, nem pedig érzelmeik és szenvedélyeik. Az önmagukra erőltetett sztoikus viselkedésmód mögött azonban mindegyre felvillannak a még ki nem aludt szerelem jegyei. Ez az állandó átváltás a felvett szerep és a természetes, hiteles emberi magatartásformák között teremti meg a cselekmény feszültségét, amelynek megteremtésében a testi jelek játsszák a legfontosabb szerepet, a nemverbális jelek válnak a kommunikáció leg-hitelesebb eszközeivé, amelyek esetenként felülírhatják mindazt, amit a verbális kommunikáció révén egymás és a néző felé közvetítenek.

Eulália házasságtörése férjét az önmaga által kialakított embergyűlölő szerepkörébe üldözi. Első megjelenésekor – *(Őszve kapcsolt kezekkel le-tsüggő fővel, mélyen gondolkodva elő sétáll)* – az egész „emberi fajzat” elleni panaszát fogalmazza meg a világban, embertársaiban csalódott ember hangján: az emberek született hazugok, állandóan színlelnek, minden jótékony ember bolond.

Ferentz, a szolga, aki vidéki elzártságában hasonul gazdájához, maga is embergyűlölővé válik, gazdájához hasonló következtetéseket von le az emberi nemről. Azon túl, hogy alakja köré épül több komikus jelenet, szerepeltetésének más indoka is van: ő az, aki már első megjelenésében árnyalja a gazdájáról kialakított képet:

Ferentz *(Egyedül)* Jó ember az Uram, meg kell vallani, – de a’ beszéd-től-is elszokik az ember nálla. Derék ember, – de én által nem láthatom kitsoda lehet. Senkivel sem örömetst találkozik, kertüli és gyalázza az emberi tekintetet, még-is egy szegény szűkölködő sem megyen el üressen előlle. (I./3.)

Hogy Meinau embergyűlölete mennyire tudatosan kialakított viselkedési forma, erről a szöveg indirekt módon, a szerzői utasítás révén tudósít: a mellékszöveg szerint Meinau „ki-huzza ’sebéből Zimmermannak az egyedül-valóságról irt könyvének egyik kötetjét és abból olvas.” (I./5.) Tudni kell, hogy a korban talán nem volt népszerűbb könyv az akkoriban korántsem csupán elitélően, különcködésként emlegetett melankóliáról és mizantrópiáról, a drámaszöveg több helye is Zimmermann közvetlen hatásáról árulkodik.²⁰⁰

Az első jelenetben az Esméretlen maga által választott embergyűlölő életmódjának esetleges negatívumait jótékony cselekedetei ellensúlyozzák. Ilyen szerepet tölt be a drámában az a jelenet, amikor egy szerencsétlen, beteg öreg, Tóbiás, kéri segítségét, akinek pénzre van szüksége ahhoz, hogy fiát kiválthassa a kötelező katonai szolgálatból. Mint az eddigiekben már többször is, most is kiderül, hogy a számára ismeretlennek hitt Millerné már megelőzte. Meinau, aki ezáltal veszélyeztetve érzi kialakított magányát, valamint attól is fél, hogy az embergyűlölő álcája alá rejtett, a külvilág előtt gondosan takargatott emberszeretetére is fény derül, megtagad a jótékonykodó asszonytól bármiféle elismerést. Mindez azt a gyanút is megerősítheti a nézőben/olvasóban, hogy Meinau embergyűlöletének kialakításában a női nem játszhatott döntő szerepet:

Esmeretlen Ah! Ne beszélj nékem az ő jó téteményeiről! Fényleni és tündökölni akarnak az Asszonyok mindnyájan; a’ városi elmésségével, a’ Falusi jó szívével, az Apátza ájtatosságával, holott mind tsupa színlés...

Ferentz *(Meg tsókolja azon kezét.)* Szegény Uram! Mit nem kellett a’ világnak rajtad el-követni, míg ezt az irtózatot Ember’ utálást, ezt a’ borzasztó mások virtussában ’s egyenességében való kételkedést szivedbe plántálhatta! (I./5.)

Az a férfi fogalmazza meg itt a női színleléssel szembeni ellenvetéseit, aki maga is színlel, a mizantróp szerepét játssza. Ferentznek a szemtanú hitelességével szóló beszámolóját Eulália testi szépségéről, amely a „lélek tükre”, a női alakoskodás mindenféle formájával szembeni általános ellenérzéssel utasítja el. Az embergyűlölő maszkját, valamint az ennek megfelelő viselkedési formát, amelyek mögé megsebzett lelkét próbálja elrejtetni, Ferentzhez való viszonyulásaiban is szigorúan fenntartja: beszélgetésük során könyve mögé

rejtőzködik és érdektelenséget, a világtól való elfordulást mutat. Amikor azonban megjelenik az öreg Tóbiás, leteszi könyvét, érdeklődéssel és figyelemmel fordul felé, s akaratlanul is csodálójává válik a szerencsétlen öreg – a sors csapásai ellenére is – érintetlenül maradt optimizmusának.

Ezt a magára erőltetett egykedvűséget, a világ dolgaival szembeni érdektelenséget, rutinszerűvé vált viselkedésmódját csupán a Majornak, Meinau régi barátjának sikerül megzavarnia. Mélyen meghatódva a nem remélt viszontlátástól Meinau eldobja az embergyűlölő álarcát, s megvallja a Majornak, hogy az a barátság, amellyel annakidején irányában viseltetett, változatlanul él szívében. Találkozásuk és egymásra ismerésük előtt a Major még azon töpreng, hogyan szólítsa meg az embergyűlölő hírében álló Meinaut. Feleségének és gyermekeinek, a boldog családi életnek az emlékezete végképp megrendíti ezt a mesterkélt viselkedési formát, a magára erőltetett keménység mögött rejlő érzékeny szívet elárulják a szeméből akaratlanul ki-csorduló könnyecseppek:

Meinau [...] Oh mint szerettem Feleségemet 's gyermekeimet! Akkor igen-is boldog valék! (*Szemeit törli.*) Nézd tsak! egy köny tsepp esék ki szememből! nem hittem volna hogy mind el nem száradott! Örömmel látlak kedves köny tseppек; régi barátim vagytok! rég nem láttuk egymást! (IV./2.)

Az Eulália körül szerveződő cselekmény az első felvonás nyolcadik jelenetében kezdődik: Eulália csendben és ismeretlenül bűnhődik Telpataki gróf birtokán. A világtól való elfordulás számára lelkiismerete megtisztulását, a bűneiért való vezeklés lehetőségét hordozza magában. A grófi család érkezésének híre megzavarja nyugalma, a nemesi társaság érkezésében elsősorban magányának, tudatosan kialakított életrendjének megzavarását látja:

Eulalia Már egészben hozzá szoktam volt a' magánossághoz; noha nem mindenkor az egyedül-valónak kebelében lakik nyugalom [...] De leg-alább mikor a' bú szívemet esesztette, bátran kesereghettem; senki sem látta a' sok sírástól ki-veressült szemeimet, és nem kérdezte miért sírtál? [...] Már majd a' nyakamra jönnek, engem' társaságjokba húznak; ott vélek beszélgetnem és kellenen nevetnem kell; szép időben sétálnom, essős időben pedig kénytelen lések vélek tánn még kártyázni-is. - [...] Ah! Bártsak maradnak vala veszteg inkább a' városban! mulatták volna magukat dusztig a' Bálban és Klubban, jártak volna Assemblékban, Promenádékban, szóllták, szapulták tsal-ták 's tsábították volna egymást kedvekre. (I./8.)

Eulália félelme kettős: egyrészt attól tart, hogy a társaság előtt nem tudja titkolni mindaddig sikeresen leplezett fájdalmát és ennek kiváltó okait; másrészt pedig él benne a félelem attól is, hogy a grófi családdal a birtokra érkehetnek régi ismerősök is, felismerhetik a hamis identitás mögött rejtőzködő házasságtörő asszonyt. Mindaddig nem volt nehéz számára elfedni valódi identitását, bár a színlelés számára is éppoly elviselhetetlen, mint Lessing Marwoodja számára, aki a Mellefonttal való találkozás után igyekszik megszabadulni a magára erőltetett szereptől:

Marwood Magamban vagyok-e? Szabadon lélezhetem, s arczom természetes voltában mutathatja-e ismét magát? Minden vonásban Marwoodnak kell megint lennem, hogy a' tettetés nyűgét kitérjem. (IV./5.)

Marwooddal ellentétben azonban Eulália színlelése nem szolgál stratégiai célokat, nem a kommunikációs partner befolyásolására irányul, ő csupán rejtőzködni akar a külvilág elől. Épp ezért a színlelést, szerepjátékot nem akarja a tökéletesség magas fokára emelni, s ezért éppúgy, mint Meinau esetében, a felvett álarcon átsugároznak az érzékeny szív jelei. Ezért nem tudja eltitkolni meghatódottságát, amikor az öreg Tóbiás elárulja az asszony mindaddig titokban tartott jótéteményeit az őt csodáló Majornak:

Eulália *(Földre szegezte szemeit, szép szemérmességgel andalog, és mintegy küszködik jó szívének azon való felháborodásával, hogy rajta érték a' jótételen.)*
(III./3.)

Eulália számára azonban a legkeményebb próbát az jelenti, amikor találkozik a grófi család fiával, akit Wilhelmnek hívnak, ugyanúgy, mint az ő hasonló korú gyermekét. A test jelei által megjelenített spontán reakciója a nézők számára azonnal látható és egyértelműen értelmezhető, az olvasó számára pedig mindezt a szerzői utasítás, valamint a reakciók saját maga általi értelmezése közvetíti: mély melankólia lesz úrrá rajta, majd könnyeket töröl ki szeméből. Eulália gesztusai a dialógusok során a beszélgetőtársak számára rejtve maradnak, s ő maga is kitartoan hallgat. Csak a helyzetet értelmező monológban vet számot belső megindulásával és panaszkodik hiányos színlelőkészsége miatt. Anyai érzelmeit nem tudja eltitkolni:

Eulália *(egyedül)* Ugyan mi okozza bennem ezt az irtozatos felháborodást? – Szivem vérzik, könnyeim tsordulnak! – Már annyira erőt vettem volt magamon, hogy epesztő búmat el-tudtam titkolni; vagy legalább azt a vidámságot tudtam tettetni, mely hajdon tsak nem tulajdonom volt. Ah! imé ennek a Grófi gyermeknek látása, egészben a mélység' fenekére le-vér. Mikor a Grófné a Wilhelm Nevet említette – ah! nem tudta, hogy tüzes két élű tört ver által szivemen. – – Nékem-is vagyon egy Vilhelmem! Ekkora lehet az-is már, ha még él, – igen: ha él! De ki tudja, valyon ő, és az én kised Amáliám nem az Isten' ítélő széke előtt jajt kiáltanak-é Fejemre! (II./7.)

Az egyre gyakrabban közbeékelt jelek és az egymás után sorjázó, gyanúra okot adó momentumok nem hagynak kétséget a nézőben afelől, hogy a két ismeretlen, valódi identitásukat elrejtő ember együvé tartozik, és a két cselekményszálnak egy véletlen találkozás révén össze kell fonódnia. Ez a találkozás a negyedik felvonás végén jön létre a dráma cselekményének központi jelenete, a két egymástól elszakadt ember váratlan, intenzív emocionális reakciókat kiváltó találkozása szavak nélkül, a gesztusok nyelvén megy végbe. A nézők mintha egy némajáték részesei lennének, néhány ijedt kiáltáson kívül mást nem is lehet hallani. A negyedik felvonás végén tehát a két cselekményszál a fentebb már idézett néma jelenetben egyesül, és így megteremtődik az a drámai szituáció, amelyből az utolsó felvonás kiindul. Ebben a felvonásban a Major mintegy ellenfelévé válik a többször is ironikusan emlegetett sorsnak, azt tervezi ugyanis, hogy újból egyesítse a két nemes lelkű embert, akit a sors, a balszerencse választott el egymástól. Euláliának bevallja, hogy ismeri az ő és a férje történetét, és arra kéri az asszonyt, hogy vele együtt próbáljon olyan eszközöket keresni, amelyek révén megvalósítható lenne terve. Eulália azonban minderről hallani sem akar, vonakodik feladni vezeklő életmódját, illetve elfogadni a megbocsátást. Állhatatossága azonban megrendül, még egyszer, utoljára látni szeretné férjét, és hírt szeretne kapni gyermekeiről. Erre a találkozásra az ötödik felvonás kilencedik jelenetében kerül sor:

Eulália *(Lassu reszkető lépésekkel érkezvén, a Grófnéhoz szól, ki öt karjánál fogva akarja tartani.)* Hagyjon Nagysád magamra! Ha volt hajdon erőm a vétkezésre, ad az isten mai napon a töredelmes vallástételre is. *(Közelít az Esmeretlenhez, a ki földre fordúlt ortzávval, nyughatatlanul várja Felesége' szavát hallani.)* Oberster Uram – –

Esmeretlen *(Szelid rebegő hangon, de mind tsak el-fordult ortzával.)* Te vagy-é Eulália, mit kívánsz töllem?

Eulália *(Nagyon meg-ütközve, mintegy el-sikoltja magát.)* Ah! Nem úgy - Az Isten' kedvéért! - Arra nem valék előre készülve. - Oh ez a' szelid hang által veri szívemet! - Ez a' nyájas Te - ez a' meg-bizott Te vagy-é - Oh nem azon a' hangon az Istenért! - Oh nemes szívű Férjfiu! darabos büntető hang illik e' bűnös Asszonyi állatnak füléhez! (V./9.)

Meinau nem csak arra törekszik, hogy a szíve által mutatott szelídebb arcvonásokat tudatosan korrigálja, és keményebb arckifejezést vegyen fel, „szelid rebegő” hangjának is megpróbál határozottabb tónust, „keménységet” adni. Mindez azonban nem elég a báróné büntudatának, szemrehányásoknak, büntető hangot érez jogosnak, amelyeknek azonban a báró nem tud hangot adni, még annak ellenére sem, hogy ezeknek a nyomait sem tudja elrejtteni. A valamikori fájdalom, feldúltság jeleit egyikük sem tudja eltítkolni, minden a végleges elválást valószínűsíti, ugyanakkor jelen vannak azok a jelek is, amelyek a megbocsátás lehetőségét vetítik elő. Eulália írásos vallomását férje ellen elkövetett merényletéről, házasságtöréséről Meinau széttépi, Eulália, a hajdan bűnös asszony nem fogadja el férjétől a felajánlott tartásdíjat, Meinau gróf erre visszaadná ékszerait, az asszony azonban csak a gyermekére emlékeztető tűt veszi át. A végleges búcsúzás jelenetébe beiktatott kölcsönös szerelmi vallomások sem az újbóli elválást sejtetik, a megjelenő gyermekek átszakítják a leplezett érzelmek gátját, és a felvonás boldog családi tablóval ér véget, amely kifejezetten a nézőközönség megríkatására törekszik:

Esmeretlen *Magában szóll. Tovább már ki-nem állhatom. Felesége felé fordul, szavának hangja sem darabos, sem nyájas, sem erőss, sem lágy, hanem mind ezekből van elegyítve. [...] A' kit ez az egész jelenés láthatóképpen mélyen meg-háborított, némán veszteg állva marad, a' szeretetnek és betsületnek küszködése között. [...] Az Egymás kezét tartják, remegő nyelvtel még mondanak egy két bútsuzást. [...] Az Atya és Anya, el-némulva gyermekeiknek tsokolására borulnak. [...] az Atya és Anya el-botsátják gyermekeiket, meg-fordulnak, távolról nézik egymást, ki terjesztett karokkal öszve sietnek - és egymás nyakába borulnak. [...] A' Grófné és a' Major, közel viszik a' gyermekeket az öszve borult Atyához és Anyához, kik kisedd karjaikat örömmel nyujtván arra fellé, még többször-is szóllítják Édes Atyjokat és Anyjokat. (IV./9.)*

Virtuóz effektusainak köszönhetően az *Embergyűlölés és megbánás* a 19. századig a legtöbbet játszott darabok közé tartozott, és több nyelvre lefordították, folytatták és parodizálták. A darab hatásáról és népszerűségéről tanúskodik a *Hadi és Más Nevezetes Történetek* 1789. november 17-i számában olvasható beszámoló arról a bécsi előadásról, amelyen maga II. József is megjelent: „Jelen vólt az elmúlt szombaton is, [...] és maga is könyvezett, az egész Teátrombéli sokasággal együtt. [...] A Bánatnak szintén élő-képét (Originálját) lehet látni egy iffju Bárónéban, a ki azon epekedik, hogy férjét el-hagyta, és házasság törésbe esett. Olly szók vagynak szájába adva, amelyekkel szívének gyötrelmeit ki-magyarázhassa, hogy azoknak hallására nem emberi sziv volna, a mely meg nem lágyulna.”

A megindítást, a meghatódást, amelynek elérésére a dráma minden eleme törekszik, saját kora felől még nem lehet hazugnak nevezni; az udvari-arisztokratikus világ kritikájával, a társadalom hierarchikus rendjétől független életvezetés ideáljával, s mindenekelőtt a sokáig erkölcsellenes és frivolnak minősített zárlatával, amely törli az elkövetett vétséget, Kotzebue sikerdarabja jóval túlmutat a kor uralkodó erkölcsi kánonján. Ezt legegységesebben azok a folytatások, továbbbírások mutatják, amelyek az *Embergyűlölés és megbánás* zárlatából indulnak ki, s nem csupán a darab óriási népszerűségét, hanem a Kotzebue-féle megoldás botrányosnak ítélt voltát is bizonyítják. Itt elsősorban F. W. Ziegler (*Eulália és Meinau – Eulalia Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung*, 1791), Kotzebue (*A nemes hazugság – Die edle Lüge*, 1792) és F. H. von Soden (*Versöhnung und Ruhe oder Menschenhaß und Reue zweiter Teil*, 1801) műveire kell gondolnunk.

Az *Embergyűlölés és megbánás* Ziegler-féle folytatása épp a zárlatot problematizálja: a cselekmény az újraegyesült családot jeleníti meg néhány év múlva. A Ziegler-féle szövegben a házastársak mellett Amália, a lányuk, valamint Horst, Meinau barátja kap központi szerepet. Amíg az *Embergyűlölés és megbánás* azzal végződik, hogy helyreáll a család megbomlott harmóniája, addig Ziegler szövegben arra találunk utalásokat, hogy ez a rend csupán látszólagos:

- Horst Mit csinál a' te Euláliád? gyermekeid? hogy álsz?
 Meinau (*komor leszegett szemekkel 's ellenkező hanggal*): Igen jól!
 Horst (*Meinaut erősen megnézvén*) Igen jól? Meinau! Istenem! Meinau! a' te ábrázatod hazugsággal vádolt tégedet. A' te tekinteted, hangod nem szívből erednek! (II./4.)

Míg a Kotzebue-féle zárlat tökéletesen figyelmen kívül hagyta a környezetet, kizárt mindenféle, a külvilág irányából megfogalmazódó ítéletet, addig Ziegler pont ezeket tekinti a harmóniát megzavaró tényezőknél. Nem kérdőjelezi meg, hogy a megbocsátás valóban jogos volt, és a szenvedések, a bűnhődés után mindketten rászolgáltak a családi boldogságra, de számol az események lelki következményeivel is: Euláliát furdallja a lelkiismeret, úgy érzi, hogy Meinau sajnálja őt, s csak szánalomból maradt mellette. Meinau ugyanakkor szereti feleségét, de zavarják a külvilág rosszindulatú megjegyzései, büszkeségében érzi sértve magát. Erre az sem jelent gyógyírt, hogy a férfiúi büszkeségében sértett Meinau párbajban lelövi Eulália időközben megjelenő, elkövetett tettét már megbánt egykori csábítóját. Euláliával szemben nem fogalmaz meg szemrehányásokat, ő maga is elismeri, hogy gyerekeit tisztességesen, az erény és becsület jegyében nevelő anya. Az utolsó, negyedik fejezetben Ziegler korrigálja Kotzebuet, Meinau és fia, Wilhelm véglegesen elbúcsúznak, míg Eulália lányával, Amáliával marad. Egy érzékeny jelenetben Meinau gyermeki kötelességére figyelmezteti leányát, s gondjaira bízva édesanyját:

Meinau Menj hozzá kedves gyermekem, vigasztald őt a' midőn *(pauza)* egy gyermek ki szülői körül gondoskodik megérdemli az egek áldását. *(ellágyulva)* Ime vedd el áldásomat. Az isten vigasztaljon tégedet, légy hív az erényhez. *(könyezve)* [...] Viselj gondot édes anyádra, s vigasztald őt - (IV/7.)

A darab a házastársak végleges elválásával ér véget, Horst zárómondata - „Jer menjünk Americába.” - mintegy kizárja az újbóli véletlen egymásratalálás lehetőségét is.

V.4.3. *Rajzolat*

Műfaj és megjelenített konfliktus, élettér kapcsolatáról írja Vajda György Mihály: „A »kisebb területre kiterjedett virtus« megmaradt a polgári életproblémán belül, ami nem jelenti azt, hogy ha az élet a nálánál hatalmasabb erők játékszerévé lett - *Emilia Galotti, Ármány és szerelem* -, nem fogta át a korhelyzet és az emberi sors teljes körét, ha azonban úgy értelmezte az egyszerű ember ábrázolásának jogát, hogy ezt nem kötötte össze a »virtus«, azaz az erény emelkedett szférájával, nem általánosítani akart, hanem pusztán ábrázolni, nem példászerű sorsot, hanem kisszerű

életet bemutatni, akkor *dráma* helyett *kispolgári életképet* adott, a polgár emberi méltósága helyett megszokott életének, hétköznapijainak, bűjának-bajának vagy apró örömeinek ártalmatlan képét.²⁰¹ Bár ez a megállapítás az eddigiekben tárgyalt érzékenyjátékok egészére érvényesnek tekinthető, elkülöníthető ezeken belül egy olyan altípus, amely kifejezetten családi életképek laza láncolatából áll össze. A különböző műfajmegjelölések sorában gyakran feltűnik a *rajzolat* fogalma, a német *Gemälde* magyar megfelelője. A magyar színházba a típus egyes darabjai Schröder, Gemmingen, Kotzebue, Iffland művei révén kerültek be. Leggyakrabban játszott darabjai Kelemen László fordításában kerültek a magyar színtársulatok műsorrendjére, ő honosította meg a típus két népszerű darabját: Schröder *Der Vetter aus Lisabon* című műve az ő fordításában *Az esméretlen atyafi, vagy egy háznépnek lerajzolása* címmel, érzékenyjátékként került színpadra, míg Gemmingen *Der deutsche Hausvater* című művének magyarított változatát *A magyar háznak atyja vagy az ifjú háznép* cím alatt játszották, a fordításban szintén érzékenyjátéknak nevezi. A rajzolat és érzékenyjáték határa nem vonható tehát élesen meg: tipikusan érzékenyjátéki elemekből építkezik, azonban különbözik a műfaj más termékeitől abban, hogy széles teret kap a helyzet- és miliőrajz, a párbeszédnek gyakran tartalmaznak a különböző helyzeteknek megfelelő viselkedési módokra vonatkozó reflexiókat. A címek is elárulják, hogy a család középpontja és tájékozódási központja a nemes család-anya. A típus egyes művei olyan konzervatív társadalmi utópiaként is olvashatók, amelyben minden konfliktus megoldható az értelem és emberség révén, a fennálló társadalmi rend talaján.

Az Erdélyi Játékos Gyűjteményben Bartsai László fordításában olvashatjuk a típus egyik népszerű darabját, Schröder *A gyermeki szeretetnek ereje* című művét.²⁰² Az ingadozó műfajhasználati kritériumok jegyében a fordítás a művet szintén érzékenyjátékként határozza meg, bár a *rajzolatok* kategóriájába tartozónak mutatják dramaturgiai jegyei. A mű valójában életképek, jellemrajzok, érzékeny jelenetek, tablók sorozata. Az első felvonás Harasztosi jellemét mutatja be, akit a pénz szeretete teljesen kivetkőzteti emberi mivoltából, gyermeki szeretet, barátság ismeretlen fogalmak számára. Nem könyörül régi barátján, a beszélő névvel is jellemzett Kegyesin, aki szorult helyzetében kölcsönre szorult, amelyet a szigorú feltételek miatt képtelen visszafizetni. A második felvonás a Kegyesi-ház nyomorába enged betekintést. A harmadik felvonásban vá-

ratlanul hazaérkezik a család városban élő fia, Károly, aki hajlandó magára vállalni atyja helyett a börtönbüntetést. Harasztosi szívét meglágyítja a gyermeki szeretetnek ez a megnyilvánulása. A negyedik felvonás börtönjelenettel indul, Harasztosi nemcsak Kegyesit szabadítja ki, hanem idegeneket is. Az ötödik felvonás a kibékülés hatásos jeleneteit hozza elénk hatásos tablókban: a két régi jó barát újra megtalálja egymást; Klára, Harasztosi leánya és Károly összeházasodnak.

Nagyon találó a *rajzolat*, illetve a német megfelelője, a *dramatische Gemälde* fogalma. A színjátéktípus hatásának kulcsát épp a kimerevített állóképes jelenetekben kereshetjük. A negyedik felvonás börtönjelenetében explicit hivatkozást találunk az ilyenfajta élőképekre:

Szantsali (*az el-menést szeméivel kíséri*): Oh! miért nem vagyok most a leg-tökéltebb kép író! Be szép képet készíthetnék ezen nevezetes Történetről! Egy olyan képet, a' mely ezen setét fogházat is a' foglyok előtt kedvessé tehetné! az a' kemény szívű ember, mint az élő fa a' szélvészttől, az érzékeny Beszédék által, annak lábaihoz aláztatott, a' kit ez előtt egy kevéssel gyűlölt. – A' Fiu a' gyalázatos lántzak felett, mint a leg-drágább Jóság felett, ugy veszekedik Attyával, a' ki fiát nem kevésbé szereti mint a' fiu az Attyát! (IV./3.)

V.5. Cél és hatás: gyönyörködtető, tanító és hazafias drámák

A drámatípusok osztályozásakor Verseghy egy második szempontrendszer is érvényesít, amely legegyszerűbben a dráma céljának és hatásának mentén foglalható össze. Így három típust különít el: gyönyörködtető (*delectantia*), tanító (*didactica*) és hazafias vagy nemzeti (*nationalia seu patria*) drámákat.

A gyönyörködtető szerinte gyakorlatilag nem törekszenek másra, csak hogy tisztességes időtöltést nyújtsanak. Ebbe a csoportba sorolhatjuk a különböző egzotikus helyszíneken játszódó műveket, mint például az általa fordított Kotzebue-dramát, *A formentérai remetét*, vagy a szintén Kotzebue tollából származó *A nap szüze* című, inka tematikájú egzotikus érzékenyjátékot. Ezeknek a színjátékoknak az esetében a konvencionális érzékenyjátéki elemeken túl a látvány (jelmezek, díszlet) vált a színpadi hatáskeltés fontos elemévé.

A tanító jellegű drámák a *docere et delectare* elvnek jegyében gyönyörködtetés közben egyben nevelnek is, és a lelkeket formálják. A

hazafias drámáknak pedig Verseghy szerint az a céljuk, hogy egy nép a sajátos nemzeti jellemét megőrizze és formálja. Míg a csupán gyönyörködtető drámák meghatározásával, körülírásával nem foglalkozik részletesebben, addig viszonylag nagy terjedelemben tárgyalja a gyönyörködtető és ugyanakkor tanító drámákat. Verseghy szerint „ezeket tehát úgy kell megszerkeszteni, hogy elrendezésük valamilyen erkölcsi elvnek a körülhatárolt pontjára mutasson, vagy a léleknek éppen olyan határozott állapotára. [...] A drámáknak, amelyek emberségre tanítanak, ösztönöznek, meg kell tartaniuk hatékonyságukat nemcsak Magyarországon, hanem Németországban vagy a világ bármelyik más táján is, ezzel szemben azok, melyek teljesen nemzetiék, vagy amelyekben együttesen adják elének a külföldi szokásokat és erkölcsöket, annyira nem hatnak ránk tanításuk vagy indulatuk tekintetében, amelyet tartalmaznak, hogy vissza kell őket sorolnunk a drámák előző csoportjába.”²⁰³

Jellemzően 18. századi nézőpontból közeledik a drámák tárgyához és hatásához: leghasznosabbaknak és leghatékonyabbaknak azokat a drámákat tartja, amelyek „a tragikus családi eseményeket az otthoni hibákból, a derüs történeteket az otthon erényeiből származtatva ábrázolják művészi tollal.”²⁰⁴ Benke József ugyanezt írja Sulzer nyomán: „Szultzer megmutatja, hogy a valóságos Dráma, egy igaz, és természeti képezete valamely érdeklő történetnek, mely által valamely bizonyos szerentsés vagy szerentsétlen Polgári, Familia, vagy egyes emberi eset előadattatik.”²⁰⁵

A szenvedőkkel való részvét érzésének ugyanis feltétele, fontos kritériuma, hogy a dráma a nézőhöz hasonló hősöket, általa is ismert élethelyzeteket jelenítsen meg. Fordítói tevékenységéből már következtethetünk arra, kik azok a drámaszerzők, akiket ő tekintélynek, mintának tart: „Az ilyen tárgyú drámák kidolgozásában mester a németeknél, akik hozzánk legközelebb vannak: Iffland, Schröder, Ziegler, Jünger és Kotzebue, akiknek, ahogy mondani szokás, magyarított meséi nálunk is élénk hatást tudnak kelteni, és igen nemes támaszul szolgálhatnak napjaink erkölcsének formálásához, az emberiség kitágításához. Ilyenfajta drámára már korábban törekedtem példát mutatni *A' szerelem gyermeke* című darabommal.”²⁰⁶

A hazafias drámákkal kapcsolatos érvelése szervesen illeszkedik a 18. század színházzal, irodalommal szemben megfogalmazott érvrendszerébe. A hazafias drámák célja, hogy a nemzeti karaktert megóvják, megerősítsék. Érdekes azonban, hogy a hazafias drámák előadását alka-

lomhoz köti: ezek a drámák „országos ünnepekhez szoktak kapcsolódni. Minden nemzetnek vannak saját politikai ünnepei, amelyeknek az ünnepélyességétől önként fölhevül a lélek, és az érzékenység különleges fokára emelkedik.”²⁰⁷

Verseghy traktátusa felől könnyebben megragadható a korban meglehetősen elterjedt, a műfajiságra utaló körülírások valós jelentése. Az eddigi példákból is kiderülhetett, hogy a kor színházi szerzői az egyes műveket korántsem csupán a hagyományos kategóriák valamelyikével jelölték. Nagyon ritka e korban az egytagú definíció, mint például *szomorújjáték, nézőjáték*. Különösen hangsúlyos ez a tendencia a színlapok esetében, amelyek a közönséggel való kommunikáció egyik legfontosabb közegét jelentik. A *Magyar Hírmondó* 1794/5-ös számának egyik írása színház funkcióját a következőkben határozza meg: a játékszín három „*nemes tárgya: a közönség gyönyörködtetése, a társaság megélhetése és a szív nemes érzékenysége.*” Ha az itt megfogalmazott elvárásokat összevetjük az olyan önmeghatározó műfaj-megjelölésekkel, mint például *valóságos történeten épült érzékeny játék, gyönyörködtető szomorújjáték, egészen új érzékeny rajzolat*, nem nehéz felfedezni a közöttük lévő kapcsolódási pontokat. A túlnyomó részben szintagmából, körülírásból álló definíciókban két funkció kapcsolódik szorosan össze: az alaptag a szoros értelemben vett műfajmegnevezés, a determináns az előadás céljára, a játék módjára, az események történeti hitelességére vagy valószínűségére utalhat. Igaz, hogy az ilyen jellegű körülírások nem, vagy csak ritkán használhatók műfaj-meghatározásként, definícióként, a konkrét szöveg ugyanis esetenként mást nyújt, mint amit a körülírás ígér. A műfaji kategóriák eklektikus használatából adódó zavart tovább fokozza az is, hogy egyetlen színjátéktípus-alkotó elem változása a színjátéktípus módosulását hozhatja magával. Ezt az amúgy is nagy terminológiai zavart tovább mélyíti az olyan drámaszövegek, mint például Kotzebue *Gróf Benyovszkyja*, amelyik műfajisága szempontjából *nézőjáték* (Schauspiel). Kerényi Ferenc osztályozása szerint *vitézi játék*, erre engednek következtetni a főhős alakja és a cselekmény bizonyos részei. A klasszikus értelemben vett lovagdrámai elemek mellett megjelennek az érzékenyjáték ismert összetevői, amelyek jórészt a magánéleti szférára korlátozzák a főhős cselekvési terét. Ennek messzemenő következményei vannak, mind a dramaturgia, mind pedig a tematika terén. A színjátéktípus dinamizmusa csökken, ugyanakkor pedig megnő az állóképes jelenetek gyakorisága, a cseleked-

tetés rovására nagyobb súlyt nyer a leírás. A lovagi erények mellé felzárkóztak az olyan erények, mint házastársi hűség, ártatlanság, nagylelkűség stb. Kiemelt fontosságot kapnak a családi élet képei, a családapa gondjai, az egymástól távollevő szerelmeselek szenvedései. Az érzékeny-játéki elemek dominanciája megszünteti a lovagdráma egyenmőségét, az érzékeny-játék saját körébe vonja a lovagdrámát, s ennek nyoma a műfajmegjelölésekben is kimutatható. Így például a vitézi játék szín-játéktípusának egyik ismert darabja, Weissenthurn Johanna *Burgau Adelheid* című műve a színlapon olvasható meghatározás szerint *vitézi érzékeny játék*.

Annak az oka, hogy az említett színjátéktípusok, illetve altípusok nem különülnek el élesen egymástól, a játékstílus egyenmősítő hatásában is kereshető. Gyakorlatilag ugyanazokat a gesztusokat követeli meg a *Kodrús* és a *Gróf Valtron* egy-egy részlete. Az első szöveg esetében Filaidé próbálja értelmezni Médon gesztusait:

Filaidé Te halgatsz? – sohajtozol, – töllem elfordulsz. Ne titkold, mert hasztalanul titkolod – a' te könnyű hűllatásaid nem lehetnek Filaidé előtt észrevehetetlenek. (II./2)

Valtron grófné pedig bátyja viselkedéséből következtet a családját fenyegető szerencsétlenségre:

Grófné De minémü indulattal vagyon Uram bátyám? Nem tudom, egyszerre mi lelt – igen nagy szív-verést érzek. – Mind reszketnek –tölem el-fordulnak – Istenem, mit jelent ez? [...] az Istenért bátyám! miért halványodik? (II./5.)

Csupán a gesztusok leírásának részletességében különböznek K. Boér Sándor *Elfridéjének* és Möller – Kónyi *Gróf Valtronjának* szerzői utasításai:

Atelvold *(Egybe kaptolt karokkal, le-hajtván fejét, lassu lépésekkel meg-sétálja magát. Mélyen sohajtoz, minden mozdulatyai irtoztatok, ugy hogy belső részében való küszködését jelentik. Szemeit néha néha az Egekre emeli, tekintete a' legnagyobb kétségben esést mutatya, és ottan ottan sívölnnek belölle fájdalmanak meg-szaggatott rendeletlen hangjai. Hól bé akar menni, hól meg-tér, és szörnyü bodulásába el-tánderodik. Utoljára egy jához támaszkodván, ott marad.)* (II./2.)

A *Gróf Valtron* szerzői utasítása szinte ugyanazt a gesztusrendszert írja elő, csupán a leírás részletességében tér el az előző szövegtől:

Oberster *(Mély gondolattal fel- 's alá sétáll, karjait össze-kapcsolván foházkodik; némelykor meg-áll, le-ül, ismét fel-áll, a' homlokát öklözi, és magában nagyon küszködik.)* (II./1.)

VI. Az érzékenység mint dramaturgiai kategória

VI.1. Az érzékenység és összefüggései

1809-ben Vitkovics Mihály írja az általa fordított *A megengesztelés* című érzékenyjáték bemutatójáról Kazinczynak: „A darab sokat megrikatott, könnyetlenül pedig talán egy szem sem maradt. A két első felvonáskor szemem tele gyült könnyekkel, az utolsókor én is sirtam.”²⁰⁸

Az Erdélyi Játékos Gyűjtemény előszavában pedig a következőket olvashatjuk: „Midőn a híres Kotzebuénak *Ember gyűlölés, és a Meg-bánás* nevű érzékeny darabját legelőbb jatszodták Bétsben, még ama kemény természetű II.-dik Józsefnek is könnyveztenek szemei.”

Számunkra az idézett szövegrészek több szempontból is érdekesek. Először is: mindkét szöveg egy érzékenyjáték bemutatójáról számol be, s szerzőik valamilyen okból fontosnak látták lejegyezni az általuk kiváltott érzelmi hatást, tudniillik azt, hogy a nézőket sírásra készítette. Külön kiemelendő, hogy Vitkovics levelében a megrikat ígéhez semmiféle pejoratív mellékjelentés sem társul, sőt Vitkovics kifejezetten büszke fordítására és ennek közönség hatására. Másodszor pedig: egyik szövegben sincs nyoma annak a szűkítő és pejoratív nézőpontnak, amely a 18. század végén és a 19. század elején alakult ki, és amely a későbbiekben a szentimentalizmus (a régebbi szakirodalom meglehetősen ritkán használja az érzékenység fogalmát) színpadi diadaláról értekező tanulmányok nagyobb részének sajátjává vált. Részben ennek is következménye, hogy a szentimentalizmus helyett az újabb irodalomtörténeti művekben egyre általánosabb a kevésbé megterhelt sensibility, sensibilité, Empfindsamkeit, érzékenység fogalmak használata. A szentimentalizmus fogalmának pejoratív jelentésárnyalatait igazolandó, elég csupán Bayer József értékítéletére gondolnunk, aki színháztörténetében azért ítéli el a német nyelvű drámák után készült fordításokat és átdolgozásokat, mert nálunk idegen szellemet honosítottak meg: „Divatba hozták az érzékeny játékok beteges sentimentalismusát és évtizedekre megmételtyezték általok a magyar színpad műsorát.”²⁰⁹

Ugyanakkor, amint az előző fejezetekben idézett különböző típusú, eredetű és funkciójú szövegekből is láthatóvá vált, az 1790–1820-as évek különböző magyar színház- illetve drámaelméleti írásai, színlapjai és drámaszövegei arról tanúskodnak, hogy az *érzékenység, érzékenyítés*

kifejezéseknek kiemelt funkciót tulajdonítottak az egyes szerzők, a színház funkcióját is felőlük próbálták meghatározni. Meggyőződésük szerint az *érzékenység* színházra vonatkoztatott lehetséges jelentései csakis a primér szövegek (elméleti jellegű írások, drámaszövegek, kritikák stb.) újraolvasásával fejthetőek meg.

Debreczeni Attila tanulmányaiban – a legújabb európai kutatások eredményeire támaszkodva – már kísérletet tett a fogalom (újra)értelmezésére, a magyar irodalomban való megjelenési formáinak elemzésére.²¹⁰ Az *érzékenység* irodalmának legnyilvánvalóbb jegyének az érzelmek, szenvedélyek dominanciáját, esetenként egy mindent átható érzelmesség jelenlétét, illetve azt a felfogást tekinti, hogy az ember ezeknek kiszolgáltatott.²¹¹ Ezt továbbgondolva állapítja meg, hogy a szenualizmus jegyében kialakított új emberkép mint filozofikus probléma és az érzelmesség eláradása az irodalom különböző műfajaiban mint művelődéstörténeti-ízlésbeli jelenség gyakran nem találkoznak össze. Példaként említi az érzelmes, leginkább a szórakoztató irodalom körébe sorolható történetek szerzőit, akiket nem érintett meg az új emberfelfogás, illetve az ebből fakadó kétség. Megállapításának lényege még akkor is helytálló, ha azt a lehetőséget tartjuk valószínűbbnek, hogy a népszerű történetek szerzői (legyen szó akár román- vagy drámai irodalomról) elsősorban nem azért nem propagálták az új emberképet, mert számukra ez idegen, ismeretlen volt, hanem azért, mert a népszerű, szórakoztató irodalomnak nem sajátja a problematizálás, az emberről, világról szóló ismeretekkel szembeni kételyek megfogalmazása. A népszerű drámai irodalom afirmatív irodalom, lényege a megzavart rend és harmónia helyreállítása, megerősítése, a fennálló közösségi értékrend érvényességének elismerése.

Az európai (elsősorban angol és német) *érzékenység*-kutatások újabb eredményeiből kiindulva, Debreczeni az *érzékenység* fogalmának értelmezésekor három, irodalomtörténetileg releváns viszonylatot különít el: ezek szerint az *érzékenység* *erkölcs- és boldogságfilozófia*, *viselkedési minta és modor*, valamint *mentalitás és lelki alkat*. Dolgozatunk szempontjából különös fontossággal bír az a tény, hogy a 18. században az *érzékenység* nemcsak erkölcs és boldogság ellentmondásos viszonyként, filozofikus problémaként jelent meg, hanem viselkedési mintaként is. Ha csupán Goethe *Wertherjére*, a hatására kialakult, és a mindennapi életvezetést, öltözködési szokásokat is meghatározó Werther-divatra, vagy akár a Kotzebue-kultusz hatásaként kialakuló névadási szokásokra gondolunk,

egyértelművé válik Debreczeni azon kijelentése, mely szerint az érzékenységet mint viselkedési minta szövegeknek és a társas érintkezések világnak a határterületén értelmezhető.²¹² Szöveg és társas érintkezés viszonyát a tanulmányíró dinamikus kölcsönhatásként értelmezi, amennyiben a bizonyos társas körökben kialakuló viselkedési szokások mintákká állnak össze, majd megjelennek különböző műfajú szövegekben, amelyek majd alakítják, rögzítik és viszontközvetítik e mintákat.

Ezeket a viselkedési mintákat szövegek révén lehet megközelíteni, szövegek közvetítik, elsősorban a korban nagy népszerűségnek örvendő viselkedési kézikönyvek. Bár Debreczeni nem említi, fontos kiemelnünk, hogy a 18–19. században magyarul megjelent viselkedési kézikönyvek túlnyomó többsége ugyanazon forráshoz nyúl vissza, Adolph von Knigge *Über den Umgang mit Menschen* címmel, 1788-ban megjelent, bizonyos értelemben mindmáig klasszikusnak tekinthető gyűjteményéig. A több kiadást megért művet Kis János szabad fordítása révén ismerhette meg a magyar olvasóközönség. Kis fordítása 1811-ben jelent meg Pesten, teljes címe: *Az emberekkel való társalkodásról, vagy: Miképpen kellessék minden rendbéli emberekhez magunkat úgy alkalmaztatnunk, hogy a Világban boldogulhasunk.*²¹³ Knigge munkája az akkori társadalmi szemlélet alapján az emberek viselkedésének összefoglaló ismerete a 18. század végén, amelyből az olvasó megismerhette a „nyugodt, szerencsés és hasznos életformák” kialakításának törvényeit. Szabályokat, előírásokat, tanácsokat fogalmaz meg a különböző rendű, rangú, nemű és korú emberek közötti érintkezést illetően; megadja annak a szabályait, hogyan kell lezajlania például a különböző korú emberek, szülők, gyermekek és rokonok közötti verbális érintkezésnek, hogyan kell társalogni a nőekkel, a szerelmesekkel, hogyan beszélhet egymással úr és szolga, gazda és vendég, de megadja a fejedelmekkel és az udvari emberekkel való társalkodás szabályait is. A könyv rendkívüli hatással volt kora viselkedéskultúrájára, sok kiadást megért, számos nyelvre lefordították. Szintén fontos forrásként nevezi meg Debreczeni Attila az Angliában Addison és Steele által kialakított, igazi népszerűségük csúcát Németországban elért morális hetilapokat, illetve az érzékeny történeteket.

Debreczeni felsorolásából azonban épp a dráma, vagyis az a műfaj maradt ki, amely a színpadi megjelenítés révén az írott szöveg közönségénél népesebb s heterogénebb publikumot érhetett el. Azért is indokolt a kor drámai szövegeinek a vizsgálatok körébe való bevonása, mivel

a 18. századi érzékeny drámák – gondoljunk csupán Lessing és Schiller műveire – árnyalják, sőt esetenként mintegy megkérdőjelezik Debreczeni Attila azon kijelentésének általános érvényességét, mely szerint ez a társiasság erősen kizáró jellegű. Bár igaza van abban, hogy az érzékenység mint viselkedési minta csak egy bizonyos társas világhoz tartozik, illetve abból táplálkozik, azt alakítja, mindenképp problematikus azonban az a megállapítása, mely szerint élesen szembefordul, illetve elutasítja a közösséget azokkal a társas világokkal, amelyeknek más értékeket tulajdonít. Éppúgy, mint az a polgárinak tekintett kultúra, amelynek talaján az érzékenység kibontakozott, a kialakuló érzékeny világlátás értékrendje is elvont régiókban, elsősorban a morál síkján mozog, s az általános emberiség értékeit a belső erkölcsiség nehezen definiálható fogalmában. Ennek az új erkölcsi ethosznak, amelynek mentén lényegében a 18. században kialakuló polgári kultúra értékrendje is leírható, legfontosabb elemei a jóság, a jó szándék, az együttérzés, az önzetlenség, a tisztaság, a nagylelkűség, a segítőkészség stb. Fontos azonban hangsúlyozni ennek a világnak, világlátásnak az alapvetően *nyitott* voltát is: az érzékeny ember világa, éppúgy, mint a polgári kultúra világa nyitott mindazok számára is, akik az alapvetően maszkulinnak érzékelt hősi értékrend, az arisztokratikus, udvari reprezentáció világából érkeznek. Ezt igazolja Lessing *Miss Sara Sampson*jának Mellefont-ja, aki a dráma cselekménye során válik az udvar erkölcsstelennek ítélt világából érkező csábítóból a férj és apa szerepkörének egyaránt megfelelő személyé, de ebbe az irányba mutat Schiller *Lady Milford*ja is, aki a Ferdinanggal és Lujzával való párbeszéd után az áldozat- és segítőkészség, a lemondás és önfeláldozás értékei mellett kötelezi el magát. Az érzékenység mint viselkedési minta tehát nem annyira egy másik világgal, hanem egy másik viselkedésmóddal fordul szembe, amelyet felszínesnek, pazarlónak, kiüresedettnek, hiúnak és erkölcsstelennek ítélt, s azt a viselkedési mintát hol az udvar, hol a nagyvilág sajátjának tekinti. Ugyanakkor pedig az egymás után sorjázó, egyazon életvezetési modelleket, viselkedési mintákat újra és újra reprodukáló, ezek helyességére nem reflektáló színdarabok alátámasztják Debreczeni azon észrevételét, mely szerint idővel viselkedési mintából divat lesz, eltűnik belőle és mögüle az őt hitelesítő erkölcsi ethosz, s így előbb-utóbb modorrá, ugyanolyan üres reprezentációvá válik, mint az, amellyel eredetileg maga is szembefordult.

Azt, hogy az érzékenység viselkedési mintái hogyan jelentek meg a kor egyik legnépszerűbb regényében, a magyar nyelvre Barczafalvi Szabó Dávid által fordított *Szigvárt klostromi történetében*, Margócsy Istvánnak a Szigvárt népszerűségéről és az irodalomtörténet általi negatív megítéléséről, ennek (elsősorban nyelvi) okairól szóló tanulmánya elemzi.²¹⁴ A *Sigwart. Eine Klostergeschichte* Goethe *Wertherje* után a német irodalom talán legnagyobb modern szentimentális könyvsikere volt, európai siker-történetéről az 1776-os első kiadás után megjelenő, több nyelvre való fordítások is tanúskodnak. Margócsy azért is tartja fontosnak Miller regényét, mert a műben, amelyet a német nyelvterületen egész 1844-ig folyamatosan újra kiadtak, trivializált formában ugyan, de minden megtalálható, ami a *Werther* alapját, a Sturm und Drang szenvedélyességének kiindulópontját jelenti: a szabadságideológia, a vallási tolerancia iránti igény, a szerelem egyéni és szabad választásának követelése, a mindenféle autoritás ellen való lázadás, a művészetek és az érzékenységek szoros összekapcsolása stb. Miller regényének szereplői mindig vallomások formájában nyilatkoznak meg, állandóan indulataikról és érzelmeikről tesznek tanúbizonyságot, s mindezeket a mindig jelenlévő könnyek kísérik. A *Werthernél* azonban jóval kevésbé radikális a *Szigvárt* akkor, amikor az egyén és a társadalom közötti kibékíthetetlen konfliktus megoldását már nem a főhős öngyilkosságával próbálja elérni, hanem a lemondást és szenvedést tekinti olyan adekvát magatartásformáknak, amelyek mentén mégiscsak feloldható ez az ellentét.

Margócsy feltételezése szerint Barczafalvi számára a legnagyobb gondot a fordítás során az ezeknek a viselkedési mintáknak megfelelő szenvedélyesség és érzelmesség nyelvi kifejezése okozhatta, sőt, egyenesen ebben látja Barczafalvi sokat vitatott szóalkotásainak a motivációját is. A kor magyar irodalmi nyelve még nem rendelkezett azzal a gazdag stílusregiszterrel, amellyel ennek az érzelmességnek, szenvedélyességnek minden árnyalatát meg tudta volna jeleníteni. A lelkiállapotok, érzelmek, szenvedélyek kifejezésére használt terminológia differenciálatlan voltáról győznek meg Verseghy Ferencnek az európai érzékenységnek a 19. század elejére átnyúló hullámaival szoros kapcsolatban lévő regényadaptációi is, amelyekről Fried István készített alapos, a szókincs szintjét is érintő elemző tanulmányt.²¹⁵ Verseghy adaptációi is azt erősítik meg, hogy a német irodalmi érzékenység szókinccse gazdagabb, mint a magyaré, ami elsősorban annak tudható be, hogy Goethe *Wertherjétől* kezdve több hullámban és számos

műfajban differenciálódott, míg Kazinczy Ferenc abbamaradt kísérlete a *Werther* magyarítására szerinte épp azt jelezte, hogy a magyar irodalmi szókincs nem rendelkezik a megfelelő eszközökkel az adekvát tolmácsolásra. Ezt mutatja már az is, hogy az *érzékeny* jelzőt mily differenciált érzelmek, viszonyulások, magatartások jelzésére használja, ellentétben a német szöveggel, amelyet Fried differenciáltabbnak ítél, hiszen az idevágó szókincsből nem emel ki egyet, hogy kitüntetett jelentőséget tulajdonítson neki.²¹⁶

VI.2. Érzékenység és a színházi befogadás mechanizmusa

Az eddigiekből kiindulva úgy gondolom, mindenképp vizsgálni kell, hogy a színházzal kapcsolatban az *érzékenység*nek milyen más jelentésbeli aspektusai alakultak ki, illetve – a színházról szóló elméleti diskurzus részeként – egyes, már ismert jelentései milyen sajátos módosuláson mentek át.

Decsy Sámuel *Pannóniai féniksz* című írásában a drámát (pontosabban ennek színpadi objektivációját) egyszerre sorolja a *szép tudományok* és az *erkölcsi tudományok* kategória-rendszerébe: „A’ szép tudományok nem tsak a’ külső, hanem a’ belső érzékenységeket is szokták tökéletesíteni, a’ léleknek alsóbb tehetségeit ki-pallérozzák, ‘s alkalmatossá teszik a’ nyelvet az okos és tiszta beszédre.[...] Az erkölcsi Tudomány lelke az ember életének, és a szabados tselekedeteknek sinór mértéke. [...] Sokféle formában lehet az erkölcsi tudományt elő adni, u. m. tulajdon beszédekkel, mesékben, és neveléses ‘s szomorú játékok által. Mindeniknek tárgya az emberi szívnek meg-jobbitása. [...] Ennek [ti. a színpadon megvalósuló erkölcsi tanításnak – J. Sz. Sz.] jobban enged az *érzékeny szív*, mivel a jó játékosoknak külső viselete, és belső érzékenységeiknek külső jelek által való ki-nyilatkoztatása bé hat a szívnek leg-titkosabb rejtekébe-is, es tsak azt nem buzdithattya-fel, a’ ki már minden emberi *érzékenységet* le-vetkezett magáról.” [Kiemelések tőlem – J. Sz. Sz.]²¹⁷

Igaza van Bécsy Tamásnak, amikor azt állapítja meg, hogy Decsy az egyik legalapvetőbb színházelméleti problémakörre céloz, arra, hogy a színésznek külső jelek révén kell az általa megjelenített alak viselkedését és belső világát kinyilvánítania.²¹⁸ Arra azonban nem tér ki, hogy ebben a rövidke szövegrészben az *érzékenység* fogalma négyszer jelenik meg expliciten s egyszer a nyelvi utalás révén. S az is feltűnő, hogy minden

esetben kulcspozícióban fordul elő, az eszmefuttatás egy-egy lényeges csomópontjában, így azt sem állíthatjuk, hogy csupán sztereotip fordulatként él vele a szerző.

Az Erdélyi Játékos Gyűjtemény előszavában a következőket olvashatjuk: „Győztünk kedves Nemzetünk! Meg feleltünk arra, hogy a Magyar nyelv nem Játtzó Színre való. Szeretnők tudni, miért nem? Nem tud-é a Magyar szépen beszélni? Elégtelen-é érzékeny lenni? Erre pedig ez a kettő a leg-szükségesebb.”

A két fent idézett szövegrész arra enged következtetni, hogy – szerzőik elképzelése szerint – a (magyar nyelvű) színjátszás létezését, illetve a színpadi mű befogadását két létfontosságú tényező teszi lehetővé: egy adekvát nyelv (legyen az verbális vagy nem-verbális), amely megfelel a színpad követelményeinek, és a közelebbről meg nem határozott érzékenység. Minek vagy kinek az érzékenysége? A nyelvé? A színészé? Vagy talán a nézőé? Esetleg mindháromé? Idézett szövegeink s a kor más ismert elméleti jellegű írásai azt a hipotézist támasztják alá, hogy e kategória egyszerre vonatkozik mindhárom tényezőre.

Ha a nézőre vonatkoztatva próbáljuk meg értelmezni az érzékenység fogalmát, legelőször is azt a kérdést kell megválaszolnunk, hogy a fogalom jelentése körülírható-e csupán érzelmi szinten? Nincs-e ennek a szóhasználatnak valamiféle más jelentésspektusa? Emlékezzünk a 18. századi színházelméleti írások alapvető követelményére: a színház feladata a nemzeti nyelv ápolása, pallérozása és a tanítás révén megvalósuló erkölcsnemesítés. Milyen kapcsolatban van tehát érzékenység és morális színház?

Úgy tűnik, hogy idézett szövegeinkben az érzékenység fogalmának két értelmezési lehetősége játszik egybe: egyrészt az az interpretációs lehetőség, amely szerint az érzékenység elsősorban az érzelmek szintjén írható le, s az embernek azt a képességét jelöli, hogy képes könnyen meghatódni, illetve fogékony a kellemes, szelíd érzelmekre.²¹⁹ Ennek révén alakulhat ki egy pozitív viszonyulás a színpadi történnel szemben. A kor színházi gyakorlata felől nézve ez különösen fontos, hisz a színház épp ezeknek az érzelmeknek a felkeltése révén próbált közönségére hatni. Nem sokkolni, elrettenteni akarták a közönséget, hanem – értelmére és érzelmeire hagyatkozva – nevelni akarták a nézőket, a felvilágosodás értékrendjének megfelelően. Mint láttuk, ezt követelte meg a hivatásos színjátszástól maga a bécsi császári udvar is, ezért utasították el a rendelet szerzője-szerzői mindazt, ami a drámában természetfölötti

és a nézőben borzadályt kelt, az undor és rettenet helyett a részvét és félelem volt az általuk megkívánt hatás. Példaként a francia tragédiaírókat említik, akik sohasem ábrázolták nyílt színen a halált. Nem lehetek hát ínyére az udvari esztétikának Shakespeare véres királydrámái, mert ezek úgymond „izgalmat” kelthettek, s erre egy mégoly felvilágosult abszolútizmusnak sem volt szüksége. Ezért egyértelműen az érzékenyjátekot tekintették az elképzeléseiknek leginkább megfelelő színjátéktípusnak, persze ezt is szigorúan szabályozták.

A színházi rendeletben megfogalmazott elvek jegyében kezdte meg II. József közvetlen megbízásából Joseph von Sonnenfels a bécsi színpad megreformálását, a rögtönzött Hanswurst-játékok színpadról való leszorítását, s ezzel egyidőben a polgári drámák színházi terjesztését és népszerűsítését. Sonnenfels folyóirata, a *Levelek a bécsi színpadról (1768-69)* közvetlenül a *Hamburgi Dramaturgia* ihletésére készült. Mindenekelőtt elméletileg kívánta bizonyítani a polgári szomorújátékok és egyáltalán a polgári témájú színművek jogosságát, hirdette a „könnyfakasztó” komédia és a polgári szomorújáték belső rokonságát is. A „könnyfakasztó” komédia lényegét illetően máig helytálló Bayer József ítélete: „Könnyeket facsart ezekben is a hős vagy hősnő méltatlan szenvedése, de a könnyek felszáradnak a függöny utolsó legördülése után, mert végül minden jóra fordult s sokszor a legnagyobb gonosztevőt alig érte nagyobb büntetés – a megvetetésnél. Hihetetlen jóságú és hihetetlen gonoszságú emberek jöttek divatba. Azoknak méltatlan szenvedését azonban elfeledtette emezek megtérése. Nem vitte magával haza egy hallgató sem egy valódi tragikai hős catastrophiájának megrázó emlékezetét.”²²⁰

Úgy gondolom, hogy ez csupán az egyik aspektus, s a befogadás érzelmi, hangulati komponensét jelenti. Láttuk azonban, hogy például Decsy sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít neki, hisz az erkölcsi tanítás befogadásának sikerességét is a néző érzékenysége szavatolja. S ebben a kontextusban már mindenképp megfontolandó a másik értelmezési lehetőség, amelyet Michael Ringeltaube a *Von der Zärtlichkeit (1753)* című, az érzékenység ideológiájának egyik alapvető írásában a következőképp fogalmaz meg: „Er ist ein vernünftiger und sittlicher Mensch, der eine vorzügliche Erkenntniß und Empfindung von sittlich wahren und guten hat. [...] der zärtliche Mensch aber ist ein reifer Kenner der sittlich wahren, Guten, Schönen und Rührenden. [...] Er besitzt eine Fertigkeit, das Moralische bald zu empfinden und dadurch leicht berührt zu wer-

den. [...] Denn der moralzärtlichste Mensch ist der, welcher eine Fertigkeit hat in freyen Handlungen und Empfindungen das Wahre, Gute, Edle, Liebenswürdige und Rührende [...] wahrzunehmen, zu beurtheilen und darzulegen.”²²¹

Az érzékenységről való hagyományos ítéletek szempontjából fel-tűnő lehet, hogy Ringeltaube az emberi értelem és egy általános érvényű-nek tekintett erkölcsi értékrendszer felől definiálja a fogalom jelentését. Az érzékenység ezek szerint morális síkon is leírható, ha nem elsősorban itt írható le. Ebben a kontextusban morális érzékként funkcionál, amely-nek révén az érzékeny ember fel tudja ismerni mindazt, ami igaz, jó, szép, nemes, szeretetreméltó és megható. Ennek az érzéknek a segítségével a néző mérlegelni tudja a színpadon elhangzott szentenciák és a felkínált cselekvési és azonosulási minták morális jellegét.

Az érzékenység ebben a kontextusban tehát empátiás készség és morális érzék, s mint olyan, a színjáték befogadásának alapvető feltételét képezi. Amikor tehát az elméletírók a színházról a „szív érzékenyítését” követelték meg, illetve a nézők érzékenységére hivatkoztak, korántsem csupán emocionális, hanem általában komplex jelentésében használták a fogalmat. Csak ezek ismeretében érthetjük meg, miért tartották a 18. század gondolkodói a színjátékot az erkölcsnemesítés talán leghatékonyabb médiumának. A tétel pontos megfogalmazását Sulzer – Benke József által is kitűnően ismert – írásában találhatjuk meg: „Nun ist unter allen Arten von Poesie die dramatische am geschichtesten, den Sentezen diese große Kraft zu geben, weil sie die rührendesten Gemälde darstellt. Hat der Dichter erst unsre Aufmerksamkeit auf einen interes-santen, unsere ganze Seele einnehmenden Auftritt gerichtet, so spricht er zwey oder drey nachdrucksvolle Wörter aus, welche die Seele der Bil-der sind, wovon wir so sehr gerührt sind, und so ergreifen wir diese Wahrheiten mit der größten Lebhaftigkeit, und mit einer Überzeugung, die nichts zu schwächen vermag.”²²²

Az érzékenységgel kapcsolatos korabeli írásokban is gyakran kiemelték az érzékenység feminin jellegét, s ez általában negatív ítéletet jelentett. Sőt, mindezekben túlmenően az érzékenységet egyfajta beteges hajlamként is értelmezték. Emlékezzünk csak arra, hogy a már idézett színház történeti munkájában Bayer József is az érzékeny játékok – a magyar jellemről idegen – „beteges sentimentalismusát” kárhoztatta, a fogalom hatókörét csupán az érzelmesség, érzelgősség szférájára korlá-

tozva. Nem szabad azonban megfeledkeznünk arról a nagyon fontos tényről sem, hogy az érzékenységről értekező korabeli írások szerzői általában különbséget tettek *igazi érzékenység* (*wahre Empfindsamkeit*) és *érzelgősség* (*Empfindley*) között. Az igazi érzékenységet sosem kizárólag emocionális szempontból értelmezték, hanem az ember egy olyan tulajdonságának tartották, amelynek forrása az emberi értelemben, a természetben és egy pontosan meghatározott, fentebb már tárgyalt erkölcsi értékrendben keresendő. A kor egyik legismertebb pedagógiai írója, *Az ifjabbik Robinson* szerzője, Campe is ebből a pozícióból vizsgálja a fogalom jelentéseit. *Az Empfindsamkeit* fentebb vázolt értelmezését azzal egészíti ki, hogy az érzékeny ember (der Empfindsame) tettei mögött mindig erkölcsi indítékok találhatók, érzelmei mindig valódiak, természetesek, míg az érzelgős (der Empfindler) tetteit és érzelmeit az magyarázza, hogy elsősorban valakinek tetszeni akar, így érzelmei csak mesterkélték lehetnek.²²³ Ugyanebben a regiszterben marad Révai Miklós is, amikor szinte szóról szóra ismétli meg Campe fejtegetéseit: „Az a' kész hajlandóság, hogy könnyen indulunk gyenge érzésekre, érzékenységnak neveztetik. Illő körülállásokban igen bötsös ezen tulajdonság: mivel hathatós eszköz a' trsaságban köz jvunkban előmozdítottására. Érzékenykedik, a' ki érdeklő, és gyenge érzésekre, megfogható okos tzel nélkül, és illő mértéken felül, könnyen gerjed, 's azokra másokat is felindít. Erre az érzékenykedésre való készség igazán betegsége, nem tsak a' léleknek, hanem még a' testnek is: melly minden férjfiás erőt, és tehetséget, megfojt, 's az embert elkényeztetett puha teremtménnyé teszi...”²²⁴

Az érzékenység tehát elsősorban morális kérdés, s így tehát az érzékeny ember típusa általános érvényűvé válhat. Az olyan tényezők mint nem, hivatal, társadalmi rang nem elsődleges meghatározó tényezők. Az érzékenység ilyen meghatározása elvileg senkit sem zár ki saját köréből, egyedüli meghatározó tényező az ember morális predispozíciója.²²⁵ Eklatáns példája ennek Kónyi már idézett *Valtron*-fordítása, amely a 18–19. század fordulójának egyik kedvelt darabja volt. Az érzékeny ember itt katonai környezetben jelenik meg, érzékenység és hivatal azonban nem áll egymással ellentétben. A dráma második felvonásának harmadik jelenetében az Oberster és Vinter kapitány között a következő párbeszéd zajlik le:

- Oberster Oh! nagy ditséretre méltó vitéz! Koronára érdemes! Igaz mint bíró, és érzékeny mint ember. Itt látom jeleit a' te szánakozó szivednek. Drága könyvek! itt rajzolod le magadat az emberségnek betsére! Drága könyvek! mellyek egy nagy erköltsü boldogtalannak balsorsán folydogáltak! Te vagy az én drága szentségem! (*Sir, és érzékeny tsókjával tisztelte.*) Itt gyűljetek össze szív-fájdalmimnak jelei, és egyesüljetez ezen meg-száradt gyöngyökkel.[...]
- Vinter Ez a' fájdalom ki-nyomása az Urnak betsületére válik. Átkozott volna ez a ruha, ha bennünket az emberségtől el-idegenítene. Tsak a' vad Barbarusok vétke-síthetnék ezt az érzékenységet, de a' valóságos Katonák nem. Mert a' szép vitézség az erköltsnek mátkája, az erkölts pedig az emberségnek ékessége és a' szánakozásnak forrása. Nagyra betsülöm, ha szemeim illy szolgálatra alkalmasok.

VI.3. „Érzékenységem nem találhat szavakat...”

Az érzékenység szabályozza a nyelvhez való viszonyt, ami abban nyilvánul meg, hogy elhatárolódnak a nyelvvel való visszaélés mindenféle lehetséges formájától. A nyelv nem válhat a tettetés, a színlelés eszkö-zévé. A mindenféle kétértelmű, taktikai és stratégiai céloknak alárendelt nyelvhasználatról az érzékenység nyelvét ennek moralitása különbözteti meg, amennyiben a nyelvnek a morális szempontból elfogadott érzel-mek és gondolatok minél tökéletesebb kifejezésének eszközévé kellett válnia. Expliciten elfordulnak az udvar reprezentatív nyelvhasználatától, a *Welton*-tól. A „nagyvilág” erkölcstelenségét, illetve az annak megfelelő viselkedésmódok és nyelvhasználat természetellenességét Knigge is meg-bélyegzi népszerű viselkedési kézikönyvében: „A' szép természettől való eltávozás, az emberiségnek legelső és legedesebb köteleivel való nem-gon-dolás, a' szép együgyűségnek, ártatlanságnak, tisztaságnak 's s' legszen-tebb érzéseknek kitsúfolása; minden különböztető tulajdonságnak és eredetiségnek kitörlése, a' fundamentomos és hasznos esméreteknek megvetése, 's azok helyett ellenben szemtelenség, kipeszszegés, gorm-baság, tsátság, magával ellenkezés, mások' tudományából való dado-gás; minden nemes és nagy eránt való hidegség; bujálkodás, mértéktelen-ség, puhaság, tzifrázás, állhatatlanság, tséltapság, rút kevélység, pompa, úgymint a koldússágnak ál-ortzája, tékozlás, rangra és titulusra vágyás, mindenféle eleve beszívott vélekedések, [...] még a' legszetebb dolognak is feláldozása a' maga tzéljának elérése végett; hamisság, hitetlenség, tet-tetés, hitszegés, kifetsegés, titkos áskálódás (kabálá), más kárán való

öröm, rágalmazás, anekdoták' vadászása; nevetséges módok, szokások és rendtartások – ezek nagy részént azok a' ditsőséges dolgok, mellyeket a' mi férjfiaink 's asszonyaink, fiaink, leányink, a' nagy udvarokban mulató szeretetre méltó tselédektől tanúlnak..."²²⁶

Az udvari tettetéssel, színleléssel szemben az érzékeny ember egy autentikus, hiteles nyelvet használ, amely az érzelmeinek és gondolatainak hű kifejezője. Az érzékenységek nyelve a szív nyelve, a megindítás nyelve, egy természetes, naiv nyelv, vagy ahogy Kazinczy fordította, az „érdeklés nyelve”. Viszont ez a nyelv csak az érzékeny ember világán belül érvényes, a szív nyelvét beszélő ember a „nagyvilággal” szemben kiszolgáltatottá válik. Erre figyelmeztet Knigge is: „Általában soha se beszélj a' nagy világban a' szívnek forró nyelvén; nem érti ott azt senki. Ne beszélj az édes együgyű 's tiszta házi örömoőről; titkok ezek az illy avatatlanokra nézve. Ábrázatod hatalmadban légyen, hogy semmit se lehessen azon olvasni, se tsudálokozást, se örömet, se kedvetlenséget, se bosszankodást. Az udvari emberek jobban tudják az ábrázat' vonásait olvasni, mint a' nyomtatott írást; gyermekségekétől fogva tsaknem egyedül azt tanúlják.”²²⁷

Lessing *Miss Sara Sampson*-jában Mellefont és Sara Sampson épp azért válhatnak Marwood áldozatává, mert Marwood mesterien él a nyelvi színlelés eszközével, amit ők, akiknek értékrendjében a színlelés a nyelvvél való visszaélést jelenti, képtelenek felismerni. A második felvonás hatodik jelenetében erre az eszközre támaszkodva Marwood pilanatnyi győzelmet arat Mellefont felett, aki csak rövid idő elteltével látja át Marwood szándékait:

Mellefont El valék bódulva, de megindulva nem voltam. [...] Nem volt e nálam nyavalyásnál eléggé tudva, mit várhatok egy kitanúlt Marwoodtól?

Külön érdemes megemlíteni a Kazinczy-fordításban Marwood attribútumaként szereplő *kitanúlt* jelzőt, Lessing szövegében ugyanis ez nem fordul elő.²²⁸ Kazinczy fordításában ez a többlet Marwood viselkedésének mesterségességét – Lessing szövegénél explicitebben – állítja szembe az érzékeny hősök magatartásának természetességével. Talán ezzel az egy jelzővel próbálta érzékeltetni azt, amit Lessing a közvetlenül ezután következő – a nyelvhasználatra reflektáló – párbeszédben fejt ki, amelynek Kazinczy nem tulajdonít nagy jelentőséget. Ebből kiderül, hogy a

szereplők több nyelvi kódot használnak, azzal a különbséggel, hogy Mellefont és Sara esetében ez az egyetlen lehetséges nyelvi viselkedési forma, míg Marwoodnak ez csupán egy szereplehetőség:

Marwood (*hastig*) Was ist das wieder für eine Sprache?

Mellefont Die Sprache der Wahrheit und des Unwillens.

Marwood Nur gemacht, Mellefont, oder auch ich werde diese Sprache sprechen.

A színlelés nemcsak a nyelvi kódra épül, Marwood ugyanis a színlelés teljes nyelvi, gesztikai, mimikai rendszerét kidolgozta, amint az a második felvonás első jelenetéből is kitűnik:

Marwood ... Nem látszom e nyugtalanabbnak mint lennem illik, Hannah? De az vagyok is. - A' hitetlen! az áruló! - De halkkal! megindultnak, fellobbantnak nem szabad látszanom. Bocsánat, szeretet, kérés azok a' fegyverek melyekkel élnem szabad - ha különben ismerem gyenge oldalait.

Az érzékenység drámái által használt nyelv legfőbb jellemzői a rövideg, kihagyás, ismétlés, ami szorosan összefügg a nyelv új funkciójával: többé nem az érzelmek leírásának, hanem ezek kifejezésének eszköze. Ugyanakkor az is bizonyossá vált az érzékenység teoretikusai és szerzői számára, hogy az érzelmek nem fejezhetők ki csupán verbális eszközökkel, illetve a szenvedélyek nem rendelhetők alá a nyelv racionális kontrolljának. Leggyakoribb tanúbizonyságai ennek az „ez túl sok”, „ez túl erős” típusú megnyilatkozások, illetve a már idézett részlet *A fürmentéri remete* utolsó felvonásából:

Don Pedro Kedves édes Atyám! Érzékenységem nem találhat szavakat (*le térdepel*). Engedd meg térdeid ölelését és add reám áldásodat.

Ezzel függ össze a nyelv elégtelenségéről kialakított nézet, aminek következtében az érdeklődés a különböző nem verbális jelek felé fordult. Szövegszinten ennek a megoldását a gondolatjel jelentette, a gondolatjel a kimondhatatlan intenzitású érzelmek helyét foglalta el, kialakítva így a hallgatás retorikáját. Szemantikai jelentést hordoz, ugyanakkor a meghatódás lehetőségét. S ez az a pont, ahol a színház sajátos eszközei révén többet tud nyújtani mindenféle írott szövegnél. A kutató számára azonban ez az a pont, ahonnan kezdve minden rekonstrukció csakis hipo-

titikus lehet: a színháztörténész a kor színházelmélete, színészi kézikönyvei, a színészi játéktípus milyenségéről tanuskodó korabeli dokumentumok (kritikák, naplók, színészek visszaemlékezései, magánlevelezések stb.) segítségével próbálja meg rekonstruálni az adott időszak színházi kultúráját. Ez azonban egyáltalán nem könnyű feladat, hisz sok esetben még a konkrét források értelmezése is gondokat okoz. Kitérően példázza ezt a színikritikákban gyakran előforduló *mesterséges* szavunk. Az ún. síró-éneklő iskola előadásmódját vizsgálva Kerényi Ferenc megállapítja, hogy a korabeli magyar terminológia „mesterséges”, azaz a köznapitól eltérő beszéd- és mozgáskultúráról szól.²²⁹ Feltétlenül igaz az, hogy színjátszóink – a kezdetleges körülmények hatására is – éles, erőteljes gesztusokkal, illetve az átlagosnál emeltebb hanghordozással játszottak. Viszont egyáltalán nem biztos az, hogy a *mesterséges* csupán ezt jelenti. Decsy Sámuel már említett *Pannóniai féniksz* című írásában azért javasolja a játékszínek látogatását, mert ott „mesterségesen” előadott „játékmeséket” lehet megtekinteni.²³⁰ Ebben a környezetben a *mesterséges* jelző – a mai nyelvhasználat szerint – leginkább a *mesteri*, *kitűnő* szinonimákkal helyettesíthető. Ugyanilyen értelemben használja a *mesterséges* jelzőt Vitkovics is *A megengesztelés* hatását leíró, a fejezet elején idézett levelében: „Mesterségesb s emberibb darabot sem nem láttam, sem nem olvastam ennél. Haszontalan minden, a francia ész mindnyájunkat felülmúl.”²³¹

A 18. századi színházi szemiológusok (pl. a nálunk is ismert Johann Jakob Engel) a testet a lélek természetes jeleként értelmezték, a lelkiállapotok, érzelmek hű kifejezőjeként. Engel a kinetikus jeleket funkciójuk szerint két osztályba sorolja: az egyik osztályt – amely vizsgálatának középpontjában áll – a saját jelentéssel rendelkező jelek alkotják, míg a másikba a saját jelentéssel nem bíró, csupán a szöveg tagolására szolgáló jelek tartoznak. Az előbbi kategóriát két további csoportra osztja, a festői (malerische) és kifejező (ausdrückende) jelek csoportjára. A festői jelek annak a tárgynak az érzéki megjelenítésére szolgálnak, amely a lelket foglalkoztatja, így például egy hegy nagyságának érzékeltetésére alkalmas a jelek ezen típusa. A kifejező jelek pedig magának a lélek állapotának érzéki megjelenítésére hivatottak. Ez utóbbiak is tovább csoportosíthatók: az első csoportba sorolhatók az ún. fiziológiai jelek, vagyis olyan önkéntelen gesztusok, amelyek a kedélyváltozások jeleként értelmezhető, önkéntelen fizikai megnyilvánulásai. Ilyen például

a pirulás, az elsápadás, illetve a sírás. A második csoportot azok a szándékolt gesztusok alkotják, amelyek olyan testi megnyilvánulások, amelyekből kikövetkeztethetők a szenvedélyek, a lélek állapotai s ösztönös rezdülései. Ilyenek például a kitárt karok, a félelem kifejezésére szolgáló összekulcsolt kéz stb. Szándékoltságuk abban áll, hogy akaratlagosan kivitelezett gesztusokról van szó, amelyek nemcsak az ösztönök kifejezésére szolgálnak, hanem ezek kielégítésére is.

Werthesz Kelemen a szigetvári ostromról szóló drámájában Zrínyi apai fájdalomának, kétségbeesésének kifejezésére a jeleknek ezt a típusát használja. A hír, hogy a törökök fiát rabul ejtették, belső konfliktushoz vezet, reakcióit felesége szavai írják le: „Te elfordulsz! tombolsz a földön! Öszve hajtogatod a Levelet, ismét felnyitod!” Az a tény, hogy nem a szerzői utasítás utal az érzelmeknek erre a kifejezési módjára, hanem a drámaszöveg részévé válik, méginkább kiemeli ennek jelentőségét.

Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg a Kazinczy-fordította *Lanassza* első felvonásának második jelenetében:

Fő-Bramin Mit jelent ez a' zavarodás? Hogyan? Még el is fordúlsz? Még sohajtasz?

A harmadik csoportot végül az analóg gesztusok alkotják. Ezek utánzó jellegű kinetikus jelek, azonban nem a gondolkodás tárgyát, hanem a lélek állapotának változásait festik. Itt Engel Hamlet alakját említi példaként, amikor a járásban való megtorpanás egy gondolat ébredését jelzi.

Engel munkája nyomán – amely még a 19. század elején is alapvető színházi kézikönyv volt – kialakult és állandósult egy olyan gesztuskészlet, amelynek önmagában is általános érvényű, konvencionális jelentése volt. Kotzebue korabeli színházi sikere annak is tulajdonítható, hogy nagyon jól ismerte, s rutinosan használta ezt a konvencionális jelrendszert. Az *Embergyűlölés és megbánás* egyik tetőpontja, a negyedik felvonás tizedik jelenete, amelyik Mainau és Eulália találkozását ábrázolja, kizárólag erre a kódrendszerre épít:

Esmeretlen *(Bé lépik komor maga-meg-bajtással a' szobába.)*

Gróf *(Ötélő karokkal megy eleibe.)*

Eulália *(Meg-látja az idegent, nagyot sikólt, és el-ájul.)*

Esmeretlen *(Rá tekint a' sikóltóra, meg-esmeri, rémülés és bámulás látszik ki egész testéből, hirtelen meg-fordul, sietve ki-megy az ajtón.)*

A színházi előadások a nézőkben erős testi reakciókat váltottak ki, amelyek a sóhaj, zokogás, sírás, felkiáltások, felugrások, ájulások széles skáláján mozoghatnak. Mindezekről korabeli dokumentumok, például színészi önéletrajzok, kritikák, magánlevelezések tudósítanak. Ha tudatosítjuk is, hogy az ilyen recepciók dokumentumok egy megszépítő emlékezet, meghatározott előadási stratégiák (pl. önéletrajzok) vagy pedig a mítoszképződés termékei is lehetnek, mindenképp tagadhatatlan a tény, hogy a színházi előadások a nézők számára gazdag lehetőséget biztosítanak arra, hogy az érzelmek legkülönbözőbb formáit testileg is megtapasztalják, tehát hogy ezek épp úgy hatottak, ahogy azt az egyes elméletírók megkívánták.

Az új színművészet olyan mimikai, gesztikus és proxemikus jeleket alakított ki, amelyek a legkülönbözőbb érzelmek és lelkiállapotok lehető legteljesebb kifejezésére voltak hivatottak, s fennmaradt forrásaink szerint alkalmasak is. Engeltől származik az analógia szabálya: a testi változások a lelkiekkel analóg módon zajlanak le, ez azt is jelenti, hogy csak akkor formálhatók meg ezek a jelek, ha a színész és a szerző behatóan ismeri azoknak az érzelmeknek a természetét, amelyeket ki akar fejezni. Lessing ezt a tételt továbbfejlesztette, amennyiben ezt egy állandó kölcsönhatásként képzelte el: így bizonyos lelkiállapotok meghatározott testi reakciókat váltanak ki, ezek a testi reakciók ugyanakkor kihatással vannak a lélek állapotára, amennyiben előhívják a nekik megfelelő lelki állapotokat. A színész által megformált jelek mentesek minden esetlegességtől és tökéletlenségtől, így a szereplő lelkiállapotának tökéletes reprezentációi. Ugyanakkor mindezeket az érzelmeket a néző az előadás folyamán maga is átéli, hisz ez a rendszer nyitott a néző felé is. Azok a testi jelek, amelyeket a néző a színházi előadás folyamán érzékel, benne is a testi jeleket kiváltó érzelmeket hozza létre. Ez a felfogás feltehetőleg nem volt ismeretlen a 18. századi magyar elméleti gondolkodói számára sem, legalábbis ezt látszik bizonyítani Cserey Farkas írásának egyik részlete: „Ha az Emberi teremtésnek alkotását figyelmesebb szemmel tekintjük, tsalhatatlanul úgy fogjuk találni hogy a Lélektől elevenítettet Testnek külömbféle változások alá vetetet Tulaidonsága a Lélekre is külömbféle mértékbe hathat. Kötelesek vagyunk tehát mindnyájon az Emberi Elmének Nemesítése által a Lelket maga eredeti mivoltának egész épségibe meg tartani...”²³²

Mivel a kor színházelméleti gondolkodói, színházi szemiológusai úgy gondolták, hogy a színházi folyamat leírható az analógia törvénye szerint, azt a tételt hirdették, hogy a színház hozzájárulhat a nézőnek az

emberre, az emberi lélekre, az emberi érzelmek természetrajzára vonatkozó ismereteinek bővítéséhez.²³³ Semmiképpen sem lehet véletlen, hogy a kor színházelméleti írásainak egyik általánosan elfogadott tétele, hogy a színház olyan iskola, amelyben elsajátíthatóak a „környülállásokhoz szabott szép és okos maga viselésnek”²³⁴, vagyis a társasági viselkedésnek a szabályai. S ez különösen fontos: nem hagyhatjuk ugyanis figyelmen kívül azt a már említettényt, hogy a kor egyik legnagyobb könyvsikere Adolph Freiherr von Knigge *Über den Umgang mit Menschen* című műve, illetve azt, hogy a Knigge által kodifikált viselkedési normák a színház számára is érvényesek voltak, legalábbis ezt látszik bizonyítani Kotzebue talán legnépszerűbb drámája, az *Embergyűlölés és megbánás*. A negyedik felvonásban Horst azon töpreng, hogyan szólítsa meg az embergyűlölő hírében álló Mainaut:

Major De ha már ki jó, mit mondjak néki? mert ember gyűlölővel még soha sem találkoztam. – Kniggé, szép könyvet írt az emberekkel való társalkodásról; de egy olyan természetűvel hogy kelljen beszélteni, a’ kinek az egész Világ, sőt tulajdon maga-is, unalmára vált, arról régulákat szabni el-felejtette. [...] Tiszta nyájas ortza kell, sem igen szemérmes, sem igen bátor, azzal szintén minden ember’ eleibe lehet állani. (IV./1.)

A „Nemes Szívű Magyarokkhhoz” intézett felhívásában Pázmándi Horvát Endre azért is tartja hasznos intézménynek a színházat, mert itt a nyilvánosság elé lépő ember megtanulhatja, milyen testi eszközökkel fejezheti ki érzelmeit, hogyan teheti hatásosabbá szavait:

„A’ fiatal Szólló, ha jutand hivatalhoz, ezekben
Lássa, miként hordozza kezét; a’ fájdalom, a’ bú,
A’ habozás, az öröm, víg kedv, a’ tiszta szemérem,
A nyomorultak ügyét szánó menybéli kegyesség,
A’ szívből mint fejt magát, mint ömledéz által
A’ vér organumán a’ szív’ gyökerére fel oldó
Bájjal; ez a’ győző hatalom nints pusztá szavakban,
Mellyeket a’ tunya száj merevedten fogat előmbe.”²³⁵

Érdekes az, hogy sem Engel, sem más elméletíró nem érezte szükségét annak, hogy erre a tételre magyarázatot adjanak, vagy azért, mert a tapasztá-

lat igazolta a feltevés helyességét, vagy pedig azért, mert ezt egyáltalán nem látták problematikusnak.

Kotzebue, a színházi nagymester olyannyira tudatosan épít erre a gesztusrendszerre, hogy leghatásosabb jeleneteiben majdnem teljesen kiiktatja a verbális kommunikációs csatornát, mint például *A szerelem gyermeke* V. felvonásának 9. jelenetében:

Oberster *(Minden szó nélkül Magdolnának karja közé rohan.)*

Magdolna *(Az Oberst karjai között fél ájulásba esik. A Prédikátor széket tesz néki.)*

Oberst *(Az egyik térgyén állván, az egyik karjával által öleli, másik kezében pedig Magdolnának kezit tartja.)* Magdolna! esméred-e még az én szavammat?

Magdolna *(Érzékenyen és gyengén):* Vadligeti!

Ferencz *(Bé rohan.)* Az Anyámnak a' szava! - Há! az Anyám, az Atyám! - *(A másik részen az Anyja előtt térgyre esik, mind a kettőre oda borúl. A Prédikátor hálát adván, az égre tekint. - Rosália, a Prédikátor karjából tsüggvén, könnyhullatásait törli.- Aزالatt.)*

Oberster Meg bocsátol-é nékem?

Magdolna *(Reá borulván)* Meg bocsátok.

Ugyanaz a Kotzebue a meghatódottság, elérzékenyülés (Rührung) körülírására a nem verbális kommunikációs eszközök egész tárházát használja: háládatos mosolygással - fohászokdván - belső indulattal magában - félbe szakadozó zokogások közt - öszve szedi, mint lehet erejét - tüzesen - szeliden - bal kezét meg-fogván - sirásig meg-indulván - az égre tekintvén - részeseüléssel - el-álméllkodik - öszve kútsollya kezeit, 's nagy indulatossággal az égre tekint - lábailhoz borúl könnyhullatások között kesergő szózattal - könnyhullatási miatt nem beszélhett.

Pater Török Damascenus, aki a világi színjátszás minden formáját eredendően károsnak tartotta, meglepően jól ismerte ezt a színészi eszköztárat: „Ezeket [ti. a tragédiákat és komédiákat] pedig a testnek olly mozgásával (gestusokkal) játszák, és olyan édes újonnan ki gondolt tündér, és kísértő szavakkal, vagy énekekkel fejezik ki, hogy majd lehetetlen az ártatlan, gyenge, annyival inkább már az illyenekre hajlandó ifjúság szívének fel nem buzdúlni, meg nem romlani. [...] azok a szerelmet festő szavak, mútogatások egyenesen a tzielra vezetik a nézőket, hallgatókat, melly tzielből készítettetek, és mutogattatnak a játszóktól. Ez a tziel pedig

a Comoediákban és Tragediákban az, hogy indítsák, mozdítsák a nézőket azon indulatok érzésére, mellyek a játék valóságát tészik.”²³⁶ Pater Damascenus tehát meglehetősen jól ismerte a dráma hatásmechanizmusát, sőt az eléggé nem kárhóztatható témákat, illetve az „érzékenységbeli nyájaskodások” megjelenítésére szolgáló „tündér és kísértő” szavakat és bájoló „mútoztatásokat” is.

Nem egyedülállóak a korban a hasonló érvrendszerre építő írások. A 18. században az érzékenység körül kibontakozott vitában az érzékenység ellen megfogalmazott írások sokat foglalkoztak a színház problematikájával. A színművészetben – ennek komplex jellegéből kiindulva – az érzékenység „betegségének” egyik leghatékonyabb terjesztőjét látták. Az ilyen jellegű írások önállóan, morális hetilapokban, napilapokban stb. jelentek meg. Ilyen az 1798-ban megjelent, ismeretlen szerzőtől származó írás, amely már címében is tartalmazza az érzékenységgel szembeni élesen elutasító magatartást. Az érzékenység betegségének eredetét és elterjedését illetően megállapítja, hogy ennek legfontosabb médiuma a színház, pontosabban a szomorújátékok, énekesjátékok és operák előadása. Kifejezés, nyelv, gyöngédség, szerelem, zene és díszletek együttese az érzékenység betegségének eredendő oka, főleg a fiatalok esetében, akik különösen élénk képzelőerővel bírnak.²³⁷

Írásában pater Damascenus is kitér a zene szerepére, a gesztusokkal egyenértékű szerepet tulajdonítva neki. A korabeli színházi kultúra egyik népszerű színjátéktípusa az énekesjáték. Nem lehet ezt a típust teljesen önállóként felfogni, hisz gyakran érzékenyjátéki cselekményre épül, mint a Kótsi által fordított-átdolgozott *Inkle és Járíko*. A pásztorjátéki cselekményhez is társulhat zene, ismert példája ennek Kótsi *A havasi jubászlány* című műve. A színjátéktípusok közötti határ átjárható, amint azt már *A formentéri remete* fordítója, Verseghy Ferenc is nagyon jól felismerte. A zenéről szóló dolgozatában Bolyai Farkas az érzékenység szókincsével, érvrendszerével érvel. Dolgozatában a zene az emberiség egyetemes nyelve, s mint ilyen, azoknak az érzéseknek a kifejezésére alkalmas, amelyek szavakkal nem fejezhetőek ki: „Muzsika (zenészet) a szív szószólója, a belső világ nyelve, ahol a külsőnek minden nemzeti szótárjai elfognak –, s ez az egyedül minden nemzet érzékeny lelkeinek köznyelve. [...] Olyan érzések is vannak, melyekre a nyelv elnémul: a hálának égre jövő harmatja szótlan, titkos kútfejét keresi – s a bú tengerébe süllyedő szív némán a túlsó part felé vér –, s némely belső idő-változás

ra minden legrégebb sebeink a bár sok évek egymásoni kötője alatt is sajognak...”²³⁸

A testi jelek közül talán a legfontosabb a mindenhol jelenlévő sírás. A könnyek, miként a meghatódottságból származó hallgatás elsősorban annak köszönhetik közkedveltségüket, hogy az érzékeny kommunikáció közvetlen testi bizonyítékai. Mi tudná az érzelem valóságát és erejét jobban bizonyítani, mint egy olyan fizikai reakció, amely nélkülöz minden előzetes megfontolást?²³⁹ A könnyek testnyelve is csupán az érzékenység nyelvének részeként hatásos.

A sírás egyrészt az érzékeny beszéd eredetiségének és naivitásának utolsó és legeredetibb bizonyítéka. Kinek kell a színpadi előadás folyamán sírnia? A közönségnek? Vagy talán a színészeknek is? Mindenesetre elég sok adatunk van arra vonatkozólag, hogy a színpadi előadás során maguk a színészek is sírtak. A színpadi illúzió elvének jegyében maguknak a színészeknek is sírniuk kellett, ha azt akarták, hogy a nézőből is ugyanezt a reakciót váltsák ki. Remond de Sainte Albine alapvető színészi kézikönyvében a következő utasítást olvashatjuk: „Horaz sprach: Weine, wenn du willst, daß ich weinen soll. Er gab den Dichtern diese Regel, und man kann sie eben so gut auch den Schauspielern geben. Wollen tragische Schauspieler uns täuschen, so müssen sie sich selbst täuschen. Dieser Irrtum muß aus ihrem Gehirn ins Herz übergehen, und öfters muß ein erdichtetes Unglück ihnen wahrhafte Thränen auspressen.”²⁴⁰

A 18. század végének magyar színjátszói gyakorlatában kialakult egy sajátos beszédmód, amelyet Bajza József nyomán *síró-éneklő*nek nevez a szakirodalom. Kerényi Ferenc szerint ennek kialakulása elsősorban az iskolai színjátszás továbbélő hagyományainak, a német vándorszínészet mintájának és a kezdetleges akusztikai feltételeknek köszönhető.²⁴¹ Vitathatatlan, hogy mindezek meghatározták a színészi játéktípust, de bizonyosnak tűnik, hogy ez a beszédstílus is része az érzékenység színpadi nyelvének, az „érdeklés nyelvének”. Hogy tényleg létezett egy ilyen konvencionális hangnem, arra tanú a *Der Gesellige* című morális hetilap egyik vonatkozó írása: „Eine freundliche und angenehme Stimme gehört gewiß nicht unter die letzten Ausdrücke der Zärtlichkeit. Man kann sagen, daß die Zärtlichkeit der Liebe, als eine recht geschichte Componistin, eine eigene Melodie erfunden, nach welcher sie ihre Stimme einrichtet. Diese Melodie kann unmöglich durch Worte beschrieben werden.”²⁴²

Az érzékenység (színpadi) beszédmódjának része egy állandó kérőkönnyörgő dallam, amely sok esetben egész a sírásig mehet.²⁴³ Az *Emilia Galotti* egyik szerzői utasítása is erre utal: Orsina szövegében a következő utasítást találhatjuk: *elmerülve, egészen az érdeklésig*. Kazinczy a *bis zur Rührung* kifejezést fordította ilyenképpen. A *Miss Sara Sampson* Kazinczy-féle fordításában Norton így szól Mellefonthoz: „Az Úr komoly; az Úr az érdeklés hangján szól. Öröm nem szól így.” Nagyon érdekes részlete ez a fordításnak, az *érdeklés* itt is a *Rührung* megfelelője. Hogy ez nem csupán fordítói probléma, arra az eredeti a legjobb bizonyíték: „Norton: Sie sprechen sehr ernsthaft und rührend. Aber drückt sich die Freude nicht etwas anders aus?” Itt az a Lessing szól, aki – a különböző lelkiállapotok adekvát testi kifejezésének eszközeit kutatva – kidolgozta a polgári illúziószínház új kódrendszerét. Ebben a szöveggörnyezetben a *Rührung* a mai nyelvhasználat szerint a *meghatottság, megindultság*, a *rührend* pedig a *meghatódottan, megindultan* terminusaival helyettesíthető. Az első megválaszolandó kérdés az, hogy milyen jelentésben használják a *Rührung, rührend* terminusokat. Esztétikai lexikonában Sulzer külön szócikket szentel e fogalomnak, megkülönböztetve a *rührend* tágabb és szűkebb jelentését. Eszerint tágabb értelemben a *rührend, megható* jelzővel lehet jelölni mindazt, ami különböző érzelmeket ébreszt, szűkebb értelemben pedig azokat a tényezőket lehet meghatónak nevezni, amelyek szelíd és kellemes érzelmeket váltanak ki, amelyeknek csoportjába a gyöngédséget, csendes szomorúságot, szelíd örömet sorolja.²⁴⁴

Révai Miklós is hasonló módon értelmezi a terminust, amikor a *Magyar szép tollban* Adelungra hivatkozik: „Az *érdeklő* szó inkább egyez a *rührend* Német szóval, a’ mellyel itt Adelung él, hogy sem az *indító* szó, Latánul *movens*. [...] Ezen kifejezés *érdekleni* annyit teszen, mint gyenge érzéseket indítani, kiváltképpen kellemetes, és elegyes érzéseket. Ilyenek a következők: a’ meglegedés, a’ léleknek vidámsága, a’ reménység, szána-kozás hálálatosság [...] Ezen érzéseknek saját jegyök a’ gyengesség, a’ lágy-ság, a’ szelidség. Megindítják a’ lelket, de meg nem rázzák...”²⁴⁵

Tehát a *rührend* így értelmezett fogalma egyáltalán nem zárja ki saját köréből az örömet. Hisz meghatódni lehet az örömtől is, az öröm kifejeződése lehet esetenként a sírás is. Ha viszont az eredeti szöveget nézzük, sokkal egyszerűbbé válik a dolgunk: Norton megállapítja, hogy Mellefont komolyan és (!) meghatottan beszél, s a következő mondatban

pedig kijelenti, hogy az öröm másként fejeződik ki. Adott tehát egy lelki állapot, az öröm, illetve egy megnyilvánulás – komolyság és meghatottság –, amelyek a kor színházi nyelve szerint nem fedik egymást. Öröm és meghatottság mint ok-okozat még megfeleltethető egymásnak, ellenben öröm mint ok, illetve komolyság és meghatottság mint okozat már nem. Kazinczy fordításából épp ennek a jelelméleti reflexiónak a lényege tűnik el azáltal, hogy felbontja az eredeti mondatszerkezetet.

Másrészt pedig a sírás a részvét közvetlen bizonyítéka, s mint olyan, a szomorújáték végső célja.²⁴⁶ A könnyek, a sírás végső soron egy szín-darab értékességének közvetlen és hiteles bizonyítékai, sok esetben a kritikus ítélet alapját is képezik. Erre utalnak a dolgozatban már idézett feljegyzések, s még rengeteg olyan szöveg hozható fel, amelynek szerzője az általa kiváltott könnyekkel bizonyítja a színjáték értékességét.²⁴⁷ Lessing egyik korabeli kritikus is megjegyzi, hogy az *Emília Galotti* előadása nem váltott ki belőle oly sok könnyet, mint a *Miss Sara Sampsoné*.

Míndezekből következően a sírás, a könnyek az érzékenység legvalódibb bizonyítékai. Nem sírni egy megható előadásban annak bizonyítéka, hogy az illető egyén képtelen az azonosulásra, a részvételre, s így érzékeny ember sem lehet. Az elérzékenyülés, a sírás, könnyek megjelenése ugyanakkor a dráma, illetve a színjáték értékességének tanújelei, s a kritikus ítélet egyik alapvető szempontját jelentik. S hogy megint a népszerű Kotzebue esetével példálózzunk: a drámaíró erőszakos halálára írt versében K. Boér Sándor, *A fürmentéri remete* fordítója épp azt tekinti Kotzebue drámai műveinek egyik nagy értékének, hogy nézőiből gyakran váltotta ki ezt az érzelmi reakciót:

„De a' mi Kotzebuenk mindig úgy dolgozott,
Hogy ő a' szívekbe változást okozott.
Ha akart, az embert síróba juttatta,
Ha pedig másként akart, katagattatta.
Én tsak az ő Remetéjét fordíthattam,
Még is egynéhányszor könnyeket hullattam,
Hát midőn játszodják Euláliáját,
Hány Néző töröli nedvesült Orzóját! –
Katonát is láttam ezen Bétsbe sírni. –
Illyen erővel tud egy szép Darab bírni!”²⁴⁸

VII. Konklúziók

Jelen kötet alapvető célkitűzése az érzékenység drámáinak magyar színpadi recepciójának vizsgálata volt. Abból a módszertani szempontból is döntő jelentőségű felismerésből kiindulva, mely szerint *az érzékenység drámáinak 18. századi színpadi sikertörténete nem értelmezhető kizárólag irodalomtörténeti szempontok érvényesítésével*, vázoltam a 18. század magyar színházának társadalom- és kultúrtörténeti kontextusát, majd ebből kiindulva próbáltam megrajzolni a kor színház- és drámaelméleti gondolkodásának lényegi vonásait. Az európai drámaelméleti gondolkodásban bekövetkezett változások, a Gottsched és Lessing nevével fémjelzett reformok hatásainak ismertetése után dolgozatomban értelmeztem a 18. századi műfajelméleti kategóriák (lehetséges) jelentéseit, szövegelemzésekkel alátámasztva feltételezéseimet. Majd – továbbgondolva az előző fejezetek eredményeit – az *érzékenység* fogalmának dramaturgiai szempontú értelmezésére tettem kísérletet.

A 18. században intézményesülő hivatásos, magyar nyelvű színjátszás bizonyos értelemben folytatja, továbbviszi az iskolai színjátszás, illetve a főúri színjátszás hagyományát. A hivatásos színészek iskolai színjátszó múltja elsősorban az évtizedekig domináló játéktílusra nyomta rá bélyegét, de erről a folyamatosságról árulkodnak a műsorrendbeli átfedések is: az iskolai és főúri színjátszás szerzői, a játszott eredeti vagy fordított darabok a hivatásos színház műsorrendjében is előfordulnak, mint ahogy a hivatásos színjátszás sokáig ellátja a nemesi kastélyszínjátszás reprezentációs funkcióit is.

A 18. századi színházelméleti gondolkodás középpontjában a színház mint nevelési célokat szolgáló közintézmény koncepciója állt, s mint ilyennek, legfőbb feladata egy szekularizált világkép és a felvilágosodás antropocentrikus filozófiai nézeteinek terjesztése volt. A század színházelméleti gondolkodására meghatározó hatást kifejtő Christian Wolff a kor színházának a templommal és iskolával megegyező feladatokat tulajdonított, legfontosabb funkciójának az ember értelmi és érzelmi nevelését tekintette.

A polgári lét erkölcsi és érzelmi alapjainak terjesztését, az egyénnek hasznos állampolgárrá való nevelését a színháznak a felvilágosult abszolutizmus által szorgalmazott iskolarendszerrel együtt kellett végeznie. A Ratio Educationis, amelynek célja nem csupán a műveltségi színvonal emelése, hanem az

állam számára szükséges szakemberek, engedelmes és hűséges polgárok nevelése volt, éppúgy a hasznos és engedelmes állampolgárok nevelését, a patriotizmus felkeltését, valamint az uralkodó iránti hűség erősítését tűzte ki célul, mint a korszak elméleti jellegű írásai, illetve a mindennapi színházi gyakorlatot meghatározó drámaszövegei.

A 18. századi színházelmélet és mindennapi gyakorlat viszonya különös kettőséget mutat: a professzionális, anyanyelvű színjátszásnak a 18. században elsősorban erkölcsnemesítő és hazafias célokat tulajdonítottak, s ezzel párhuzamosan, illetve ennek következményeként háttérbe szorult a színházról mint elsősorban szórakoztató célokat szolgáló intézményről való nyilvános gondolkodás.

Ugyanígy *ellentmondásokat tükröz a színház mint nevelési célokat felvállaló intézmény nyilvános megítélése* is: bár a *morális színház* eszménye meghatározza az intézményről való nyilvános beszédmód alaphangját, de továbbélnék és hatnak az elsősorban egyházi oldalról megfogalmazott színházellenes álláspontok is. A 18. században egyházi berkekben a színházról lefolytatott éles viták során a vélemények a feltételekhez szabott elfogadástól a szélsőséges elutasításig terjedtek: közkeletűek voltak az olyan nézetek, amelyek elvitatják a színházról a morális funkciót, sőt, a színházban az erkölcsök megrontásának hatásos médiumát tételezik. Ezt az ellenséges viszonyulást elsősorban az magyarázza, hogy *a színház* – legalábbis az elmélet szintjén – konkurenciát jelenthetett az egyház számára, amennyiben *lehetőséget biztosított a személyiség értékeinek felismerésére és ezek megjelenítésére, illetve az egyén önmegismerésére* is.

Az anyanyelvű színjátszás fenntartása ugyanakkor önmagában hazafias tettek minősült. A korabeli elméleti jellegű írások gyakran visszatérő gondolata volt, hogy az anyanyelvű színjátszás léte hozzájárul a nemzet dicsőségéhez; a *patrióta színház* elvének jegyében a színháznak elsősorban nemzetnevelő feladatokat tulajdonítottak, összekapcsolván ezt a nyelv ápolásának és terjesztésének követelményrendszerével.

A 18. század patrióta funkciókat betöltő színháza az ideális uralkodó típusát meghatározó viselkedési minták közvetítését is felvállalta, saját mediális eszközeivel tovább folytatva a fejedelmi tükrök hagyományait: olyan színművek kerültek színpadra ennek a programnak a jegyében, amelyek a hazáért áldozatokat hozni is képes, engedelmes, önfeláldozó, az uralkodó iránti feltétlen hűséget valló állampolgár eszményképeinek megjelenítése mellett a jó fejedelem eszményét, fejedelem és alattvalók

viszonyát tematizálják a felvilágosult abszolutizmus eszmerendszerének jegyében.

A német mintára és dramaturgiai készlettel kialakított magyar hivatásos színjátszás a 18–19. század fordulóján egyszerre hordozta magán a gottschedi és lessingi drámakoncepció közvetett alkalmazásának jegyeit: a történet példázat-jellege, a költői igazságtétel doktrínája, a csodálat felkeltésének követelménye mellett egyenrangúként ismerték el a hősökkel való azonosulásból eredeztethető részvét, együttérzés, meghatódás kategóriáit. Az érzékeny dráma lemondott az előző korok legfontosabb dramaturgiai normáinak érvényesítéséről, az alexandrinus helyett prózát, a klasszicizmus hármasságát helyett egy nyitottabb formát használt, a heroikus dráma konfliktustípusainak helyén megjelentek az érzékenységre jellemző, elsősorban a magánembert érintő problémakonstellációk.

Az érzékenység drámái alapvetően család-központúak, a polgári élet mindennapjainak színpadi megjelenítésére nyújtanak alkalmat. Ezeknek a színműveknek a révén jól megragadhatóak a 18. században a család struktúráját ért változások, amelyek eredményeként a hagyományos, több generációt magában foglaló nagycsalád helyét a szülőkből és a gyerekekből álló nukleáris család veszi át. Ezen a struktúrán belül a családtagok előre meghatározott szerepminták szerint élnek és cselekszenek, így a családi témákat feldolgozó színművek a különböző családon belüli szerepek (anya, apa, fiú, lány) által megkövetelt viselkedési normák és minták közvetítőjévé válnak. A drámaszövegek által közvetített viselkedési minták érvényességéről győző meg a különböző, nem-fikcionális szövegekkel való összevetés is.

A 18–19. század fordulójának drámaelméleti terminológiája gyökeresen eltér a maitól: a leggyakrabban használt szomorújáték, érzékenyjáték, nézőjáték terminusok nem értelmezhetőek maradéktalanul a mai drámaelméleti szempontok szerint. Gyakran figyelhetünk fel arra, hogy az egyes terminusok jelentése csak hozzávetőlegesen határozható meg, sőt az sem ritka, hogy esetenként akár egymás szinonimájaként is használták őket. A szövegelemzések azt erősítették meg, hogy a három alaptípuson belül is különböző változatokat különíthetünk el, de arra is rámutattak, hogy a szövegeknek a szerzők-fordítók általi műfaji besorolása sok esetben önkényesen kiválasztott szempontok szerint történt.

A különböző műfaji variánsok közötti átjárhatóságot elsősorban az érzékeny ember típusa, illetve ennek jellegzetes élethelyezetei biztosítják. Legyen szó

ókori történetről, a magyar előidőkben játszó cselekményről, vagy akár kortárs katonai környezetéről, az *érzékenység* mindenk fölé álló erkölcsi érték. Az *érzékenység* alapvető emberi tulajdonság, amely a jóság, hűség, tisztaság, önfeláldozás stb. fogalmai mentén határozható meg.

Az érzékenység ugyanakkor dramaturgiai kategóriaként is értelmezhető, amennyiben a fogalomnak a színházzal kapcsolatban speciális jelentésbeli aspektusai alakultak ki, illetve – a színházról szóló elméleti diskurzus részeként – egyes, már ismert jelentései sajátos módosuláson mentek át. A nézőre vonatkoztatva *az érzékenység olyan empátikus készségként és morális érzékként határozható meg,* amely a színháték befogadásának alapvető feltételét képezi. *Az érzékenység ugyanakkor szabályozza a nyelvhez való viszonyt:* az *érzékenység* nyelve a szív nyelve, a megindítás nyelve; az *érzékeny* ember egy autentikus, hiteles nyelvet használ, amely az érzelmeinek és gondolatainak hű kifejezője. Harmadrészt pedig az *érzékeny* jelző a színészi játékmódus jelölőjévé is válhatott, bár ennek a rekonstrukcióhoz a legnehezebb feladatnak: támpontokat ehhez a rekonstrukcióhoz a korabeli színházelméletek, színészi kézikönyvek, a színészi játékmódus milyenségéről tanúskodó dokumentumok (kritikák, naplók, színészek visszaemlékezései, magánlevelezések stb.) szolgáltattak.

Jegyzetek

- ¹ BENJAMIN, Walter: A német szomorújáték eredete. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Szerk. Radnóti Sándor. Budapest, 1980, 234. p.
- ² Bayer József színháztörténeti munkájában – bár rendkívüli alapossággal és módszerességgel dolgozza fel a rendelkezésére álló információtömeget – alapjában véve nem szakad el a színjátékoknak a drámaszöveg felől történő értékelésétől. Lásd BAYER József: *A nemzeti játékszín története*. 1-2. köt. Budapest, 1887.
- ³ Lásd FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1-2. Tübingen, Narr, 1983.
- ⁴ Vö. PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- ⁵ Megjegyzendő, hogy Pfister nem tesz különbséget dráma és előadás között, a dráma fogalma nála egyszerre jelenti az irodalmi és a színházi szöveget.
- ⁶ BAYER József: *A magyar drámairodalom története. A legrégebbi nyomokon 1867-ig*. 1-2. köt. Budapest, 1897.
- ⁷ BÍRÓ Ferenc: *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. Budapest, 1998, 239-241. p.
- ⁸ ENDRŐDY JÁNOS (kiad.): *A magyar játékszín*. 1-4. köt. Pesten, 1792-1793.; K. BOÉR Sándor – BARTSAI László (kiad.): *Erdélyi Játékos Gyűjtemény*. 1-4. köt. Kolo'svárat, 1793.
- ⁹ K. BOÉR – BARTSAI: i. m. X. p.
- ¹⁰ PLÜMICKE, Carl Martin: Lanassza. Szomorú játék négy felvonásokban. Németből Kazintzy Ferentz. In: ENDRŐDY: i. m. 3-4. p.
- ¹¹ Bécsy Tamás értelmezésének problematikus pontját a „függeszti fel” igekötős szerkezet értelmezése képezi: „A mondat kétségkívül értelmezhető akként is, miszerint a színházban cél, és nem eszköz a gyönyörködtetés. Azonban Kazintzy gondolata értelmezhető úgy is, hogy különbség rejlik benne a színház és az ő természet, valamint a drámák értékessége és ennek ismérvei között. »A theatrumnak természetétől függesztvén fel becsét« mondatban a »függesztvén fel« egyfelől értelmezhető, miszerint a *Lanassza* becse a színházi előadástól függ; de úgy is, hogy a színházi előadás függeszti fel, módosítja vagy változtatja meg a mű becsét. A »becsét« szó után ugyanis vonatkozó névmás, a »hol« következik, s ez a magyar grammatika szabályai szerint az előző tagmondat utolsó főnévre vonatkozik, ebben az esetben a »becs«-re. Ha így értelmezzük, akkor a *Lanasszá*nak, az írott drámának van meg azon becse, miszerint benne a gyönyörködtetés nem cél,

hanem eszköz. Ezért gondolhatunk arra, hogy a mondatok által sugallt jelentések egyike lehet: a gyönyörködtetés a színházban cél, nem pedig eszköz. A *Lanassza* becse ebben az esetben éppen az, hogy benne a gyönyörködtetés eszköz, s ezért nem lesz olyan hatásos a színházban.” (Lásd BÉCSY Tamás: A 18. század végének magyar dráma- és színházelmélete. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet*. Budapest, 1990, 58–59. p.) Bécsy értelmezésével szemben sokkal inkább valószínűbbnek látszik az a feltételezés, mely szerint Kazinczy tudatosan a színház számára fordított, s tudatában volt annak is, hogy a színmű alacsonyabb esztétikai értékét a színpadi érték, a hatás ellensúlyozza. Azt, hogy a „függeszti fel” szerkezet jelentése a „függ” igével adható vissza, igazolja *Az Ozmondok* előszava: „Ellenben az a ’szemes, és egyenes Bíró, a’ ki a theátrumi darabok’ érdemét nem attól függeszti fel, hogy azokban szokatlan szcénák, és dagályos szólások fordulnak-elő, hanem attól, hogy az előadott történet mesteri kézzel szövettessék-öszve, a’ Néző’ lelke a’ ki-fejtdődésig kedves függésben tartattassék, ’s akkor azon a’ mit lát érdeklett szívvel végyen részt, az illetén Bíró, mondom, az Ozmondok felől annál kedvezőbb ítéletet fog ejteni.” Lásd GEBLER, Tobias Philipp Freiherr von: *Az Ozmondok, avagy a’ két helytartó. Dráma öt fel-vonásokban*. Tseh Kantzellár Báró Gebler német munkájából Kazinczy Miklós. In: ENDRÓDY: i. m.

¹² Lásd FRIED István: Adatok Kazinczy Ferenc színházi törekvéseihez. In: Uő: *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*. Sátoraljaújhely-Szeged, 1996, 85–98. p.

¹³ KERÉNYI Ferenc: Komparatiztika és színháztörténet. In: GAJDÓ Tamás: *A színháztörténet-írás módszerei*. Veszprém, 1997, 133–141. p.

¹⁴ Itt elsősorban Kerényi Ferenc és Fried István fentebb hivatkozott illetve a későbbiekben hivatkozandó tanulmányaira kell gondolnunk.

¹⁵ KERÉNYI Ferenc: *A régi magyar színpadon*. Budapest, 1981, 17. p.

¹⁶ Ferenczi is a színészek által használt megkülönböztetést használja: „ők hazafiak voltak, nem komédiások; a mulattatás másodrendű céljok volt...” In: FERENCZI Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár, 1897, 78. p.

¹⁷ Lásd: KERÉNYI Ferenc: Az erdélyi és a magyarországi hivatásos színjátszás kezdetének tipológiai egybevetése. *Színháztudományi Szemle*. 30–31. 1996, 5–10. p.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Lásd ENYEDI Sándor: *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792–1821*. Bukarest, 1872, 52–74. p.

²⁰ *Mezőkövesdi Újjalvi Sándor emlékiratai*. S. a. r. dr. Gyalui Farkas, Kolozsvár, 1941, 54–55. p.

- 21 Vö: PINTÉR Márta Zsuzsanna: Magyar nyelvűség a 18. század színmű-irodal-
mában. In: BIRÓ Ferenc (szerk.): *Tanulmányok a magyar nyelv ügyének 18. századi
történetéből*. Budapest, 2005, 153–206. p.; PINTÉR Márta Zsuzsanna – VARGA Imre:
Nemzeti múltunk drámák tükrében. *Vigilia* 2002/1, 26–37. p.
- 22 Vö. HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest,
1999.
- 23 KERÉNYI 1981, 24. p.
- 24 MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit: A német színészet hazánkban. In: KERÉNYI 1990,
35–42. p.
- 25 KERÉNYI Ferenc: A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten.
Budapesti Negyed 46. 2004/4. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00033/kerenyi.html>
(2006. 05. 01.)
- 26 HÄGELIN, Franz Karl: Leitfaden für Theaterzensur. In: RUDOLPH, Lothar: *Das
Wiener Burgtheater*. Leipzig, Berlin und Wien, 1899.
- 27 Példaként az *Öreg, mint Matuzsálem*, *Bölcs, mint Salamon* kifejezéseket adja
meg, amelyek helyett az *Öreg, mint Nesztor*, *Bölcs, mint Szolón* kifejezéseket javas-
solja. Szintén nem javasolja a *bűn* szó használatát, kifejezetten megtiltja pápa,
püspök, prépost, apát stb. szavak színpadi használatát.
- 28 SIRATÓ Ildikó: A német nyelvű színjátszás hatásai. In: KÜRTÖSI Katalin –
FRIED István: *A kultúráköziség dilemmái. (Interkulturális tanulmányok Vajda György
Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*. Szeged, 1999, 115–124. p.
- 29 Uo.
- 30 MÁLYUSZNÉ: i. m. 35–40. p.
- 31 MÁLYUSZNÉ: i. m. 35–36. p.
- 32 MÁLYUSZNÉ: i. m. 40. p.
- 33 *Theatral Wochenblatt*. Hermannstadt, 1778, 149. p.
- 34 Lásd KELEMEN István: *Várad színészete*. Nagyvárad, 1997, 22. p.
- 35 Lásd NÁMÉNYI Lajos: *A várad színészet története*. Nagyvárad, 1898, 19–23. p.
(Reprint kiadás: Nagyvárad, 1998.)
- 36 KELEMEN: i. m. 24. p.
- 37 K. BOÉR Sándor: *Az Obester, vagy-is a' hívség jutalma*. Kolozsvár, 1793. (Erdélyi
Játékos Gyűjtemény)
- 38 WOLFF, Christian: *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der
Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen*. Neue Auflage, Magdeburg,
1756, 275. p.
- 39 SCHILLER, Friedrich: *Das Theater als moralische Anstalt betrachtet*. Mannheim, 1784;
SULZER, Johann Georg: *Philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der*

drammatischen Dichtkunst. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften*. Bd. 1. Leipzig, 1773, 146–165. p.; BENKE József: *A theatrum izélja és haszna*. Budán, 1809. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Benke József színházelméleti írásai*. Budapest, 1976. (Színháztörténeti Könyvtár 5.)

⁴⁰ Franciául írott, 1761-ben Párizsban, *Institutions politiques* című négykötetes államelméleti művében a II. (Nagy) Frigyes udvarához tartozó Jakob Friedrich von Bielfeld báró a következőképp ír a színházról: „Les spectacles servent encore merveilleusement à polir une nation. Quand le Théâtre est épuré, comme en France, c’est la meilleure Ecole pour les moeurs, pour le langage, pour la politesse générale. C’est une inscription bien vraie, bien juste, que celle que le Poete Santeuil mit sous le portrait d’un fameux Comique; ridendo, castigat mores. Mais autant que le bons Spectacles doivent être encouragés dans un état, autant faut-il prendre de soin pour en bannir ces Baladins, ces Farceurs, qui par l’indécence de leurs discours, de leurs gestes, de leur conduite, ne font iue corrompre la jeunesse, que scandaliser tout le Peuple.” Id. GRAF, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen, 1992. Szintén jelentős a téma szempontjából: JUSTI, Johann Heinrich Gottlob von: *Die Grundfeste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten: Oder ausführliche Vorstellung der gesamten Policywissenschaft*. Königsberg [u. a.], 1 (1760) – 2 (1761), valamint SONNENFELS, Joseph von: *Grundsätze der Polizey, Handlung- und Finanzwissenschaft*. 3. Bd. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, Wien, 1787.

⁴¹ SONNENFELS: i. m. Bd. 1. 109–110. p.

⁴² A debreceni tanács levele Wesselényihez, 1798. június 28. In: ENYEDI Sándor (szerk.): *Id. Wesselényi Miklós színházi levelezése*. Budapest, 1983, 51. p. (Színháztörténeti Könyvtár 14).

⁴³ FAZAKAS István: *Vallás- és neveléspolitikai Erdélyben a felvilágosult abszolútizmus korában*. Csíkszereda, 2003.

⁴⁴ PUKÁNSZKY Béla –NÉMETH András: *Neveléstörténet*. Budapest, 1994.

⁴⁵ *Ratio Educationis*. Fordította, jegyzetekkel és mutatókkal ellátta Mészáros István. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981, 17. p.

⁴⁶ A témáról bővebben lásd: PUKÁNSZKY–NÉMETH: i. m.

⁴⁷ Bár az iskolafenntartó protestáns rendek – belső szervezeti autonómiájukra való hivatkozással – megtagadták a Ratio educationis rendelkezéseinek életbe léptetését, körükben több próbálkozás is történt valamiféle felekezeten belüli egységes normarendszer kialakítására. A különböző tervezetek, amelyek sosem váltak minden protestáns felekezet számára egyaránt kötelezővé, szintén bevezették kötelező tantervként a magyar történelem oktatását a gimnáziumok különböző osztályaiban.

- 48 *Ratio educationis*, 96. p.
- 49 *Ratio educationis*, 97. p.
- 50 *Ratio educationis*, 202. p.
- 51 LAJTAI L. László: *Nemzetkép az iskolai történelemoktatásban 1777-1848. A nemzeti történelem konstruálása az első magyar történelemtankönyvekben*. Pécs-Budapest, 2004, 37. p. (Iskolakultúra-könyvek 21.)
- 52 PINTÉR - VARGA: i. m.
- 53 LAJTAI: i. m. 34. p.
- 54 PINTÉR-VARGA: i. m.
- 55 VARGA Imre - PINTÉR Márta Zsuzsanna: *Történelem a színpadon. Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17-18. században*. Budapest, 2000, 56-57. p.
- 56 Id. SOLT Andor: *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772-1826)*. Budapest, 1970, 78. p.
- 57 CSEREY Farkas: *Hazaifjúi Obaitási edgy Magyarinak*. Kézirat, Egyetemi Könyvtár Kolozsvár, ms. 809.
- 58 KÖTELES Sámuel: *Erköltsi anthropologia, vagy alkalmaztatott erköltsi tudomány*, Marosvásárhelyen, 1817, 94. p.
- 59 A Magyar Teátrómi Társaság levele az Ország rendjeihez, 1790. In: ENDRÓDY: i. m. 33. p.
- 60 TÖRÖK Damascenus: *Az időt töltő multságok, és különös figyelemmel a játék-szín erköltsi tekintetben*. Miskolcz, 1818, 51. p.
- 61 BENKE: i. m. 10. p.
- 62 TÖRÖK Damascenus: i. m. 49. p.
- 63 FRENDEL István: *Entwurf zu einen [!] ungarischen Nationaltheater [1779]. Egy Magyar Nemzeti Játék Szín tervezete. Projet pour un Théâtre National Hongrois*. Ford. Wellmann Nóra és Gergelyi Mihály. Közread. a Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1987.
- 64 Lásd MÖNCH, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert*. Tübingen, 1993.
- 65 DECSY Sámuel: *Pannóniai féniksz avagy hamvából fel-támadott magyar nyelv*. Bétsben 1790, 73-75. p.
- 66 *Hadi és Más Nevezetes Történetek*. III. szakasz. Bétsben 1790. szept. 3. 290-291. p. Ez nem elszigetelt megnyilvánulás, több magyar és külföldi színházi vonatkozású szövegben megtaláljuk. Sonnenfels *Mann ohne Vorurteile* című morális hetilapjában már megjelenik: „Ich getraue mich, zu behaupten, daß das unterrichtende Schaubühne für manche von einem stärkeren Eindrucke und Nutzen ist, als ein moralisches Buch oder Predigt. Unter hundert Menschen, die die

Schauspiele besuchen, sind vielleicht nicht zehn, die ein moralisches Buch zu lesen verlangen, vielleicht nicht drey, die in eine Predigt kommen. Das Abscheuliche des Lasters läßt sich für sinnliche Gemüther nirgend deutlicher, als auf der Schaubühne vorstellen. [...] Die Schaubühne waget oft Wahrheiten, die der Bußprediger in hundertelei Beziehungen nicht Wagen kann." Id. MARTENS, Wolfgang: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart, 1971, 485. p.

⁶⁷ BENKE: i. m. 11. p.

⁶⁸ A fikció létjogosultságát bizonyító érvek már Wolff idézett művében is fellelhetők. Wolff egyértelműen a fikció mellett foglal állást, elsőséget biztosítva számára a valós élet megtörtént eseményeivel szemben: „Da nun im menschlichen Leben alles nach und nach geschieht, auch öfters lange Zeit hingehet, ehe das Unglück kömmt, welches man sich durch lasterhaftes Leben auf den Hals ziehet, oder man auch im Gegentheile das Glücke erwartet, damit die Tugend belohnet wird: so erkennet man öfters nicht, daß dieser oder jener Zufall aus diesen oder jenen Handlungen erfolget, oder auch aus unserem Vergnügen das gegenwärtige Misvergnügen erwachsen sey. Hingegen in Comödien und Tragödien folget alles, was zusammengehöret, in einer kurtzen Reihe aufeinander und läßt sich daraus den Erfolg der menschlichen Handlungen viel besser und leichter begreifen, als wenn man im menschlichen Leben darauf acht hat.” WOLFF: i. m. 277. p.

⁶⁹ BENKE: i. m. 12. p.

⁷⁰ BENKE: i. m. 13–14. p.

⁷¹ SZENTMIKLÓSI SEBŐK József: *A színjáték kormányi tekintetben*. OSZK Kézirattár, Quart.Hung. 889. Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy Szentmiklósi írásai a magyar Sonnenfels-recepció értékes dokumentumai, egyes passzusai a *Grundsätze* hatásáról árulkodnak. Az idézett szövegrész megfelelője Sonnenfelsnél a következő formában olvasható: „Sollen die Schauspiele auf die Sitten wirken; so kann eine allgemeinere Wirksamkeit nur dann erwartet werden, wann der Zuschauer ähnliche Fälle besorgen, gleiches Glück hoffen, von der handelnden Person auf sich und die Seinigen eine Anwendung machen, wenn man über das Stück setzen kann, was Annibal zu seinen Soldaten bey den Uebergang über die Alpen sprach: nicht ein Schauspiel nur, sonder gleichsam das Bild eures eigenen Standes. Stücke, welche Könige und Helden zu gegenständen haben, tragen zu dem Endzwecke der allgemeinen Sitten weniger bey, als diejenigen, wo die handelnden Personen gleichsam aus der Mitte derer genommen sind, auf die der Eindruck gemacht werden soll.” SONNENFELS 1787. 1. köt. 111. p.

- 72 A témáról lásd pl. GRAF: i. m.
- 73 SZENTMIKLÓSI SEBŐK: i. m.
- 74 ENDRÓDY János: *Az embernek boldogsága, ki fejtegetve a józan böltselkedésnek segítségével*. Pesten, 1806.
- 75 ENDRÓDY 1806, 188–189. p.
- 76 ENDRÓDY 1806, 189. p.
- 77 Heinrich Ehrenhorst protestáns szerző a következőképp határozza meg ezeket: „Adiaphora aber/ oder Mittel-Dinge heissen diejenige Dinge/ wovon die Heilige Schrift keinen deutlichen Befehl giebet/ welche sie nicht gebeut/ auch nicht verbeut; daher alle solche unter christlicher Freiheit/ bleiben/ jedoch/ daß nicht jedem privato zustehet/ öffentlich Wandel und Enderung darinn vorzunehmen/ sondern die Kirche und jedes Ortes Obrigkeit haben darüber Versehung zu thun.” Id. HAIDER-PREGLER Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Beruftheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, 1990, 75. p.
- 78 Id. BENKE: i. m. 7–8. p.
- 79 Lásd FINÁCZY Ernő: *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában*. 2. köt. Budapest, 1902, 25–26. p.
- 80 PORÉE Charles: *Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule guter Sitten sind oder seyn können?* (Übersetzt und herausgegeben von J. F. May), Leipzig, 1734.
- 81 TÖRÖK Damascenus: i. m. 50–51. p.
- 82 TÖRÖK Damascenus: i. m. 64–68. p.
- 83 [PÁZMÁNDI HORVÁT Endre], HORVÁT András: *A Nemes Szívű Magyarokhoz a' Pesti Nemzeti Teátrum ügyében*. Budán, 1815, 11. p. (A továbbiakban: PÁZMÁNDI HORVÁT Endre)
- 84 Meg kell azért jegyeznünk, hogy ez a tétel nemcsak egyházi gondolkodók írásaiban található meg, hisz például már Decsy fentebb idézett szövegében is találkoztunk hasonlóval.
- 85 TÖRÖK Damascenus: i. m. 58–60. p.
- 86 TÖRÖK Damascenus: i. m. 57–58. p.
- 87 Pázmándi Horvát pedig épp ezért sürgeti az állandó magyar nyelvű színjátszás meghonosítását:
- „Mít használ írunk? mi kevés olvassa világnál
Készültt, 's ősz hajakat nevelő munkánkat? Az álom
Jóvoltát alig érzi szemünk, fonnyadva meg-aggunk,
Hogy haza-nyelvünknek gyönyörű hangzása, varázsló
Kelleme, szíveteket mélyen meg-hassa: de jámbor

Szándékunk sokszor sikertelen füstbe enyészik!

Ellenben, kiknek könyvet forgatnok unalmas:

A' Játék-színen titkon füleikbe szűrődik

A' szebb ejtésben tündöklő grátzia nyájas

Andalgásával, 's mulatozva szeretetti nyelvünk'." PÁZMÁNDI HORVÁT: i. m. 10. p.

88 *A Magyar Teátrumi Társaság levele Pest megye tanácsáboz, 1790.* In: ENDRÓDY 1792-1793, 17. p.

89 FRENDEL: i. m. (oldalszámozás nélkül)

90 PÁZMÁNDI HORVÁT: i. m. 8. p.

91 Vö. BÍRÓ: i. m. 184-186. p.

92 PÁZMÁNDI HORVÁT: i. m. 9. p.

93 FRENDEL: i. m.

94 FRENDEL: i. m.

95 „El-nézek sok büszke Magyar: azt véli, ki-pödrött

Bajsa, ezüst gombbal ki-rakott dolmánya, sinór-öv,

Kalpag, arany füsttől tündöklő kardja, Magyarak

Hirdetik őt. Mind kérges ezek, kitsiny érdemek arra,

Hogy benne magyaros létünk' helyhetni lehessen.

Nézd Európának tsínosb Országait, ők is

A' magyar öltözetet betsülik: hát őket is Árpád'

Vére közé kevered, 's Magyaroknak tartod-e őket?

Látni elég majmot katzagányban, Themse' körétől

Fogva Étel partig; mi nevet fogsz adni ezeknek?

Ott lehet a' kótság, de azért nem fogja Magyará

Tenni, sem a' nyakról le-eresztett Szittyai köntös.

Hát le-vonod rólam mentémet? kérdezed: Ah nem!

Tartsa-meg a' Magyar öltözetét, vállára ez illik.

Római szoknyában Hunyadit nem nézhetem én is..."

PÁZMÁNDI HORVÁT: i. m. 4. p.

96 Uo.

97 ENDRÓDY 1806, 187. p.

98 GOROVE László: *A' férjfunak tökéletességei.* Pesten, 1823, 36-37. p.

99 MARGÓCSY István: A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében. In:

DEBRECZENI Attila (szerk.): *Folytonosság vagy fordulat?* Debrecen, 1996, 251-259. p.

100 CSEREY: i. m.

101 HAVASFÖLDY: *Figyelmeztetés a' Nemzeti Theátrumra.* OSzK Kézirattár, Quart.

Hung. 936.

- 102 SHAKESPEARE, William: Hamlet. Szomorú Játék VI. felvonásban. Ford. Kazinczy Ferenc. In: *Külföldi Játékszín*. I. köt. 1 darab. 1790.
- 103 Kazinczy levele Barkó generálisnak 1795. In: *Kazinczy Ferenc levelezése*. 1–21 köt. Kiad. VÁCZY János. Budapest, 1809–1911, 2. köt. 417. p.
- 104 BENKE József: A' Játékszín. Schiller után, 1814. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Benke József színházelméleti írásai*. Budapest, 1976, 17. p. (Színháztörténeti Könyvtár 5.)
- 105 Id. WELMANN Nóra (szerk.): *Színházi hírek 1780–1803*. Budapest, 1982, 58. p. (Színháztörténeti könyvtár 13.)
- 106 Vö. KERÉNYI 1981.
- 107 Lásd HARGITTAY Emil: *Gloria, fama, literatura. Az uralkodói eszmény a régi magyarországi fejedelmi tükrökben*. Budapest, 2001, 17. p. (Historia Litteraria 10.)
- 108 SZENTJÓBI SZABÓ László: *Mátyás király, vagy a' nép' szeretete, a jámbor fejedelmek jutalma*; CRONEGK-WESSELÉNYI: *Kodrus, vagy szép dolog a' Hazáért meghalni*; CRONEGK-BÁLINTTIT: *Kodrus*; ZIEGLER, F. W.-ERNYI Mihály: *A' Fejedelmek nagy Lelke [Fejedelmi nagyság]*; BÁRÁNY Péter: *Korvinus Mátyás*; METASTASIO – KAZINCZY: *Titusnak szeliúdsága*.
- 109 FÉNELON, Francois de Salignac de la Mothe: *Telemakus bujdosásának történetei*, amelyet frantzia nyelven irtt Fenelon Saligniac Ferentz [...] magyarrá fordított Haller-kői Haller László gróff úr. Harmadik nyomtatás, MDDCLXX, Kassán.
- 110 Vö. KÖPECZI Béla: A Téli-maque Közép- és Kelet-Európában. In: KÖPECZI Béla-SZIKLAI László (szerk.): *„Sorsotok előre nézzétek”. A francia felvilágosodás és a magyar kultúra*. Budapest, 1975, 17–38. p.
- 111 A felvilágosult abszolutizmus államelméletére vonatkozó szakirodalom közül haszonnal forgattuk a következőket: KOSÁRY Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest, 1983; MÁLYUSZ Elemér: *Magyarország története a felvilágosodás korában*. Budapest, 2002.
- 112 Nagy Frigyes művének pontos adatai: *Az igazgatás formáiról, és az uralkodók kötelességeiről edgy proba*. A' II. Fridrik prussiai király munkái közül: Fordítás a' Vidik Darabbol. Kiad. Aranka György. Kolosváratt, a' püspöki bötükkal, 1791. 43. (A kötet címlapjáról az derül ki, hogy Aranka György csupán kiadója a fordításnak, Szinnyei azonban Arankát tartja a mű fordítójának.)
- 113 A *Telemakus*ban Mentor ugyanebben a szellemben oktatja tanítványát: „Boldog az a' Nemzet, mondá Mentor, a' kin bölts Király uralkodik. Mindenekkel bővelkedik. Boldogságban él, és szereti azt, kinek szerentséjét tulajdonítja. [...] Szeressed mint önnön magzatidat népedet, és az ő szereteteknek édességét érezzed. [...] Böldog az a' Nép, kit a' bölts Király eképen igazgat; de böldogabb

a' Király, a' ki annyi népnek szerzi bődögságát. [...] A' felelem kötelénél a' szeretet lántzával keményebben kaptosollya magához az embereket. Örömmel engedelmeskednek, mivel mindnyájok szívéen uralkodik." FÉNELON: i. m. 14-15. p.

114 Szentjőbi *Mátyás*-drámáját Nagy Imre kitűnő elemzésében a *lojális politikai dráma* fogalmával írja le, a címbeli *jámbor* szó jelentésének legfontosabb összetevőjeként „a fejedelemnek a nemzettel való egybefonottságát” határozza meg.

Vö. NAGY Imre: *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*. Budapest, 1993. (Irodalomtörténeti füzetek 131.)

115 II. (NAGY) Frigyes: i. m. 14-15. p.

116 MÁLYUSZ: i. m. 100-101. p.

117 [A legeggyüttérzőbb ember a legjobb ember, minden társadalmi erényre, a nagylelkűség minden fajtájára a leginkább hajlamos. Aki tehát minket együttérzőbbé tesz, jobbá és erényesebbé tesz minket...] LESSING, Gotthold Ephraim: *Briefe an Friedrich Nicolai und an Moses Mendelssohn*. In: MATHES, Jürg (szerk.): *Die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels*. Tübingen, 1974, 33. p.

118 MÁLYUSZ: i. m. 99. p.

119 II. (NAGY) Frigyes: i. m. 41. p.

120 II. (NAGY) Frigyes: i. m. 39. p.

121 ENDRŐDY 1806. 186. p.

122 SÁRVÁRI PÁL: *Filosofusi Etika, az az erköltsi tiszteinkről, vagy kötelességeinkről, és gyakorlások módjáról a józan okosság szerént való tudomány*. Nagy-Váradonn, 1804, 93. p.

123 ENDRŐDY 1806, 186-187. p.

124 FRENDEL: i. m.

125 ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, 1994, 7. p.

126 „A költő kiválaszt magának egy morális tételt, amelyet ő a nézőkbe érzékeltes módon akar bevésni. Ehhez kitalál egy általános történetet (Fabel), amelyből a tétel igazsága kitűnik. Ezután a történelemben olyan híres embereket keres, akikkel valami hasonló történt: tőlük kölcsönöz saját története szereplői számára neveket, azért, hogy ezeknek tekintélyt adjon. Azután kigondolja az összes körülményt ahhoz, hogy a fő történet igazán valószínűvé váljék, ezeket nevezzük epizódoknak. Ezeket öt felvonásra osztja. A későbbiekben nem foglalokzik azal, hogy a történelemben minden úgy zajlott-e le és hogy minden mellékszereplőt épp úgy hívtak és nem másként.” GOTTSCHED, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. In: Ders: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. Horst Steinmetz, Stuttgart, 1972, 57. p.

127 GOTTSCHED: i. m. 278. p.

128 CICERO, Marcus Tullius: *A szónokról*. In: Uő: *Válogatott művei*, Budapest, 1974.

129 RÉVAI Miklós: *A magyar szép toll*. Közzéteszi és az utószót írta Éder Zoltán. Budapest, 1973, 279 p.

130 Érzékenység és retorika kapcsolatáról lásd WEGMANN, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1998; illetve DOCKHORN, Klaus: *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*. Bad Homburg v. d. H., 1968. (Respublica Literaria)

131 LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoón. Hamburgi Dramaturgia*. Budapest, 1963, 260–261. p.

132 [„...a tragédia meghatározása ez: a részvét érzésére való képességünket kell kibővítenie. Nem csupán tanítania kell arra, hogy ezzel vagy azzal a szerencsétlennel szemben részvétet érezzünk, hanem olyannyira mélyen érzővé kell minket tennie, hogy a szerencsétlennel minden időben és minden alakban meg kell bennünket hatnia és magának meg kell nyernie.”] LESSING, Gotthold Ephraim: Briefe an Friedrich Nicolai und an Moses Mendelssohn. In: MATHES, Jürg (szerk.): *Die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels*. Tübingen, 1974, 33. p.

133 Ezt olvashatjuk az ismeretlen szerző szövegében: „Die Zärtlichkeit ist eine Folge der allgemeinen Menschenliebe, aber sie fängt eigentlich erst da an, wo die allgemeine Menschenliebe aufhört.[...] Als denn wird es zärtlich, und denjenigen kann man zärtlich nennen, der mit gleichen Entzückung sein eigenes Glück und das Glück eines anderen Menschen empfindet; der gleiche Schmerzen fühlt, wenn er selbst, oder wenn der andre leidet, dessen Empfindungen er theilet.” [„Az érzékenység az általános emberszeretet egyik következménye, de tulajdonképpen ott kezdődik, ahol az általános emberszeretet megszűnik. Akkor lehet érzékenynek lenni, és azt lehet érzékenynek nevezni, aki ugyanolyan elragadtatással érzi át a saját és a másik ember szerencsését, amelyik ugyanazt a fájdalmat érzi, amikor ő maga vagy a másik szenved, akinek érzelmeit osztja.”] (ANONYM): Von der Zärtlichkeit. *Der Freund*, 45. Stück, Bd. 2., Anspach, 1775, 700. p.

134 „In der hohen Tragödie liegt – wenn ja ein Antheil darinnen liegt, der Antheil eines Standes, der dazu nicht sehr zahlreich ist – in dem bürgerlichen Trauerspiele [...] liegt der Antheil des ganzen menschlichen Geschlechts.” SONNENFELS, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Repr. d. Ausgabe Wien 1768. Hg. von Hilde Haider-Pregler, Graz, 1988, 144. p.

135 FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella, Pécs, 2001.

136 GOROVE László: *Az érdemes kalmár*. Hazai történeten épült eredeti darab. Öt felvonásokban. Budán, 1807.

137 FRIED ISTVÁN: A meg nem valósult magyar polgári dráma. *ITK* 1989/5-6, 582-592. p.

138 „[...] die üblich gewordene Konzentration auf diese Höchstleistungen garantiert keineswegs einen angemessenen Eindruck von Eigenart und Bedeutung der Gattung als ganzer oder auch ihrer einzelnen Phasen; vielmehr sieht man sich bei solcher geistes- und literaturwissenschaftlicher oder auch soziologischer Höhenwanderung zunächst einmal mit der Frage nach dem repräsentativen Charakter der in Erinnerung gebliebenen Exemplare der Gattung konfrontiert.” GUTHKE, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart, 1972, 1. p.

139 Lásd MÓNCH: i. m.

140 Az idézetet saját fordításomban közöltem. Eredetiben: „Es wäre allerdings schicklicher, diese Gattung von Trauerspielen häusliche Tragödien, oder tragische Familiengemählde, als Bürgerliche Trauerspiele zu nennen. Denn es können darinnen nicht bloß Städter, sondern auch Landleute, ja sogar Räuber, nicht bloß gemeine Bürger, sondern auch grafen und Edelleute, (ja, als untergeordnete Personen auch wohl Fürsten und Höflinge) nicht bloß Leute von bürgerlichem Gewerbe, sondern auch Männer in öffentlichen Aemtern auftreten. Bürger sind hier das Gegentheile von den Personen der heroischen Tragödie, (Regenten großer Staaten, Kriegshelden der Vorzeit, Rittern des Mittelalter usw.) und begreifen also vielerley Stände und Klassen von Menschen unter sich.” SCHMID, Ch. H. : *Litteratur des bürgerlichen Trauerspiels*. Deutsche Monatsschrift, 1798, 282-314. p.

141 Lásd PINTÉR: i. m. 153-206. p.

142 A 18-19. századi színműfordító nők tevékenységéről lásd: NAGY Zsófia Borbála: Színműfordító nők a XVIII. század végén. In: EGYED Emese (szerk.): *Ismeretség: Interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII-XIX. század)*. Kolozsvár, 2005, 55-76. p.

143 A témáról bővebben lásd: EGYED Emese: Színházi jellegű kultúra a XVIII. századi városban. In: EGYED Ákos - WOLF Rudolf (szerk.): *Kolozsvár ezer éve*. Kolozsvár, 2001, 157-171. p., valamint EGYED Emese: Fordítások a magyar társulatok sikeréért - Erdélyben. In: EGYED Emese (szerk.): „*Szabadon fordította...*” *Fordítások a magyar színháztársulatok céljaira a XVIII-XIX. században*. Kolozsvár, 2003, 143-172. p.

144 FRIED István: Irodalomteremt(ő)dés és/vagy (mű)fordítás. In: KABDEBÓ Lóránt: *A fordítás és intertextuális alakzatai*. Budapest, 1998, 17-36. p.

145 Uo.

146 A terminus értelmezése Benő Attila vonatkozó tanulmányában: „A prag-

matikai adaptáció a fordítás elméletében összefoglaló neve mindazoknak a fordítási műveleteknek, amelyekre a forrásnyelvi és célnyelvi kulturális közönség miatt van szükség, és amelyekkel a fordítók azért élnek, hogy ilyen módon alkalmazkodjanak a célnyelvi közönség elvárásaihoz és ismereteihez.” Bár nem utasítja el a két fogalom rokon értelmű szóként való használatát, a szerző különbséget tesz *pragmatikai adaptáció* és a magyar szaknyelvben általánosan asznált *magyarítás* között: meglátása szerint a *magyarítás* terminust nemcsak a kulturális átültetést alkalmazó *fordításokra* használták, hanem a magyarító *átdolgozásokra* is, olyan munkákra, amelyek az eredeti szövegtől igen nagymértékben elrugaszkodtak, míg a *pragmatikai adaptáció* kizárólag a fordításokra vonatkozik, még akkor is, ha a honosító fordítás és az átdolgozás közötti határ nem mindig egyértelmű. Lásd BENŐ Attila: Drámafordítás és pragmatikai adaptáció. In: EGYED 2005, 27–54. p.

¹⁴⁷ KERÉNYI 1981. 55. p.

¹⁴⁸ SZÖRÉNYI László: Dugonics András. In: Uő: *Memoria Hungarorum*. Budapest, 1996, 120. p.

¹⁴⁹ Pontos adatai: ALBRECHT, Johann Friedrich Ernst: *Die Kolonie*. Schauspiel in vier Aufzügen, 1793.

¹⁵⁰ BAYER 1887, 1. köt. 285. p.

¹⁵¹ SZÖRÉNYI: i. m. 120. p.

¹⁵² BAYER 1887, 1. köt. 285. p.

¹⁵³ Család, érzékenység és drámairodalom 18. századi kapcsolatáról lásd SÖRENSEN, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München, 1984.

¹⁵⁴ S. SÁRDI Margit: A gyermekirodalom kezdetei a XVIII. században. In: SZABÓ B. István–CSÁSZTVAY Tünde (szerk.): *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban. Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete és az MTA Irodalomtudományi Intézete 1993. november 25–26-i tudományos Konferenciájának előadásai*. ELTE Irodalomtörténeti Intézet, MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 1994, 65–78. p.; PUKÁNSZKY Béla: *Tizenkilencedik századi magyar neveléstani kézikönyvek gyermekszemlélete a gyermekkor történetére vonatkozó kutatások tükrében*, 2002, <http://mek.oszk.hu/01900/01933/01933.pdf> (2006. 03. 04.)

¹⁵⁵ A családot a Zedlers Universal-Lexikon 1734-ben a hatalmi struktúra felől határozta meg: „*Familie ist eine Anzahl Personen, welche der Macht und Gewalt eines Haus-Vaters ... unterworfen sind.*” [„A család olyan személyek csoportja, amelyek az atya ereje és hatalma alá van vetve.”]

¹⁵⁶ NAGY Zsófia Borbála: Asszonyok árnyékképe – a nőkérdés a halotti prédiká-

ciókban. In: EGYED Emese (szerk.): *Néző, játékos, olvasó. Dráma- és színháztörténeti tanulmányok*. Kolozsvár, 2004, 136–160. p.

157 Id. NAGY: i. m. 148. p.

158 VOGG, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: KOOPMANN, Helmut, *Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750–1800*, Tübingen, 1993, 59–92. p.

159 LADENDORF, Ingrid: Die Familie unter dem Patronat des Deux-ex-machina. In: KOOPMANN, Helmut, *Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750–1800*, Tübingen, 1993, 93–127. p.

160 PERLAKI Dávid: *A' gyermekeknek jó nevelésekről való rövid oktatás*, melyet a' szülőknek és a gyermek' tanítók' s nevelőknek kedvéért össze szedegtetett Perlaki Dávid, a Komáromi Evang. Ekkl. Tanítója' s megyebéli fő Esperestje. A szegényebb Osk. Tanítóknak, ingyen. Komáromban, Wéber Simon Péter' betűívvel, 1791, 4. p.

161 Majdnem ugyanilyen expliciten fejt ki a tételt Lessing is a *Miss Sara Sampson* negyedik felvonásának nyolcadik jelenetében: „Sara: Ah Lady, ha tudnád, mennyi bánatot, mardosást, mennyi gondot, rettenést szenvedtem én botlásom miatt! – Botlásom miatt, mondom, mert mint lehetnék olly kegyetlen magamhoz, hogy azt vétéknek nevezzem? Az ég is megszünt annak tekinteni, midőn elhárítá rólam büntetését, s visszaadá atyámat.”

162 Némétül Lessing fordításában jelent meg: DIDEROT, Denis: Dorval et moi. (Unterredungen über den ‚Natürlichen Sohn‘). In: LESSING, Gotthold Ephraim (Hrsg.): *Das Theater des Herrn Diderot*. Stuttgart, 1986.

163 GELLERT, Christian Fürchtegott: Pro Comedia Commovente Commentatio – Des Hrñ. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel. In: GELLERT, Christian Fürchtegott: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Bernd Witte. Band V. *Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches*. Berlin; New York, 1994.

164 PINTÉR: i. m. 153–206. p.

165 SZAJBÉLY Mihály: „*Idáznak a' magyar tollak*” irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig. Budapest, 2001, 157. p.

166 *Poema Dramaticum*. Kézirat, Marosvásárhelyi Állami Levéltár, jelzet nélkül.

167 *Poema Dramaticum*

168 MARGÓCSY István: Verseghy Ferenc esztétikája. *ItK* 1981/5–6, 545–560. p.

169 VERSEGHY Ferenc: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése*. Kiad. Szurmay Ernő, Szolnok, 1973, III. rész, 58–59. p. Latinul: VERSEGHY, Franciscus: *Analyticae*

Institutionum Linguae Hungaricae. Pars I–III. Budae, 1816–1817.

170 VERSEGHY 1973, 885. p. Az idézett rész latinul: „Veteribus drama in tragicum, seu triste, et in comicum dispescebatur: et hodie vulgus drama, in quo una alterave persona in theatro occiditur, *tragoediam*, in quo nem quidem interimitur, sed scenae tamen tristes, aut saltem maxima parte seriae sunt, *spectaculum*, Germanis *Schauspiel*, in quo denique hilares potissimum scenae occurrunt, *comoe-diam* nuncupare solet.” VERSEGHY 1816–1817, 3. 979. p.

171 BAYER 1887, 1. köt. 331. p.

172 *Poema Dramaticum*

173 *Poema Dramaticum*

174 MEIER, Albert: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1993.

175 Kerényi Ferenc állapítja meg: „A szerzőt mi drámatörténeti válaszúton láthatjuk. Olyan témában, amely már a 18. században, Metastasio nálunk iskola-drámaként játszott műveiben (Regulus, Temistocle) publikus volt Magyarországon, folytatja – az Ágis-történetet is feldolgozó Cronegket fordítva, újraírva az Attila-témát – a Bessenyei Györggyel kezdődött magyar klasszicista drámahagyományt; ugyanakkor több vonatkozásban, elsősorban drámai hősei jellemformálásában a romantika felé mutat.” KERÉNYI Ferenc: Hagyomány és újítás az 1810-es évek magyar drámairodalmában. In: KULIN Ferenc – MARGÓCSY István (szerk.): *Klasszika és romantika között*. Budapest, 1990, 94–115. p.

176 KERÉNYI: i. m.

177 CRONEGK, Johann Friedrich: *Codrus, oder Muster der Vaterlandsliebe*. [Wien] Zu finden beym Logenmeister. [1771] Ein Trauerspiel in Versen, und fünf Aufzügen, Aufgeführt im k. k. deutschen Theater an Ostern, 1771.

178 CRONEGK, Johann Friedrich – WESSELÉNYI Miklós: *Kodrus, vagy szép dolog a' Hazáért meg halni*. Szomorú Játék 5. Felvonásban. Metástásió után H. Báró Wesselényi. Pesten. Leirattatott Bóka János által, octóber 22-én, 1828.

179 BÉCSY Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, 1987, 160. p.

180 WOLFF: i. m. 275. p.

181 VERSEGHY 1973, 193–194. p.

182 VERSEGHY 1973, 198. p.

183 WESSELÉNYI Miklós: *Hipparchus és Hippiás, avagy A' meg szabadult Attika*. Szomorú játék öt felvonás. Kézirat, OSzK Kézirattár.

184 K. BOÉR Sándor: *Elfridé, vagy is a' szépség áldozattya*. Szomorú játék három felvonásban. Szabadon fordította németből K. Boér Sándor. Kolozsvárt, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)

- 185 Hägelin megfogalmazásában: „Monarchen nachtheilige Begebenheiten oder herabwürdigende Mißhandlungen derselben, wenn sie den Stoff eines Stücks ausmachen, können auch nicht aufs Theater gebracht werden.“ HÄGELIN: i. m.
- 186 SOÓS Márton: *A' meg-szomorított ártatlanság. Avagy az ártatlan Etelka méltatlan szenvedése.* Szomorú játék öt fel-vonásban. Készítette az orvosi tudománynak egyik halgatója MW. Soós Márton, 1792. (Magyar Játék-szín II.)
- 187 BÉCSY 1987, 166. p.
- 188 SPIRÓ György: *A közép-kelet-európai dráma. A felvilágosodástól Wyspiánski szintézisig.* Budapest, 1986, 34. p.
- 189 *Hadi és Más Nevezetes Történetek.* III. szakasz. Bétsben 1790. szept. 3. 288. p.
- 190 VERSEGHY 1973, 151–153. p.
- 191 MÖLLER, Heinrich. Ferdinand: *Gróf Valtron, avagy a szubordináció.* Egy szomorú játék, öt részekben foglaltatva. Magyarra fordította Kónyi János, Strásmester, Pesten, 1782.
- 192 KERÉNYI Ferenc (s. a. r.): *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837).* 1–3. köt. Budapest, 2000, 51. p.
- 193 Ungrisch-Siebenbürgische Literatur. Theaterstücke. In: *Siebenbürgische Quartalschrift* 1795/3.
- 194 BAYER 1887, 1. köt. 331. p.
- 195 *Poema Dramaticum*
- 196 KOTZEBUE, August von: *Az Ember' Gyűlölés és a' Meg-bánás.* Vigsággal és szomorúsággal elegyített játék, öt fel-vonásban. Ford. Kóré Zsigmond, Bétsben, 1792.
- 197 SPIRÓ: i. m. 25. p.
- 198 BÉCSY 1987, 181. p.
- 199 SPIRÓ: i. m. 37. p.
- 200 Zimmermann magányról szóló művéről van szó: ZIMMERMANN, Johann Georg: *Ueber die Einsamkeit.* Frankfurt-Leipzig, 1785.
- 201 VAJDA György Mihály: *Állandóság a változásban.* Budapest, 1968, 108–109. p.
- 202 SCHRÖDER, Friedrich Ludwig: *A' gyermeki szeretetnek ereje.* Érzékeny játék, öt felvonásokban. Németből szabadon fordította Bartsai László. Kolozsvárt, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)
- 203 VERSEGHY 1973. 835–836. p.
- 204 Uo.
- 205 BENKE 1809. 10. p.
- 206 VERSEGHY 1973. 837. p.
- 207 Uo.

- 208 Id. KERÉNYI Ferenc: *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*, Budapest, 1987, 85. p.
- 209 BAYER 1887, 1. köt. 331. p.
- 210 DEBRECZENI Attila: Az érzékenység eszmetörténeti vonatkozásai XVIII. század végének magyar irodalmában. In: DEBRECZENI 1996, 55–67. p.; Uő: „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”. *Irodalomtörténet* 1991/1, 12–30. p.
- 211 DEBRECZENI 1996.
- 212 DEBRECZENI 1996.
- 213 KNIGGE, Adolph Freyherr von: *Az emberekkel való társalkodásról*. Irta német Nyelven Báró Knigge Adolf, szabadon fordította Kis János, Pesten, 1811.
- 214 MARGÓCSY István: Szigvárt apológiája. *ItK* 1998/5–6, 655–667. p.
- 215 FRIED István: Verseghy Ferenc „romános rajzolatai” és történelmi tárgyú magyarításai. In: SZURMAY Ernő (szerk.): *In memoriam Verseghy Ferenc* 6. Emlékkönyv a Szolnokon 2002. szeptember 27-én rendezett tudományos ülészak anyagából. Szolnok, 2003, 7–20. p.
- 216 *A Vak Béla a Magyarok Királya* című regényében az *érzékeny* jelző a következő helyzetekben, jelentésekben fordul elő: gefühlvolle Tochter: érzékeny szív; stimmte sie mit einem herzlich theilnehmenden Ton wieder: mondá szíves és érzékeny szózatall; ihrer zärtlicher Vater: érzékeny szívű Attya; Diese erweckte besonders bey dem servischen Fürsten eine Theilnahme: Ez volt kiváltképp, a mi hozzá a Serbiai Fejedelemben igen érzékeny hajlandóságot gerjesztett; Almus empfing dieses Geständnis mit zärtlicher Rührung und theilnahme: Vallását Almus érzékeny illetődéssel és részesüléssel fogadta; weise Erfahrung: érzékeny (!) intés; von der Stimme der bangenden Liebe: az aggódó szerelemnek érzékeny szava; mit erhöhter Achtung für seine Tugend und tiefster Rührung über seine hoffnungslose Lage: sokkal érzékenyebb tiszteletet érzett erkölcséhez, sokkal mélyebb illetődést reménység nélkül szűkölködő állapotához; in der rührendsten Sprache: érzékeny kifejezésekben; Wer vermochte die Empfindungen des zart fühlenden Jüngling mit Worten zu mahlen: Kicsoda rajzolta le az érzékeny ifiúnak indulatjait; Ugyanakkor a német érzékeny szókinsz egyik kulcsszava, a *rührend* Verseghynél *illetődés* is, *ein rührendes Schauspiel: szívillető látomány*, míg az *indulat* német nyelvi megfelelői: *Bewegung, Leidenschaft, Verirrung*, az *indulatosság Schwärmerey*. (FRIED 2003.)
- 217 DECSY: i. m. 73–75. p.
- 218 BÉCSY 1990, 50. p.
- 219 Adelung szótára a következő jelentéseket rögzíti: „Fähig, leicht sanfte Empfindungen zu bekommen, fähig leicht gerührt zu werden; für das gemeinere und

vieldeutige empfindlich”. ADELUNG, Johann Christoph: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 5 Bde, Leipzig, 1774–1786.

220 BAYER 1887. 1. köt. 331. p.

221 „Az értelmes és erkölcsös ember, aki az erkölcsileg igazról és jóról kiváló ismerettel és érzéssel rendelkezik, [...] az érzékeny ember azonban az erkölcsileg igaznak, jónak, szépnek és meghatónak érett ismerője. [...] ő rendelkezik azzal a képességgel, hogy azt, ami erkölcsös, könnyen átérezze, és ettől könnyen meghatódjék. [...] Mivel az erkölcsileg legérzékenyebb ember az, aki rendelkezik azzal a készséggel, hogy szabad cselekedetekben és érzelmekben az igazat, jót, nemest, szeretetreméltót és meghatót [...] érzékelje, megítélje és felmutassa.” Id. JÄGER, Georg: *Empfindsamkeit und Roman*, Stuttgart, 1969, 97–98. p.

222 [„Tehát a költészet minden fajtája közül a drámai költészet a legalkalmasabb arra, hogy a szentenciáknak ezt a nagy erőt kölcsönözze, mivel ezeket a legmeghatóbb képekben ábrázolja. Ha először a költő figyelmünket egy érdekes (érdek-lő), egész lelkünket megnyerő jelenetre irányítja, elég csupán két-három nyomatékos szót kimondania, amelyek a képek lelkét képezik, s ezektől az igazságoktól mi erősen meghatódunk, a legnagyobb élénkséggel és meggyőződéssel ragadjuk meg őket, és ezt semmi sem gyengítheti meg.”] SULZER 1773, 157. p.

223 Campe művében olvashatjuk: „Wahre Empfindsamkeit nemlich stützt sich immer auf deutlich erkante Grundsätze der Vernunft und harmoniert daher, sowohl mit der Natuhr des Menschen, als auch mit der Natuhr und Bestimmung anderer Dinge. [...] mit den andern Worten: der Empfindsame fühlt sich nur bei solchen Gegenständen und Vorfällen auf eine angenehme oder unangenehme Weise gerührt, in denen er wirklich etwas sittlich Gutes oder Böses, mit seiner und anderer Wesen Natuhr und Bestimmung Uebereinkommendes oder davon Abweichendes, deutlich und zu verlässlich erkannt hat...” CAMPE, Joachim Heinrich: *Ueber Empfindsamkeit und Empfindeley in pädagogischer Hinsicht*. Hamburg, 1779. In: SAUDER, Gerhard: *Empfindsamkeit. Quellen und Dokumente*. Stuttgart, 1980, 3–13. p.

224 RÉVAI: i. m. 287. p.

225 Ezért is problematikus a *polgári dráma* kategóriája, amivel már Diderot és Lessing is szembesült. Alternatívaként a *tragédie domestique*, illetve a *häusliche Tragödie* fogalmait ajánlották, amelyek nem a szereplők társadalmi helyzetét, rangját, hanem a figurák és a történet családi kontextusát jelöli.

226 KNIGGE: i. m. 3. köt. 29. p.

227 KNIGGE: i. m. 3. köt. 42. p.

228 Lessingnél ez a szöveg a következőképp olvasható:

„Mellefont: Ich war betäubt, Marwood, aber nicht bewegt. Sie haben alle Ihre Mühe verloren; eine andre Luft als diese ansteckende Luft Ihres Zimmers gab mir Mut und Kräfte wieder, meinen Fuß aus diesehr gefährlichen Schlinge noch zeitig genug zu ziehen. Waren mir Nichtswürdigem die Ränke einer Marwood noch nicht bekannt genug?“

229 KERÉNYI 1981, 60. p.

230 DECSY: i. m. 73–75. p.

231 Id. KERÉNYI 1987, 85. p.

232 CSEREY: i. m.

233 Sulzernél is találunk erre utalást: „Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerlei Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel...Nichts in der Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf ein Mal wahrnimmt. [...] Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller anderen Vorstellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dies mit Lebhaftigkeit, und man freut sich im voraus darauf.“ SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, 1771–1774.

234 *Hadi és Más Nevezetes Történetek*. III. szakasz. Bétsben 1790. szept. 3. 287. p.

235 PÁZMÁNDI HORVÁT: i. m. 11. p.

236 TÖRÖK Damascenus: i. m. 58–60. p.

237 A szerző az érzékenység betegségének okait vizsgálva, kiemelt helyen foglalkozik a színházzal: „Ursprung der Krankheit [...] und vorzüglich in dem zu unsern Zeiten so sehr überhandgenommenen Gebrauch, Aufführung und Beywohung der Schauspiele überhaupt, so wie der Trauerspiele und der Singspiele oder der sogenannten Opern insbesondere. Hierinn lieget unstreitig der vornehmste Grund der Krankheit. Vorstellung, Ausdruck, Sprache, Verzierung, Zärtlichkeit, Liebe, Musik – alles vereinigt sich, so zu sagen, hier, die Empfindsamkeit zu erregen; besonders bey jungen Leuten, bey denen die Einbildungskraft vorzüglich stark ist.” [Anonymus]: *Das in Deutschland so sehr überhand genommene Uebel der sogenannten Empfindsamkeit oder Empfindeley, nach seinem Ursprung, Kennzeichen und Wirkungen, wie auch die sicherste Verwahrung dagegen*. [Az érzékenységnék vagy érzelgősségnék Németországban oly nagyon elharapódzott betegségéről, ennek eredete, ismertetőjelei és az ellene való legbiztosabb védekezés szerint.] Eine Preisschrift, Freiburg, 1782. In: SAUDER: i. m. 30. p.

238 BOLYAI Farkas: *Zenészeti dolgozata*. In: BENKŐ András: *A Bolyaiak zeneelmélete*. Bukarest, 1975.

239 A könnyek természetéről fiziológiai alapon ír Johann Ernst Gruner. Írásában felfedezhető Engel analógia-törvénye, amelynek kialakításában jelentős szerepe volt Lavater fiziológiájának: „Denn die Thränen sind Feuchtigkeiten, die sich aus den Thränenröhren ergießen; diese stehen aber in Verbindung mit dem Gehirn und Nerven, und besonders mit dem Sehnerven. Jede Drüse besteht in einem Geflechte von Adern und Nerven, und ihre Verrichtungen beruhen nicht auf physischen Gesetzen, sondern auch mit auf dem Einfluße der Nervenkräfte, und zuweilen sind sie auch Seelenwirkungen. Da nun auch durch die Seele es bewirkt wird, daß die Thränenröhren sich öffnen und ergießen, so kann man nach der Verbindung und dem vorhandenen gegenseitigen Einfluß dieser Drüsen mit dem Gehirn und Nerven, und nach der Gehirn- und Nervenmaße folgern; daß die Feuchtigkeiten, die sich ergießen, derjenigen Gehirnfaser vorzüglich, die den verlorren Gegenstand erweckte, und nun die Ursache des Thränenflusses ist, die Maße von flüssigen Theilen und Säften wegnehmen, die zur leichten Bewegung erforderlich ist. Nun ist aber kein Sinn bei dem Traurigen geschäftiger, als der des Sehens, welcher zugleich mit der Einbildungskraft in so geheimer und enger Freundschaft steht. Der Sinn des Hörens und des Gedächtnis ist dem Traurigen vielweniger gefährlich.” GRUNER, Johann Ernst: Ueber den Zweck der Thränen, 1791. In: SAUDER: i. m. 76. p.

240 [„Horatius azt mondta: Sírj, ha azt akarod, hogy én is sírjak. ő ezt a szabályt a költőknek adta, és épp olyan jól lehetne a színészeknek is adni. Ha tragikus színészek meg akarnak minket csinálni, ők maguknak is csalódnuk kell. Ez a csalódás átmegy az agyból a szívbe, és egy kitalált szerencsétlenség belőle valódi könnyeket présel ki.”] SAINTE ALBINE, Remond de: *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater*. Altenburg, 1772, 78–79. p.

241 KERÉNYI 1990. 73. p.

242 [„Egy barátságos és kellemes hang nem tartozik az érzékenység legutolsó kifejezései közé. Mondhatjuk, hogy a szerelem érzékenysége, mint egy igazán ügyes komponista, egy saját dallamot alkotott, amely szerint saját hangját szabályozza. Ezt a melódiát lehetetlen szavakkal leírni.”] *Der Gesellige*, III. Theil, 129. Stück, Halle, 1749, 273–278. p.

243 C. P. Iffland már idézett írásában – általánosan az emberi kommunikációra vonatkozva – a következőket írja: „Was für Trost und Unterstützung dürft ihr Frauen von euren Männern hoffen, deren Fassung durch ein weinerlich gesprochenes Wörtlein zerrüttet werden kann?” [„Milyen vigasztalást és támogatást

remélhettek ti, asszonyok, a férjeitektől, akiknek önuralma egy sírósan kijetett szócskával feldúlható?”]

244 Sulzer megfogalmazásában: „Eigentlich wird alles, was leidenschaftliche Empfindung erweckt, rührend genannt, und in diesem allgemeinen Sinne wird das Wort in dem folgenden Artikel genommen; hier aber halten wir uns bei der besondern Bedeutung desselben auf, nach welcher es bloß von dem genommen wird, was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. Erwecket. Denn in diesem Sinne wird es genommen, wenn man von Gedichten, von Auftritten, von Geschichten sagt, sie seien rührend.” SULZER 1771-1774.

245 RÉVAI: i. m. 285. p.

246 „Und diese Thränen des Mitleides, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.” [„A szomorújáték célja vagy a részvét és emberségesség könnyei, vagy semmi más.”] Id. GUTHKE, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart, 1998, 49. p.

247 Christian Heinrich Schmid, Lessing kortársa írta: „Eben lege ich die Sara weg. Aber ich hätte sie jetzt nicht noch einmal lesen sollen, um sie desto feuriger loben zu können. Stumme Tränen sind der edelste Beifall, den der Poet vom Parterre wünschen kann. [...] Wer ist ein Mensch und zerschmelzt sich nicht bey der leydenden Unschuld; bey der Unmenschlichkeit der Marwood, bey dem Unglück des zärtlichen Vaters, bey der Redlichkeit des Waitwells, bey der Naivität der Arabella?” [„Épp most tettem le a *Sarát*. De nem csak egyszer kellett volna olvasnom ahhoz, hogy minél tüzezebben dicsérhessem. Néma könnyek jelentik a legnemesebb helyeslést, amit a költő a parterrektől kívánhat. Ki az az ember, aki nem olvadozik az ártatlanság szenvedésénél, Marwood embertelenségénél, az érzékeny atya szerencsétlenségénél, Waitwell becületességénél, Arabella naivitásánál?”] Id. MÖNCH: i. m. 1. p.

248 K. BOÉR Sándor: *A' nem csak Orosz császári Tanácsosságára, hanem nagy Poétaságára nézve is Méltóságos Kotzebue Augustus Úr halálára*. Irta Boér Sándor, Nemes Alsó, és Felső Fejér Vármegyék Assessora. Minden nagy Poétáknak, 's így a' meg Holtnak is tisztelő baráttya.

Irodalomjegyzék

Szövegkiadások

ALBRECHT, Johann Friedrich Ernst: *Die Kolonie*. Schauspiel in vier Aufzügen. Augsburg, 1793.

ARANKA György: *Ujj módi gonosztévő, a fiú szeretének jeles példája*. Színjáték 5 felvonásokban, Bécs, 1791.

BÁRÁNY Péter: *Korvinus Mátyás*. Egy Vitéz Nemzeti Szomorúval elegyes vig Játék öt szakaszokban. Történetes Jegyzetekkel együtt. Vertesz Friderik Augustus Kelemtől a Pesten lévő Magyar Mindenségben az Ékes Tudományok Tanítójától. Magyarul kidolgoztatott Bárány Péter által, 1790.

BERTUCH, Friedrich Justin: *Elfridé, vagy is a' szépség áldoztatty*. Szomorú játék három felvonásokban. Szabadon fordította németből K. Boér Sándor. Kolozsvárt, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)

BERTUCH, Friedrich Justin: *Elfride*. Ein Trauerspiel in drey Aufzugen. Wien, 1791.; (In: Theatralische Sammlung. Bd. 2. 121-186. p.)

COLLIN, Heinrich Joseph von: *Attilius Regulus*. Római történeti szomorújáték öt felvonásban. Ford. id. Wesselényi Miklós báró. Bev. Récsey Viktor, Győr, é. n.

CRONEGK, Johann Friedrich von: *Codrus, oder Muster der Vaterlandsliebe*. [Wien] Zu finden bey dem Logenmeister. Ein Trauerspiel in Versen, und fünf Aufzügen, Aufgeführt im k. k. deutschen Theater an Ostern, 1771.

CRONEGK, Johann Friedrich von: *Kodrus, vagy szép dolog a' Hazáért meg halni*. Szomorú Játék 5. Felvonásban. Metástásió után H. Báró Wesselényi. Pesten. Leirattott Bóka János által, octóber 22-én, 1828.

CRONEGK, Johann Friedrich von: *Kodrus*. Szomorú Játék öt felvonásban, mellyet németből fordított Tövissi L. Baró Bálintitt János, az Erdélyi Méltóságos királyi Táblának egyik hites Assessora. Bécs, 1784.

CRONEGK, Johann Friedrich von: *Kodrus*. Szomorú játék. Úgy a mint Kronegk J. Fridrik zászlós úr német verseiből magyar versekbe foglalta Szrógh Sámuel. Pest, 1792.

DUGONICS András: Etelka Karjelben. In: *Uő: Jeles történetek*. I–II. k. Pesten, 1794.

ENDRŐDY JÁNOS (kiad.): *A magyar játékszín*. I–IV. Pesten, 1792–1793.

ENDRŐDY János: *Az arany peretzek*. Játék öt felvonásokban. Játék-színhez alkalmaztatta Endrődy János. Pesten, 1792.

FÉNELON, Francois de Salignac de la Mothe: *Telemakus bujdosásának történetei*, amellyet frantzia nyelven irtt Fenelon Saligniac Ferentz [...] magyarra fordított Haller-kői Haller László gróff úr. Harmadik nyomtatás. Kassán, 1755.

GEBLER, Tobias Philipp Freyherr von: *Az Ozmondok, avagy a' két helytartó*. Dráma öt felvonásokban. Tseh Kauztellár Báró Gebler német munkájából Kazinczy Miklós. Pesten, 1792–1793. (A magyar játék-szín)

GOETHE, Johann Wolfgang: *Götz von Berlichingen*. Színmű, ford. Vajda Miklós [utószó Deák Tamás]. Bukarest, 1972.

GOMBOS Imre: *Az esküvés*. Szomorújáték öt felvonásban. II. kiad. Budapest, 1882.

GOROVE László: *Az érdemes kalmár*. Hazai történeten épült eredeti darab. Öt felvonásokban. Budán, 1807.

GOTTSCHED, Johann Christoph: *Der sterbende Cato*. Ein Trauerspiel, Stuttgart, 1964.

HEBBEL, Friedrich Christian: *Tragédiák*. (*Judit*. Fordította Görgey Gábor. *Mária Magdolna*. Fordította Hevesi Sándor.) Szerkesztette, előszó: Madarász Imre. Budapest, 1994.

IFFLAND, August Wilhelm: *Az erőssen meg feszült búr elpattan*. Érzékenyítő játék öt felvonásba. Iffland munkáiból fordította Ernyi Mihály. Kézirat, OSzK Színház-történeti Tár, N.Sz.E. 9.

K. BOÉR Sándor: *Az Obester, vagyis a' bírség jutalma*. Kolozsvár, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)

K. BOÉR Sándor: *Negyedik László*. Nemzeti szomorú játék három felvonásokban, szerzette K. Boér Sándor. Kolozsvár, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)

K. BOÉR Sándor-BARTSAI László (kiad.): *Erdélyi Játékos Gyűjtemény*. I-IV. Kolo'sváratt, 1793.

KLINGER, Friedrich Maximilian: *Das leidende Weib*. Ein Trauerspiel. Leipzig, 1775.

KOTZEBUE Ágoston: *Jelesb szindarabjai*. 4dik kötet. Gróf Benyovszky, vagy: A' kamtsatkai összeesküvés. I-XX. Kassa, 1834-1836.

KOTZEBUE, August von: *A formentérai remete*. Érzékeny Játék két felvonásban. Németből fordította Kotzebué szerint, és az erdélyi játzó színhez alkalmaztatta K. Boér Sándor. Kolozsvárt, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény).

KOTZEBUE, August von: *A nap szüze*. Nézőjáték öt felvonásban. Nagy-Kanizsán, 1839.

KOTZEBUE, August von: *A nemes hazugság*, érzékeny játék három végezetekben, Kotzebuétól minapában szerencsésen szerzett ember-gyűlölésnek és megbánásnak bővebb folytatása. Szabadon ford. s a nemzeti játék színhez alkalmaztatta T. Gindl József. Pest, 1793.

KOTZEBUE, August von: *A szerelem gyermeke*. Egy Nézőjáték öt felvonásban. Ford. N.N. Buda, 1792.

KOTZEBUE, August von: *Az Ember' Gyűlölés és a' Meg-bánás*. Vigsággal és szomorúsággal elegyített játék, öt felvonásban. Ford. Kóré Zsigmond. Bétsben, 1792.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Galotti Emília*. Szomorújáték, németből Lessing után Kazinczy Ferenc. Pest, 1830. (Külföldi Játékszín I.)

LESSING, Gotthold Ephraim: *Miss Sara Sampson*. Szomorújáték öt felvonásban. Lessingtől. Fordítá Kazinczy Ferencz. Budán, a' Magyar Kir. Egyetem betűivel. 1842. (Külföldi Játékszín XIX.)

METASTASIO, Pietro: *Themistocles, a számkivetett fővezér*. Metastasio után. Olaszból Fordította T[ekintetes]. Kazintzy Ferentz Ur. Kézirat, OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 1384.

METASTASIO, Pietro: *Titusnak szelidsége*. Érzékeny Játék 3 Felvonásban. Metastasio Olasz Írásai közül fordította Kazinczy Ferencz. 1795.

MÖLLER, Heinrich. Ferdinand: *Gróf Valtron, avagy a szubordináció*. Egy szomorú játék, öt részekben foglaltatva. Magyarra fordította Kónyi János, Pesten, 1782.

PLÜMICKE, Carl Martin: *Lanassza*. Szomorú játék négy felvonásokban. Németből Kazintzy Ferentz. Pest, 1793. (A magyar játék-szín)

SCHILLER, Friedrich: *A tolvajok*, egy szomorújáték öt felvonásokban, szerette Friedrich Schiller, Fordította B[artsai] L[ászló]. Kolozsvár, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)

SCHILLER, Friedrich: *Ármány és szerelem*. Ford. Vas István. Budapest, 1995.

SCHRÖDER, Friedrich Ludwig: *A' gyermeki szeretetnek ereje*. Érzékeny játék, öt felvonásokban. Németből szabadon fordította Bartsai László, Kolozsvárt, 1793. (Erdélyi Játékos Gyűjtemény)

SEELMANN Károly: *A' maga mátkájáért ártatlanul halált szenvedett Gróff Essex*. Egy szomorú játék öt felvonásokban. Melly Németből Magyarra fordított Seelmann Károly által. Kolozsváratt, Hochmeister Márton betűivel, é. n.

SODEN, Friedrich Heinrich Julius von: *Versöhnung und Reue oder Menschenhaß und Reue zweiter Teil*. München, 1801.

SOÓS Márton: *A' meg-szomorított ártatlanság. Avagy az ártatlan Etelka méltatlan szenvedése*. Szomorú játék öt felvonásban. Készítette az orvosi tudománynak egyik hallgatója MW. Soós Márton, Pest, 1792. (A magyar játék-szín)

SZENTJÓBI SZABÓ László: *Mátyás király, vagy a' nép' szeretete, a jámbor fejedelmek jutalma*. Nemzeti érzékeny Játék három felvonásban. Azon alkalmatosságra, midőn Ferentz, Buda várában Junius 6dik napján 1792 Eszt. Magyar Királya koronáztatott.

WERTHES, Friedrich: *Zrínyi Miklós, avagy sziget várának veszedelme*. Egy Históriai Szomorú-játék, Három fel-vonásokban. Mellyet Német Nyelven ki-botsátott Werthes Kelemen a' királyi Magyar Universitásban a' jó-ízalés' Törvényének Professora; Magyarra pedig fordított Gy. Cs. I. [Csépan István] Komáromban, Wéber Simon Péter' betűivel 1790.

WESSELÉNYI Miklós (id.): *Hipparchus és Hippiás, avagy A' meg szabadult Attika*. Szomorú játék öt fel vonás. Kézirat, OSzK Kézirattár.

WESSELÉNYI Zsuzsánna: *Gállya rabb, avagy jutalma az fiúi vagy magzati szeretetnek*, egy fel-indító játék, ött részből álló. Írta Fenouillot Falbaire. Francziából németre, s ebből magyarra ford. Kolosvár, 1785.

ZIEGLER, Friedrich Wilhelm: *A' Fejedelmek nagy Lelke [Fejedelmi nagyság]*. Érzékenyítő játék 5 Fel Vonásban. Írta F. V. Ziegler. Fordította: Ernyi Mihály. Kézirat, OSzK Színháztörténeti Tár, N.Sz.F. 34.

ZIEGLER, Friedrich Wilhelm: *Eulália és Meinau*. Szomorújáték 4 felvonásban. Ziegler munkája. Magyarra tette Gróf Bethlen Elek. Kézirat, OSzK Színháztörténeti Tár, N.Sz.E. 22.

Szakirodalom

ADELUNG, Johann Christoph: *Versuch eines vollsändigen grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. 5 Bde, Leipzig, 1774-1786.

ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. Sarkady János, Budapest, 1994.

BAYER József: *A magyar drámairodalom története. A legrégebbi nyomokon 1867-ig.* 1-2. köt. Budapest, 1897.

BAYER József: *A nemzeti játékszín története.* 1-2. köt. Budapest, 1887.

BELITSKA-SCHOLTZ, Hedvig – SOMORJAI, Olga: *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770-1850. Normativer Titelkatalog und Dokumentation.* Budapest, 1995.

BÉCSY Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, 1987.

BÉCSY Tamás: A 18. század végének magyar dráma- és színházelmélete. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet. 1790-1873.* Budapest, 1990, 49-60. p.

BENJAMIN, Walter: A német szomorújáték eredete. In: Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok.* Szerk. Radnóti Sándor, Budapest, 1980.

BENKE József: *A theatrum tzélja és haszna.* Budán, 1809. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Benke József színházelméleti írásai.* Budapest, 1976.

BENKE József: *A' Játékszín.* Schiller után, Budán, 1814. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Benke József színházelméleti írásai.* Budapest, 1976.

BENŐ Attila: Drámafordítás és pragmatikai adaptáció. In: EGYED Emese (szerk.): *Ismeretség: Interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII-XIX. század).* Kolozsvár, 2005, 27-54. p.

BÍRÓ Ferenc: *A felvilágosodás korának magyar irodalma.* Budapest, 1998.

BOLYAI Farkas: *Zenészetű dolgozata.* In: BENKŐ András: *A Bolyaiak zeneelmélete.* Bukarest, 1975.

CICERO, Marcus Tullius: *A szónokról.* In: Uő: *Válogatott művei.* Budapest, 1974.

CSEREY Farkas: *Hazaifiai Obaitási edgy Magyarinak.* Kézirat, Egyetemi Könyvtár Kolozsvár, ms. 809.

DEBRECZENI Attila: „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”. *Irodalomtörténet* 1991/1, 12–30. p.

DEBRECZENI Attila: Az érzékenység eszmetörténeti vonatkozásai XVIII. század végének magyar irodalmában. In: DEBRECZENI Attila (szerk.): *Folytonosság vagy fordulat?* Debrecen, 1996, 55–67. p.

DECSY Sámuel: *Pannóniai féniksz avagy hamvából fel-támadott magyar nyelv*. Bétsben, 1790.

DEMETER Júlia (szerk.): *A magyar színháték honi és európai gyökerei*. Tanulmányok Kilián István tiszteletére. Miskolc, 2003.

DIDEROT, Denis: Dorval et moi. (Unterredungen über den ‚Natürlichen Sohn‘). In: LESSING, Gotthold Ephraim (Hrsg.): *Das Theater des Herrn Diderot*. Stuttgart, 1986.

DOCKHORN, Klaus: *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*. Bad Homburg v. d. H., 1968. (Republica Literaria)

EGYED Emese: Fordítások a magyar társulatok sikeréért – Erdélyben. In: EGYED Emese (szerk.): „Szabadon fordította...” *Fordítások a magyar színhátzás céljaira a XVIII-XIX. században*. Kolozsvár, 2003, 143–172. p.

EGYED Emese (szerk.): *Ismertség: Interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII-XIX. század)*. Kolozsvár, 2005.

EGYED Emese (szerk.): „Szabadon fordította...” *Fordítások a magyar színhátzás céljaira a XVIII-XIX. században*. Kolozsvár, 2003, 143–172. p.

EGYED Emese: Színházi jellegű kultúra a XVIII. századi városban. In: EGYED Ákos – WOLF Rudolf (szerk.): *Kolozsvár ezer éve*. Kolozsvár, 2001, 157–171. p.

ENDRŐDY János: *Az embernek boldogsága, ki fejtegetve a józan böltselkedésnek segítségével*. Pesten, 1806.

ENDRŐDY János: *A magyar játék-szín*. 1–2. köt. Pest, 1792–1793.

- ENYEDI Sándor: *Az erdélyi magyar színhátság kezdetei 1792–1821*. Bukarest, 1872.
- ENYEDI Sándor (szerk.): *Id. Wesselényi Miklós színházi levelezése*. Budapest, 1983.
- FAZAKAS István: *Vallás- és neveléspolitikai Erdélyben a felvilágosult abszolútizmus korában*. Csíkszereda, 2003.
- FERENCZI Zoltán: *A kolozsvári színház és színház története*. Kolozsvár, 1897.
- FINÁCZY Ernő: *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában*. 1–2. köt. Budapest, 1902.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella, Pécs, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1–2. Tübingen, 1983.
- FRENDEL István: *Entwurf zu einen [!] ungarischen Nationaltheater, 1779. Egy Magyar Nemzeti Játék Szín tervezete. Projet pour un Théâtre National Hongrois*. Ford. Wellmann Nóra. és Gergelyi Mihály. Budapest, 1987.
- FRIED ISTVÁN: A meg nem valósult magyar polgári dráma. *ItK* 1989/5–6., 582–592. p.
- FRIED István: Adatok Kazinczy Ferenc színházi törekvéseihez. In: Uő: *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*. Sátoraljaújhely–Szeged, 1996, 85–98. p.
- FRIED István: Irodalomteremt(őd)és és/vagy (mű)fordítás. In: KABDEBŐ Lóránt: *A fordítás és intertextuális alakzatai*. Budapest, 1998, 17–36. p.
- FRIED István: Szempontok a „biedermeier” fogalmának értelmezéséhez. *Helikon* 1991/1–2. 139–148. p.
- FRIED István: Verseghy Ferenc „romános rajzolatai” és történelmi tárgyú magyarításai. In: Szurmay Ernő (szerk.): *In memoriam Verseghy Ferenc* 6. Szolnok, 2003, 7–20. p.

GELLERT, Christian Fürchtegott: Pro Comedia Commovente. Commentatio - Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel. In: GELLERT, Christian Fürchtegott: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Bernd Witte. Band V. *Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches*. Berlin; New York, 1994.

GOROVE László: *A' férjfiunak tökéletességei*. Pesten, 1823.

GOTTSCHED, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Ders: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, 1972.

GRAF, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen, 1992.

GUTHKE, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart, 1998.

HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest, 1999.

HÄGELIN, Franz Karl: Leitfaden für Theaterzensur. In: RUDOLPH, Lothar: *Das Wiener Burgtheater*. Leipzig, Berlin und Wien, 1899.

HAIDER-PREGLER Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufsbeaters im 18. Jahrhundert*. Wien, 1990.

HARGITTAY Emil: *Gloria, fama, literatura. Az uralkodói eszmény a régi magyarországi fejedelmi tükrökben*. Budapest, 2001. (Historia Litteraria 10.)

HAVASFÖLDY: *Figyelmeztetés a' Nemzeti Théátrumra*. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 936.

IFFLAND, C. P.: Ueber die Empfindsamkeit. Ein Fragment einer Abhandlung über die historischen Tugenden. *Hannoversches Magazin*, 1775/21-22, 321-336. p., 337-340. p.

II. (NAGY) Frigyes: *Az igazgatók formáiról, és az uralkodók kötelességeiről edgy proba. A' II. Fridrik prussiai király munkái közül*. Fordítás a' Vidik Darabból. Kiad. Aranka György, Kolosváratt, a' püspöki bötükkal, 1791.

JÄGER, Georg: *Empfindsamkeit und Roman*, Stuttgart, 1969.

JUSTI, Johann Heinrich Gottlob von: *Die Grundfeste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten: Oder ausführliche Vorstellung der gesamten Policywissenschaft*. Königsberg [u.a.], 1 (1760) – 2 (1761).

Kazinczy Ferenc levelezése. 1-21 köt. Kiad. VÁCZY János, Budapest, 1809–1911.

KELEMEN István: *Várad színészete*. Nagyvárad, 1997.

KERÉNYI Ferenc (szerk.): *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)*. 1–3. köt. Budapest, 2000.

KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet*. Budapest, 1990.

KERÉNYI Ferenc: *A régi magyar színpadon*. Budapest, 1981.

KERÉNYI Ferenc: A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten. *Budapesti Negyed* 46. 2004/4. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00033/kerenyi.html> (2006. 05. 01.).

KERÉNYI Ferenc: *A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*. Budapest, 1987. (Magyar Levelestár)

KERÉNYI Ferenc: Az erdélyi és a magyarországi hivatásos színjátszás kezdeteinek tipológiai egybevetése. *Színháztudományi Szemle*. 30–31. 1996, 5–10. p.

KERÉNYI Ferenc: Hagyomány és újítás az 1810-es évek magyar drámairodalmában. In: KULIN Ferenc–MARGÓCSY István (szerk.): *Klasszika és romantika között*. Budapest, 1990, 94–115. p.

KERÉNYI Ferenc: Komparatiztika és színháztörténet. In: GAJDÓ Tamás: *A színháztörténet-írás módszerei*. Veszprém, 1997, 133–141. p.

KNIGGE, Adolph Freyherr von: *Az emberekkel való társalkodásról*. Irta német Nyelven Báró Knigge Adolf, szabadon fordította Kis János, Pesten, 1811.

- KOSÁRY Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest, 1983.
- KÖPECZI Béla: A Téli-maque Közép- és Kelet-Európában. In: KÖPECZI Béla – SZIKLAI László (szerk.): „Sorsotok előre nézzétek”. *A francia felvilágosodás és a magyar kultúra*. Budapest, 1975, 17–38. p.
- KÖTELES Sámuel: *Erköltői anthropologia, vagy alkalmaztatott erköltői tudomány*. Marosvásárhelyen, 1817.
- LADENDORF, Ingrid: Die Familie unter dem Patronat des Deux-ex-machina. In: KOOPMANN, Helmut, *Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750–1800*. Tübingen, 1993, 93–127. p.
- LAJTAI L. László: *Nemzetkép az iskolai történelemoktatásban 1777–1848. A nemzeti történelem konstruálása az első magyar történelemtankönyvekben*. Pécs–Budapest, 2004. (Iskolakultúra-könyvek 21.)
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoón. Hamburgi Dramaturgia*. Budapest, 1963.
- MÁLYUSZ Elemér: *Magyarország története a felvilágosodás korában*. Budapest, 2002.
- MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *A német színészet hazánkban*. In: KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet. 1790–1873*. Budapest, 1990, 35–42. p.
- MARGÓCSY István: A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében. In: DEBRECZENI Attila (szerk.): *Folytonosság vagy fordulat?* Debrecen, 1996, 251–259. p.
- MARGÓCSY István: Szigvárt apológiája. *ItK* 1998/5–6, 655–667. p.
- MARGÓCSY István: Verseghy Ferenc esztétikája. *ItK* 1981/5–6, 545–560. p.
- MARTENS, Wolfgang: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*. Stuttgart, 1971.
- MATHES, Jürg (Hrsg.): *Die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels*. Tübingen, 1974.

MEIER, Albert: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main, 1993.

Mezőkövesdi Újfalvi Sándor emlékiratai. S. a. r. dr. Gyalui Farkas, Kolozsvár, 1941.

MÖNCH, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert.* Tübingen, 1993.

NAGY Imre: *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái.* Budapest, 1993. (Irodalomtörténeti füzetek 131.)

NAGY Zsófia Borbála: Asszonyok árnyékképe – a nőkérdés a halotti prédikációkban. In: EGYED Emese (szerk.): *Néző, játék, olvasó. Dráma- és színháztörténeti tanulmányok.* Kolozsvár, 2004, 136–160. p.

NAGY Zsófia Borbála: Színműfordító nők a XVIII. század végén. In: EGYED Emese (szerk.): *Ismeretség: Interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII-XIX. század).* Kolozsvár, 2005, 55–76. p.

NÁMÉNYI Lajos: *A váradi színészet története.* Nagyvárad, 1898, 19–23. p. (Reprint kiadás: Nagyvárad, 1998.)

NEUBUHR, Elfriede: Töprengések a biedermeier fogalmáról az irodalomban. *Helikon* 1991/1-2, 40–71. p.

PÁZMÁNDI HORVÁT Endre: *A Nemes Szívű Magyarokhoz a' Pesti Nemzeti Teátrum ügyében.* Budán, 1815.

PERLAKI Dávid: *A' gyermekeknek jó nevelésekről való rövid oktatás, melyet a' szüléknek és a gyermek' tanítók' 's nevelőknek kedvekért öszve szedegetett Perlaki Dávid, a Komáromi Evang. Ekkl. Tanítója 's megyebéli fő Esperestje. A szegényebb Osk. Tanítóknak, ingyen. Komáromban, Wéber Simon Péter' betűív-el. 1791.*

PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse.* München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

PINTÉR Márta Zsuzsanna: Magyar nyelvűség a 18. század színmű-irodalmában. In: BÍRÓ Ferenc (szerk.): *Tanulmányok a magyar nyelv ügyének 18. századi történetéből*. Budapest, 2005, 153–206. p.

PINTÉR Márta Zsuzsanna – VARGA Imre: Nemzeti múltunk drámák tükrében. *Vigília* 2002/1. 26–37. p.

Poema Dramaticum. Kézirat, Marosvásárhelyi Állami Levéltár, jelzet nélkül.

PORÉE Charles: *Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule guter Sitten sind oder seyn können?* Übersetzt und herausgegeben von J. F. May, Leipzig, 1734.

PUKÁNSZKY Béla: *Tizenkilencedik századi magyar neveléstani kézikönyvek gyermekszemlélete a gyermekkor történetére vonatkozó kutatások tükrében*, 2002, <http://mek.oszk.hu/01900/01933/01933.pdf> (2006. 03. 04.)

PUKÁNSZKY Béla–NÉMETH András: *Neveléstörténet*. Budapest, 1994.

RÉVAI Miklós: *A magyar szép toll*. Közzéteszi és az utószót írta Éder Zoltán. Budapest, 1973.

Ratio Educationis. Fordította, jegyzetekkel és mutatókkal ellátta Mészáros István. Budapest, 1981.

S. SÁRDI Margit: A gyermekirodalom kezdetei a XVIII. században. In: SZABÓ B. István–CSÁSZTVAY Tünde (szerk.): *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*. Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézete és az MTA Irodalomtudományi Intézete 1993. november 25-26-i tudományos konferenciájának előadásai. ELTE Irodalomtörténeti Intézet, MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 1994, 65–78. p.

SAINTE ALBINE, Remond de: *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater*. Altenburg, 1772.

SÁRVÁRI Pál: *Filosofusi Ethika, az az erköltsi tisztteinkről, vagy kötelességeinkről, és gyakorlások módjáról a józan okosság szerint való tudomány*. Nagy-Váradonn, 1804.

- SAUDER, Gerhard: *Empfindsamkeit. Quellen und Dokumente*. Stuttgart, 1980.
- SCHILLER, Friedrich: *Das Theater als moralische Anstalt betrachtet*. Mannheim, 1784.
- SCHMID, Christian Heinrich: *Litteratur des bürgerlichen Trauerspiels*. Deutsche Monatsschrift, 1798.
- SIRATÓ Ildikó: A német nyelvű színjátszás hatásai. In: KÜRTÖSI Katalin – FRIED István (szerk.): *A kultúrákötés dilemmái. (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*. Szeged, 1999, 115–124. p.
- SOLT Andor: *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772–1826)*. Budapest, 1970.
- SOLT Andor: Irodalmunk német kapcsolatai (1790–1837). *ItK* 1933. 30–58. p.
- SONNENFELS, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Wien, 1768.
- SONNENFELS, Joseph von: *Grundsätze der Polizey, Handlung- und Finanzwissenschaft*. 3. Bd. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, Wien, 1787.
- SÖRENSEN, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München, 1984.
- SPIRÓ György: *A közép-kelet-európai dráma. A felvilágosodástól Wyspiánski szintéziséig*. Budapest, 1986.
- SULZER, Johann Georg: Philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften*. Bd. I. Leipzig, 1773.
- SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, 1771–1774.
- SZAJBÉLY Mihály: „*Idzadnak a' magyar tollak*” irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig. Budapest, 2001.
- SZENTMIKLÓSI SEBŐK József: *A színjáték kormányi tekintetben*. OSzK Kézirattár, Quart.Hung. 889.

SZÖRÉNYI László: Dugonics András. In: Uő: *Memoria Hungarorum*. Budapest, 1996.

T. ERDÉLYI Ilona: A biedermeier kora nálunk és Európában. *Helikon* 1991/1-2. 3-18. p.

Theatral Wochenblatt. Hermannstadt, 1778.

TÖRÖK Damascenus: *Az időt töltő mulatságok, és különös figyelemmel a játék-szín erköltsi tekintetben*. Miskolcz, 1818.

VAJDA György Mihály: *Állandóság a változásban*. Budapest, 1968.

VARGA Imre - PINTÉR Márta Zsuzsanna: *Történelem a színpadon. Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17-18. században*. Budapest, 2000.

VERSEGHY Ferenc: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése*. Kiad. Szurmay Ernő, Szolnok, 1973.

VOGG, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: KOOPMANN, Helmut: *Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800*. Tübingen, 1993, 59-92. p.

Von der Zärtlichkeit. *Der Freund*, 45. Stück, Bd. 2. Anspach, 1775.

WEGMANN, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1998.

WELMANN Nóra (szerk.): *Színházi hírek 1780-1803*. Budapest, 1982. (Színháztörténeti könyvtár 13.)

WOLFF, Christian: Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen. Neue Auflage, Magdeburg, 1756.

ZIMMERMANN, Johann Georg: *Ueber die Einsamkeit*. Frankfurt-Leipzig, 1785.

ZOLNAI Béla: *A magyar biedermeier*. Budapest, 1993. (reprint kiadás)

Függelék

1. Színházelmélet

Szentmiklósi Sebők József: A' Színjáték kórmányi tekintetben.
Ms. Sec. XIX.

A' Színjáték Kórmányi (:politikai:) tekintetben

Az Oskolai árnyékoktól bucsut vevén a' Nagy Világ tündér szemébe léptem elő; s első lépésemben dicső Hazámnak élni, fénylő Nemzetem Kedves Nyelvének virágzását ifjú tehetségem Szerént elősegélteni fogadtam. Szent legyen ezen fogadás míg teremtő tollamat felemelhetem. Hív áldozatom zsenyéjét mint már nem Deáknak kezdje é Hazai Színjátékok buzgó kedvellésére való Serkentetés.

Mint egy Semmiképen megnem győzhető nyakassággal látszott eddig nagyobb Rése Magyar Hazánknak azon buzgó vakság mellett harcolni, hogy a' Szindarabok a' gyöngye Ifjúság Szívében egészen megvesztegetik s megfojtják az Erkölcs-bimbókat, ismét leginkább az Ó világi Atyák sokszor buta fenítéssel akarták gyermekeiket serdülő virágkorokban azok olvasásától vissza ijeszteni, s a' Színjátékokat ajtatos vakbuzgóságból keményen eltiltani. De ki nem érzi lángzó ifjúságában a' hatalmas Ösztönt a' tiltott Szépségekhez mohó kíváncsisággal kapkodni, s ha nem nyilván, lopva legalább még is kikerülni az alkalmatlan Öszveleselkedők pókhállós szemeit? midőn ezek igazságtalan Jóságból vétnek akadályokat. Most azonban sirba nyomattatott már ezen vak butaság, felhajnalott a' Magyar Égre is a szép Tudományok gyönyörködtető Csillaga, s talált hív Követőket!—Felhajnalott Nagy Erdemü Kisfaludy Károlyunk Aurórájával magyar Egünkön is a' Szép Tudományok Aurórája, mely több koszorúzott ifjú Költöket bájolt magához, kiknek fáradhatlan Szorgalmok s tudos Készségek édes Reményt nyújtanak, hogy nem fogják újra béborítani a' vak Régiség Sötét fellegei felderült Hajnalunkat. Látták már a' világosodó Atyák buzgolkodó Iróink igazságos panaszát, s nem hogy tiltanák, Söt önmagok serkentetik tudnivágyó gyermekeiket a' Szépek olvasására, s

ki mondja azért (:a'Régiséghez vakul esküdött Öregeken kívül:) a' mostani magyar világot romlottabbnak?—mintha bizony az ifjú Szív magától nem lánolna, vagy az isteni szerelem nem minden Szívbe oltva volna, bár soha Leányt nem látna is—Vak Halandó! Te az égi titkokat akarod kicsúfolni? Alázd le pornyakadat az Úr előtt, ki Szívünkbe alkotta azon Szent érzelmet,—Vagy vétek é a' boldogsághoz futni? Hát hol van a' Leánynemnek boldog Czélpártja, nem de egy hív Férfiu karjaiban? Zárd el hát előbb mindeniket az Élet gyönyörüségeitől, a' Szent Természet öleből, ha elzárhatod, akkor gyöz buta vélekedésed, hogy a' Színdarabok olvasása, s játékaí vétkes lépésekre csalogatnak - de előbb hallgasd kigúnyoló megczáfolásomat.

Miolta koszorúzott Iróink szívmozdító panaszira, s buzgó serkentetésire lassan-lassan ritkulni kezdenek a' vakhítu buzgóság nehéz fellegei; miolta elismérte már maga a' Szenteskedő Szarándok is, hogy kinek rosz Természet s gonosz vér forr' erében, azt semmi halandó gondosság vissza nem jobbíthatja csecsemői ártatlanságára, kinek pedig a' Természettől csak a' jóra Szerencsés hajlandóság kiszabattatott, semmi világi csalfaságok elnem tántoríthatják erős Szívét; nem hallyuk csak azolta is olly Sürün azon fülsértegető panaszokat, hogy a' Színjátékok a' Szent Erkölcsiségnek megfojtó akadályi, sőt inkább második Erkölcs-Oskolájának tekinti azokat az okosabb Közönség, hol a' Szépben gyönyörködén egyszersmind vezető s Szabadító utakat tanul maga elébe húzni a' tapasztalatlan Ifjúság, mellyeken kiszabaduljon a' veszelyes csalkertekből, hová ifjú gondatlansága s gyöngesége miatt érzékeny rózsakorában gyakran Szive tévelyíti,— itt a' Színjátékon tanulja az Erkölcsöt, Húséget, Igazságot, Nagylelküséget imádni, s a' bün Szörnyetegektől, a' világi Csalfaságtól, gyilkos Szándékoktól, Irgalmatlanságtól vissza irtódszni, midön p. o. látja „A Hív Esküvés”-ben (első darab) egy gyöngé Leány mindenható Húségét megkoronáztatva, ki minden világi pompafényt megvetett egy hü Szívért - megtanúl Hív lenni - midön látja „Az asszonyi Húség”-ben (2. darab) egy Hölgynek tiszta Húségét, mellyet az Oltárnál - az Isten előtt Férfjének esküdött, sem vakító arannyal, sem más csábítató hizelkedésekkel megnem tántoríthatja egy dús Herczegfi, meg tanúlja az asszonyi Szüzességet követni. Ellenben midön „Az átok Súlya”-ban (3. D.) látja milly titkos utakon menykövez bosszút az Ég a' lárvás Gyilkosokra, midön a' bündíjt vagy maga a' Bünfi vagy késő Unokája váltja meg, tanul az embervértől

visszaborzadni – vagy midőn „Az ártatlan bosszuállás”-ban (4. D.) látja egy csalfa Leány hivtelenségét magányos koporsóval megbüntettetni, kit bár Megtértet hív fájdalma öl meg, mivel a’ megbántott bús Ifjú Szívét többé visszane fogadja; meg tanulja a’ Szív kényességét ismerni, s nem csapodárkodni mint a’ kíváncsi lepkék Szoktak, vagy végtére, midőn „A’ módi Szerelmeskedés”-ben (5. Darab.) látja milly csalogató tarka hál-
lőkat szórnak ki az ártatlan Szépnem elfogására a’ hajlongó Gavallérok megtanulja őket s csalfaságokat kimosolygani, és így az Erkölcsöt imádni, - a’ vétket utálni, s kerülni.

Lássuk második hasznosságát a’ Színjátékoknak – Természetesen a’ Szindarabok többnyire tudományos Férfiak által irattatnak, kik mind hazai Nyelvünk titkait, s Szövevényeit tudosabban isméri, mind a’ Csinosabb Literaturában bölcs készségeket kimutatják, mind kiket a’ tudományos nevelés a’ Köznép-Karbol kiemelt, így Nyelvünk csinos öszvealkotását, a’ gyönyörködtető beszéd módját, a’ Szép Szavak édes hangozását vélünk meg ismértetik, s a’ tanuló Ifjak s Leányok Nyelvét ékes beszélgetésre Szoktatják, de együtt a’ Széppel a’ fényes udvariságot s a’ csinos Társalkodást is tanítják, mellyek leginkább az Ifjúságot kellemesé s kedveltetővé teremtik.

3^{or} Hogy a’ Szent Erkölcsöt annál meggyőzőbb hathatósággal Szivekbe csepegtesse a’ csudáló Polgároknak a’ Színjátészó, minden csin-
talan gyönyöröségek, könnyen elcsábító szemtelenségek, vastag baromi fajtalanságok, durva rágalmazások mind a’ Szavakban mind a’ cseleke-
detekben, távol taszittassanak a’ Játékszínről, mert ezek inkább megvesz-
tegetik, mintsem jobbítanak a’ gyöngye sziveket, hanem a’ Szent Termé-
szetből merített öröme, az édes nyájasságnak boldogító érzelmei, a’
társasági élet gyönyöröségeinek ártatlan hív indulatja, mellyek körül-
zibongván Sziveinket a’ Szépre s Jóra csalogatnak, kedves öszinteséggel
adassanak elő. Ismét minden Színjátészó Társaságnak tiltva légyen olyan
darabok előadása, mellyek előbb vizsgálat alá nem bocsátattak, söt

*Ezen öt Szindarabjaim letisztázva hevernek, nem találván Pártfogót, ki felsegítené azok kinyomtatását, bár kiknek kezében forgottak ezen munkák, reménylve s biz-
tatva várják megjelenéseket, reménylem, hogy bár huszonkét esztendő ifjúságom
képzelmei ezek, kedvet fognak találni a’ Magyar Olvasó Közönség előtt.

Felvigyázót rendeljen minden város, hol Társaság állott fel, kinek tisztje légyen meg gátolni, ne talán a' Színjászók csalfa elmésséggel a' játék között vétkes Szemtelenséget, vagy sértegető gúnyszavakat hintegessenek a' Darab közé.

4^{ei} Azon közönséges vád-panasz orvoslására, hogy többnyire az erkölcstelen de tanult Ifjaknak 's Leányoknak mintegy Mentőhely nyílva áll a' Színjátéki Társaság, szoros vigyázatban tartsa a' Kormány csak annyiban legalább a' Színjászókat, ne talán Szabadságot látszasson a' Színhely nyujtani az illendőséget 's erkölcsöket nyilván - a' világ Szemében ki gúnyolni, mert a' tiszta Szemérem magasztalása egy elhíresült Személy Szájában, vagy a' Szelíd Erkölcs dicsőítése egy vétkekkel fetregő Ifju Szemtelen nyelvén gúnykaczaj, nyilvános csúfolódás. - Fájva kell meg vallani, hogy ezen vád nem kis szégyenére vál Nemzetünknek, hol a' Külföldi Nyelv Színjászói gazdagon táplál-
tatnak, a' Magyar Színjászók pedig mint Szegény vándorog Önházá-
jokban csavarganak 's csúfoltatnak, mi természetesebb pedig, mint azok-
nak végtére Szemtelenségre vetemedni, kiket megvetve, 's kimosolygva
csúfol a' világ 's Önnemzete! Vagy talán a' Magyar nem alkalmas kije-
lenni a' Színpiarczon? hazug légyen örökre, ki ezt merre először kimon-
dani! - ismértem már Magyarokat, kik a' Pesti Német Színjászók közé
elegyedvén, Neveket, 's Nemzeteket megtagadván, úgy jelentek ki
németül dicsérni Hazájokat, 's egész meglepéssel mulatták a' fényes
Közönséget. Vagy micsoda pénzen épült a' Pesti Német Theátrum? nem
a' Magyar pénzén é? Kik voltak Igazgatói? nem Magyar Mágánosok é? kik
Százezreket nem Sajnálottak a' Német Nyelvért feláldozni, nem tartván
a' Magyarat érdemesnek pártfogásokra. Vagy kinem tudja? hogy a' ki
Pestre jön természetesen annak fényes Szépségét a' Színjátékban láthatja
meg, hogy tehát valamit tudjon anyavárossárol Hazájának beszélni,
kivántsísága Színjátékba csalogatja, 's Német Színhelyre kell mennie, bár
a' Nyelvet csak hallásbol esméri is, így midőn anyanyelvének
előmozdítására sajnálja, külnyelvre kénytelen feláldozni pénzét. Söt
sokakat tudok már, kik azon buta nagylelkűséggel tértek a' Játékszínre,
hogy németül tudni látszassanak. Szegény nyalka Bolondság! Félni és
Szégyenleni, hogy magyarul tudnak! — Vagy hány korcsfi van? ki meg
tagadja, hogy Ő magyarul tud? módi Esztelenség!! — ha Magyar vagy,
kedveld a Magyarat, 's Nyelvedet, de azonban megne vesd a' Szomszéd

Nemzeteket is. – Mindent Szép tudni – de Önyelvét 's Nemzetét másért megvetni, 's kigúnyolni – Ostoba butaság! —

50r Mint-egy túlhaladhatlan köszál ellentállott a' Színdarabok elterjedésének 's a' Játék előmozdításának, hogy magok az Egyházi Férfiak Szent beszéddel a' Templomokban égi tilalommal hirdették azok olvasását, 's Nézését. A' jószívü Eggyűgyűség pedig kinek Szavához esküdött annyira mint Papjának beszédjéhez?—ismét a' gyöngé Anyák – leginkább – tűzbe Szórták deákgyermekük mulató könyveit. Söt a' nagyobb Tanuló Oskolákban – Académiákban is a' Szónakok (:Exhortatorok:) Szállásira tértek némelly Tanulóknak, kiket a' Szép könyvekben gyönyörködni hallottak, 's könyveiket elragadták. Milly vakság! Milly buta buzgóság!— de már ilyen Ellenségei nincsenek többé Nyelvünk virágzásának, söt meg kell vallanunk ma már több Érdemes Tüdos Férfiak öszvetett erővel fáradozva buzognak vélünk eggyütt literatúrai pályán 's hogy Nyelvünket Szeretik, a' Nagy Érdemü Egri Káptalanbeli Urak Szép példával tüntek elő a' magyar világ szemébe (:leginkább annak buzgólkodó Kis-Prépostja Feö T[isztelen]dö Kis-Szlatinai Durcsák János Úr pártfogása mellett:) midön a' mult esztendőben a' nemzeti Miskolci Szinjátszó Társaságnak amaz elhiresült Egri Lyceum Theátromát általengedték, hová magok is a' tisztelt Feö T[isztelen]dö Urak több Pap Urakkal 's számlálhatlan városi Urakkal 's Polgárokkal a' Játékszint érdemes jelenlétekkel megtisztelték, 's Szép példát mutattak, hogy egy bölcs Férfiú, millyennek minden Papnak lenni kellene, minden ostoba előítéletek mázzától nem mocskoltatik meg. Reményljük is, hogy ezen Nagy Érdemü Káptalan jövendőre sem fogja megtagadni kegyességét (:én egyszersmind Hazám nevében kérvén meg pártfogásért:) bölcsen gondolván azt, hogy inkább azon gondatlan nyájasságok, 's kihágó gyönyörködések is, mellyek ezelőtt a' Nép között megtörténtek, Papjok jelenlétében megfognak Szünni, kiket ök mint Erkölcsiségek vizsgálóját 's Bírálóját (:Censorem morum:) tekintvén, legnagyobb Szerénységgel 's tisztességgel fogják magokat a' Játékhelyen viselni.

Ily karban, 's ilyen Kórmányi felvigyázással állítatott Játékszin Oskolája leend a' Szent Erkölcsnek, 's a' Magyar Nyelv csinosulásának – és Szinpiarcza az udvariság 's nemes Társalkodás megtanulásának, mellybe mind a' Papi Rendnek – először mint első Rendnek

Magyar hazánkban, illendő lesz, másodsor mint Földes Uraság 's Hazafi tartozni is fog. A' világfiai pedig minden tekintetben kötelesek lesznek megjelenni.

Szentmiklósi Sebök József:
(:Folytatása következik:)

Gyöngyösön.

Túdos szemmel vizsgálodjunk a' Színjátékok körül még egy kevésé, szemünkbe fog tűnni azonnal, hogy a' Magyar Közönség eddig csupán csak Közmulatságnak tekintette a' Színpiarczot, hová a' csinosabb Polgárság a' Szépben gyönyörködni, 's a' városi unalmat elfelejteni Öszvesereglett. – De ezen tekintetben is felkell a' Kormányának vigyázni, ne hogy az Erkölc's feláldozásával múlassa magát a' Közönség, mert ha azon karban fog állani a' Színpiarcz a' mellyben említettem, a' Szép mulatságon kívül észrevehetlenül Szivárog a' Nézök Szívébe az Erkölc's Szépségi 's jósága, akaratlanul is érzik a' Szép Lelkek annak nagyságát, – a' gyönyörködő szemek haszonnal mulatoznak az udvariság, 's csinos Társalkodás megtanulásában, érzeni fogják a' Történet leírásokban a' Szépen hangzó Szavakkal Sziveket meg mozdulni, 's tanulnak a' Szivekkel Szép Szavakban beszélni, az az: Tanulnak a' Jóban tiszta érzékenységgel, a' Szépben ártatlan gyönyörködéssel, a' hazai nyelvben dicsekedő örömmel előhaladni.

Ezen tekintetből kezdtek hazafiúi pártfogással a' Nemzeti Színjátékokat kedvelni. – Debreczen 's Miskolcz, a' Magyarok két anyavárossa, meg mutatta nagy Hazafiúságát nevezetes Színhelyet állítván, mellyel Miskolcz mái napig dicsekedik. – Vagy nem dicsekedve állíthatta volna ki a' Magyar Nemzet a' többi csinos Nemzetek Színpiarczára is amaz elhíresült Fejérvári Társaság Tagjait? 's miért kellett elmúlni é Társaságnak? azt mondják: “mert a' Magyar Nyelvét is csak néha Szereti:” a' mint é mostani Ország-Gyűlésében is nyilván kitetszett, hol végtére könyörgő Levelekkel kellett a' Magyar Társaságnak Nemzetének Nagyjait is a' Színhely meglátogatására buzdítani, kik éppen akkor dicső buzgósággal fáradoztak a' nemzeti Nyelv béhozásában 's előmozdításában, 's végre ez is hasztalan lévén elszéllýedni kénytelenek voltak a'

Magyar Színjatszók—Ezt Szégyennel vallom ki, de hazafiúi fájdalom kényszerít Nemzetemnek megmondani, mennyire becsülik Önfiái anyai Nyelveket.

De hogy ezen czélokot nyilván a' világ Szemébe tüntessék a' Szín-játékok, azok igazgatásában a' bölcs Kormányának (:Politiának:) következendőkre kell Szorosan felügyelni.

1^{ör} Hogy csak olly Színdarabok jelenjenek meg a' játékokban, mellyekben az Erkölciség egész dús Szépségében tűnjön elő, 's mindenkor fényes jutalmak 's boldogság kövesse azt, hogy így mint egy meglepve a' csudáló szemeket, követésére láncolja a' felhevült Sziveket. A' vak Bűn pedig visszaborzasztó rémképekben büntető fenytéktől mint egy kikerülhetlen bosszuállástól követtelve lépjen fel a' Színpiaczra, visszaretenteni 's megútáltatni a' Bűnszörnyetegeket, —ismét egyenesen meg legyenek tiltva azon veszélyes Vértékok (:Tragédiák:) hol többnyire az ártatlan Erkölcsei lesüllyed, 's a' csalfa Bűnfi győzedelmeskedik, mert ezek által leginkább a' gyöngye leányi szív könnyen eltántorog a' Szenvedő Erkölcöt megvetni, 's a' győzelmes Bűnnek, mellynek czinkos követőit boldognak látja, kívánsi gyöngeséggel kezét nyújtani.

2^{ör} Mivel sokkal hathatosabb erővel vonzák a' Polgárok sziveit követésre azon Színdarabok jelenései 's előadásai, mellyek a' jelen világpiaczán úgy szóllván minden Nap előfordulnak, 's őket nemünémű tekintetben mint egy közelebből is érdeklik, mint azon régi mesés Királyok 's Bajnokok vitézetei, kiket csak álomképben vonnak vissza a' Semmiségből a' Költők észlángjai, 's kiknek cselekedeteit valóban Mesének, és így az Erkölc jutalmát, 's a' vétek büntetését is csak mesés költeményeknek nézik, ollyan Színdaraboknak kell feljelenni a' Theátrumokban, mellyek é jelen Századpiaczán történnek, mert így az ő Életek Szakasszában látván az Erkölcfit a' fénytetön tündökleni 's a'vétkest porba alázva nyomorgani, mint egy természeti erővel vonzatnak az Erkölcöt becsülni 's imádani, a' vétket pedig mint egy mérgs mardosó kigyót sietnek kikerülni 's megvetni.

Egyet Szóllok végre még azokhoz Hazám nevében, kik magokat Magyaroknak nevezik, kik még nem szégyenlenek magyarul beszélni. Hozzátok! kik a' Magyar Szívből kedvellitek, külömböztessétek meg

nemzeti büszkeséggel magatokat, hogy Ti hazai nyelveteket, melyet dicsőült Eleink a' gögös Azziaták közül é Szent Földre hoztak, elfelejteni nem tudhatjátok, 's nem is akarjátok; sőt Szent kötelességeteknek, mellyel Hazátoknak tartoztok, esmeritek azt fenntartani, virágoztatni, előmozdítani Atyáink dicső hagyománya Szerént. – Ha Szivetek s Nyelvetek egy leend Hazátokhoz 's Királyotokhoz hívek maradtok, mert a' Magyar ezen két Nagysággal tündöklött a' többi Népek felett, Hazáját Szereti, mert vérrel szerete, Királyát szereti, mert maga választotta. E szép Nemzetiségből következni fog, hogy a' Nemzeti Színjátékokat 's Szín-darabokat, mellyekben leginkább előfordul a' Nemzet Szokása 's Szív-bélyege, kitetszik Szép Nyelvének kellemessége, nem csak kedvelleni, hanem előmozdítani is elkezd minden igaz Magyar.

Szentmiklósi Sebök József.

Gyöngyösön.

Szövegkritikai jegyzetek

Szentmiklósi Sebök József mindeddig ismeretlen műve a magyar Sonnenfels-recepció egyik legfontosabb dokumentuma. Mert bár Sonnenfels a *Levelek a bécsi színpadról (Briefe über die Wienerische Schaubühne)* a kor egyik legtöbbet idézett színházelméleti írása, Sebök József munkája az egyetlen, amelyben Sonnenfels tételeinek közvetlen hatása kimutatható. Másrészt pedig egyike a magyar színház hőskorából fennmaradt kisszámú színházelméleti írásoknak.

A szöveg kézírata az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található, a Quart. Hung. 889-es jelzet alatt. Szinnyei József *Magyar írók élete és munkái* című írólexikona nem tud róla.

A kézirat első lapján – más kézírással – a szöveg keletkezési idejeként csupán a „*Sec. XIX.*” van megnevezve. A szövegbeli utalások segítségével pontosítható a kézirat keletkezésének időpontja: „...*nevezetes Színhelyet állítván, mellyel Miskolcz mái napig dicselkedik*” – önálló színházépülettel 1823-tól rendelkezett a város; „*miért kellett elmúlni é [Fejérvári] Társaságnak?*” – a székesfehérvári társulat 1826-ban bomlott

fel; „*é mostani Ország-Gyűlésében*” – valószínűleg az 1825-27. évi országgyűlésre utal, amelyen szerepelt a színház ügye is. Mindezeket figyelembe véve, a kézirat keletkezési ideje 1823-27. közé tehető.

A szöveg két, a szerző által is jelölt részből áll. Az egyes részeket nem látta el külön alcímmel.

A szövegnek mindeddig egyetlen kiadását sem ismerjük, feltehetőleg nyomtatásban sosem jelent meg.

Szentmiklósi Sebők József, a gyöngyösi ügyvéd rendszeresen közölt költeményeket, beszélyeket és cikkeket a *Szépliteraturai Ajándékban* (1823-1824, 1826, 1827); az *Urániában* (1828-30, 1832, 1837), a *Sasban* (1833), a *Koszorúban* (1837). Önálló kötetben is jelentek meg művei: *Színjátékai. III.* Esztergom, 1828; *A mívelt érzékeny társalkodás, tiszteletadás, üdvözlések a magasabb csinoságba feljelenő ifjúság számára.* Pest, 1832. Kéziratban maradt drámái (ezekről jelen kézirat tudósít): *A' Hív Esküvés, Az asszonyi Hűség, Az átok Súlyja, Az ártatlan bosszuállás és A' módi Szerelmeskedés.*

2. Embertípusok, lelkiállapotok megjelenítésének kodifikált gesztusai
Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik* (1810)
c. színészi kézikönyvében



A büszke: egyik kéz a mellkasra helyezve, a másik könyökben behajlítva és a derékra téve, kissé hátrahajtott fej, egymástól eltávolított lábak.



Lázadó, bosszús Hamlet



Szelíd, de nem gyenge jellem: a test középtáján összefont kar, függőlegesen álló fej, egymáshoz közel álló lábak



Az Istent kereső ember – a minden földitől eltávolodott ember gesztusai: a mellkas felső részén nyugvó, összekulcsolt kezek, a behajlított könyök csúcsai a lehető legjobban eltávolítva a testtől; minél forróbb a vágyakozás, a szemgolyók annál inkább az ég felé fordulnak.



Szerelmes férfi: epekedő, homályos, felfelé néző szem; enyhén meghajlított, lecsüngő testtartás



Az anyja karjaiba vágyakozó gyerek: lábujjhegyen áll, arcát felfele emeli, izmait megfeszíti, karjait a hátrahajtott fej fölé emeli.



A gyermeke után vágyakozó anya: felsőtestét előre hajtja, térdét meghajlítja, karjait hívogatóan leereszti a gyerek felé.



Elutasítás: elfordított arc, előretartott karok, hátravetett test



Harag: tüzes, mennydörgő pillantás; merev, megfeszített izmok.



Öröm: leeresztett karok, elernyed izmok, enyhén felemelt fej,
alig észrevehetően megnyitott száj.



Mélabú: lehajtott fő, összefont karok, felöltőbe rejtett kéz, a kebel alsó részén.

3. Érzékenyjátéki jelenetek

Illusztrációk Kotzebue érzékenyjátékainak 1836-os
kassai kiadásához









Tartalom

I. Bevezetés	5
II. A színház az 1790-1820-as évek művelődési intézményrendszerében	15
II. 1. Előzmények, átmenetek	15
II. 1. 1. A német nyelvű színjátszás	18
II. 1. 1. 1. A nemzeti színházi mozgalmak kialakulása. Vándortársulatok	18
II. 1. 1. 2. Az erdélyi német nyelvű hivatásos színjátszás kezdetei	21
II. 2. „Mi az a Játtzo Szín?”	24
II. 3. Színház és iskola – az intézményesülő anyanyelvi színjátszás és a Habsburg-uralom által szorgalmazott iskolarendszer összefüggései	27
III. Magyar színházkoncepciók a 18. században: a morális és a patrióta színház eszménye	33
III. 1. „...a szükséges, díszes erköltsők kellemetes és követésre méltó színben adódnak elé.” – A morális színház eszménye ...	35
III. 1. 1. Az egyház különvéleménye	39
III. 2. „A Nemzeti Karaktert maradandóvá teszi és szelidíti.” – A patrióta színház eszménye	45
III. 2. 1. Fejedelmek iskolája	50
III. 3. „A Játék színt mái üdőben a fő mulató helynek tartják.”	60
IV. Műfajleméleti törekvések a 18. században	63
V. Az érzékenység drámái	73
V. 1. Az érzékeny drámák meghonosításának kísérletei: fordítások és átdolgozások	73
V. 2. A család a drámában és a színpadon	81
V. 3. Kép a szövegben. A tablók szerepe a 18. század színműveiben	91

V. 4. Drámaelméleti terminológia a 18–19. században	95
V. 4. 1. A szomorújáték és változatai	99
V. 4. 1. 1. A neoklasszicista szomorújáték	99
V. 4. 1. 2. A történeti szomorújáték	111
V. 4. 1. 3. Az áltörténeti „szomorújáték”	114
V. 4. 1. 4. „Szomorújáték” katonai környezetben	118
V. 4. 2. Érzékenyjáték és nézőjáték	121
V. 4. 3. Rajzolat	134
V. 5. Cél és hatás:	
gyönyörködtető, tanító és hazafias drámák	136
VI. Az érzékenység mint dramaturgiai kategória	141
VI. 1. Az érzékenység és összefüggései	141
VI. 2. Érzékenység és a színházi befogadás mechanizmusa	146
VI. 3. „Érzékenységem nem találhat szavakat...”	151
VII. Konklúziók	163
Jegyzetek	167
Irodalomjegyzék	189
Függelék	205