

## DRÁMAIRODALMUNK NÉMET KAPCSOLATAI 1792-TŐL 1837-IG.

(Második, bef. közlemény.)

### 5.

A bécsi színpadi ízlés utolsó hulláma a harmincas években érkezett el hozzánk az ú. n. tündérbohózatok formájában. Szemben a lovag-, rabló- és végzetdrámával ez a műfaj egészen bécsi eredetű. Irodalmi gyökerei a barokk látványosságokig nyúlnak vissza — ihletője a sajátos, még a hétköznapi apró-cseprő eseményeket is misztikus háttérrel feldíszítő bécsi kedély, mely a földi életbe minduntalan beavatkozó szellemvilágot népmesei humorral fűszerezett mitológia szerint képzelet el. Két ellentétes világ érintkezik a tündérbohózatban: a mindennapi valóság és egy fantasztikus szellemország. Így kerül stilárisan egymás mellé szimbolikus költőiség és parodisztikus realitás. Szerkezetileg: tündéri keretben érzelmes és víg történet, erkölcsi célzatú, szerencsés megoldással. Zene és tánc fokozzák a meseszerű hangulatot, helyi vonatkozású élcék, időszerű célzások ismét földre kényszerítik az elszabadult képzeletet.

Csak egyetlen egy pontban érintkeznek a tündérbohózatok a lovag- és rablódrámával: szintén a legtágabb körű színházi közönség igényeit elégítették ki. Bécs külvárosi színházaiban virágzott fel ez a műfaj, ahol az egyszerűbb néposztályok szórakoztak esténként az ő szájaizük szerint készült darabokon. Népies volt a földi és földöntúli elemek fantasztikus összekeverése, és népi volt a dramatizált történet is: kisemberek hol érzelmes, hol mulatságos kalandjai, erkölcsi javulásuk és csodálatos szerencséjük. A darabok szerzői is a nép sorából kerültek ki. Jól ismerték annak a világnak örömét, bánatát, szokását, ahonnan ők maguk származtak, de ugyanúgy értették a színi hatás titkát. A tündérbohózatok legismertebb és legtehetségesebb szerzője, Raimund Ferdinánd, cukrászinából lett színész, és színészből költő. Drámái csúcspontjai a bécsi tündérbohózatnak. Nestroy, akit együtt szoktak vele emlegetni, már erősen hangsúlyozza darabjaiban a satirikus elemet, s ezzel szétrombolja az eredeti formát.

A magyar tündérbohózati története még nincs megírva.<sup>1</sup> Nem ismerjük az egyes darabok keletkezésének körülményeit, egymáshoz való viszonyát, a fejlődés menetét, sőt még a tündérbohózati jegyzéke sem teljes. Megnehezíti a kutatást, hogy a daraboknak aránylag csak csekély része jelent meg nyomtatásban; a többi vagy nehezen hozzáférhető kéziratban van meg, vagy nyomtalanul elveszett, s legfeljebb egykori színikritikák nyomán rekonstruálható. A hiányos adatok ellenére is megállapíthatjuk, hogy a bécsi darabok elterjedése és a műfaj magyar ágának kialakulása nagyjában ugyanaz, mint az eddig tárgyalt műfajoké. A talajt már kellően előkészítették az ugyancsak bécsi eredetű víg énekes játékok — *Pikko herceg és Jutka Perzsi* Hafnertől, a *Csörgő sapka*, *Lantosok* Schikanedertől a századeleji magyar műsorok sokat játszott darabjai közé tartoztak. Ezekben és a hozzájuk hasonló darabokban a tündérbohózati már számos elemét megtaláljuk, s így Bäuerle, Gleich, Meisl és Raimund darabjai a szokásos fokozatokon — fordítás, átdolgozás, utánzás — keresztül életre hívták a magyar tündérbohózati darabokat.

Ezek a harmincas évek közepe táján jelentek meg. A magyar társulatok, elsősorban a budai, majd az állandó pesti Nemzeti Színház már olyan felszereléssel rendelkeztek, mely lehetővé tette ezeknek a látványos és nagy színpadi gépezetet követelő daraboknak előadását. Az eredeti magyar tündérbohózati darabok száma meglehetősen csekély; ez a műfaj nem tudott irodalmunkban mélyebb gyökeret ereszteni. A közönség rokonszenvében nem volt hiány — az írók egy része azonban határozott állást foglalt ellene. A tündérbohózati esetében ugyanis más volt a helyzet, mint a ritterdrámánál. Ezeknek gyors meghonosodását az tette lehetővé, hogy eredeti művészi ösztönök kerestek alkalmas kifejezési formát és találták meg azt a középkori lovagvilág dramatizált rajzában. A magyar vitézi játék két ellentétes irány: a magyar irodalom és a német színvilág szerencsés összetalálkozása volt. A tündérbohózatinál egészen más erők érvényesültek. Itt nem művészi szükségről, hanem színházi vállalkozásról volt szó; egy teljesen idegen forma nyomult be irodalmunkba, a nélkül, hogy magyar részről erre külön óhaj nyilvánult volna meg. Jellemző, hogy a magyar tündérbohózati szerzői két, egymással rokon körből toborzódnak: színészekből és újságírókból — tehát a színház életével közvetlenül vagy közvetve szorosan összeforrott társadalmi

<sup>1</sup> Adatok Bayer József dráma- és színésztörténeti munkáin kívül Nicolini Eugenia *Az érzelmes tündérajáték* (Budapest, 1912.) c. bölcsészdoktori értekezésében található. Hasznos és sok tekintetben alapvető útmutatást nyújt Pukánszky Kádár Jolán cikke: *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*, IK. 1930. 143. s.k.l. Ugyanott találunk utalást a bécsi tündérbohózati történetének irodalmára is.

rétegből. Balog István, a *Ludas Matyi* (1838) szerzője, színészetünk érdemes nesztora; Telepy György, a *Borsszem Jankó* (1835) írója, a budai színtársulatnak a színpadi szerzőtől a világitóig mindenre kapható lelkes és ügyes ezermestere. Az ekkor még csak színész Szigligeti is megpróbálkozik 1834-ben egy *Lidérccek* c. tüneményes játékkal, de darabja nem kerül előadásra. A másik csoport lapszerkesztő, színikritikus vagy — Bayer szavai szerint — journalista-drámaíró. Munkácsy János, a *Rajzolatok* szerkesztője, két tündérbohózatot is írt, a *Garabonciás diákok* (1834) és *Tündér Ilonát* (1838). Nagy Ignáctól, az első vérbeli magyar riportertől való az *Argyrus királyfi* (1840); előzőleg egy *Soroksári János* és *Rontó Pál* c. tündérbohózzal már kudarcot vallott. Gaal József, *A peleskei nőtárus* (1838) szerzője, érdemileg szintén a kor újságíró nemzedékéhez tartozik. Hazucha Ferenc állította össze a *Halley üstököst* (1839), Pékháta Károly az *Új Theseusokat* (1834) — mindketten, akárcsak Gaal, ha főfoglalkozásuk szerint nem is, de lelki valójuk szerint a gyorsan fejlődő magyar journalismus munkásai. Szinte kivétel Döme Gergely, *A köcsmei sárkány* (1842) szerzője — ő ceglédi földbirtokos volt. S jellemző, hogy amikor Jósika Miklós is kísérletet tesz hasonló nemben, Gaal Józseffel szövetkeznek.<sup>1</sup>

E névsort tanulmányozva egy másik érdekes megfigyelést tehetünk: egy igazi költőt sem találunk a tündérbohózatok szerzői közt. Ez abból a körülményből is kiviláglik, hogy a magyar tündérbohózatok anyaga nem eredeti leleményük, hanem máshonnan kölcsönzött kész történetnek dramatizálása. Gaal és Balog szerencsés kézzel a régibb magyar elbeszélő költészet két sikerült alakját viszik a színpadra, a többiek megelégszenek a népkönyvek hőseivel vagy a mesevilág közismert figuráival. Akinek ötletessége idáig sem terjed, mint pl. Munkácsyé, az egyszerűen lemásolja Nestroy csavargóinak kalandjait. Az eredeti mese hiánya azonban nem okozott gondot a magyar szerzőknek — ők nem önálló drámai elképzelésüket akarták kiformalni, hanem egy adott minta szerint tündérbohózatot szerkeszteni. Zajtay István kalandjai Gvadányi módján is elképzelhetők a színpadon: Gaal azonban hozzákomponálja a boszorkányt, s őt bizza meg a mese szálainak központi igazgatásával. Ugyanúgy járt el Balog István is *Ludas Matyi* történetével: nála a pórfiú és zsarnok földesúr esete a durvaság és szelidség tündérei viszálykodásának következménye. Nagy Ignác *Argyru*s-a dramatizált riport a fővárosi társadalom különböző rétegeinek életéből, de a kiindulás itt is a felhőkben trónoló tündérkirály akaratóból történik.

<sup>1</sup> Szinnyei Ferenc: *Novella és regényirodalmunk a szabadságharcig*. Budapest, 1925. I. köt. 179. l.

Ebből a pusztán műfaji célkitűzésből önként következnek, hogy a tündérbohózatok tüneményes eleme sem volt eredeti lelemény. Sőt épen ez volt az a pont, ahol a bécsi darabok motívumkincse bevonult a magyar drámairodalomba. Míg a drámai mesénél stílbeli megkötöttség irányította a szerzők munkáját — a történetnek «népiesnek» kellett lennie — addig a színpadi beállítást és a misztikus elem alkalmazását műfaji és technikai korlátok terelték a sablonos típus egynemű formáiba. Szerzőinknek a külföldi minták szellemében kellett a tüneményes keretet megszerkeszteniök — minden túlságos önnáló kezdeményezés műfaji botlást, az adott szabályok megsértését jelentette volna. Ha tehát a tárgyban nem választottak eredetit, mert nem tudtak: itt nem lehettek önállóak, mert nem volt szabad. Ahol és amennyire alkalom kínálkozott, úgyis megkísérelték a tündéri keretnek legalább a megmagyarosítását.

A bécsi darabok varázslatos elemének a maga egészében való átvétele amúgy is nehézségbe ütközött volna. Raimundnak és társainak tünderei legnagyobb részét a görög-latin hitrege népszerűsített allegorikus alakjainak maszkjában jelennek meg. Ez Bécsben mindennapi jelenség volt; az ókori istenségek a császárváros barokk képzőművészete révén már szervesen beilleszkedtek a bécsi nép lelki világába. Másrészt a túlvilági apparátusnak irodalmi előzményei is voltak: az iskoladráma, még inkább az opera és balett. A tündérbohózatok szellemei tehát nagyrészt más műfajokból jöttek át, s a közönség mint régi ismerősöket üdvözölhette őket az új keretben. Nálunk ez a mitológia gyökértelen, ennél fogva hasznavehetetlen volt.

Magyar színpadon csak a hazai közönség tudatában élő szellemet lehetett szerepeltetni. Sok választás nem volt — a legkedvezőbb lehetőséget már Láng Ádám János, a régi magyar színészet kimagasló alakja, Kántorné felfedezője is felismerte, mikor a népmese aranyhajú Tündér Ilonájával helyettesítette a bécsi barokk allegorikus figuráit egy, még a tizes évek tájáról származó magyarításban. S nem véletlen, hogy a legtöbb magyar tündérbohózat Árgyus alakját viszi színpadra; ez volt a népkönyvek nyomán a legnépszerűbb és egyúttal a legáltalánosabb elképzelés. A továbbiakban azután boszorkányok, lidércek, táltosok, sárkányok népesítették be a magyar színpad Tündérországát. Ezek az alakok éltek a magyar közönség képzeletében, ők varázsolták elő a mesészerű hangulatot, a nélkül, hogy éles ellentétben álltak volna a magyarosan népi történettel.

A népmesék hősei akkoriban még meglehetősen homályosan elképzelt alakok voltak — konkretizálásra szorultak, s ez bécsi módra történt. Idegen hatást tükröz már az egyes személyek elnevezése is. Ahol nem állott közkeletű név a rendelkezésre, mint Árgyusnál vagy Tündér Ilonánál, ott a magyar szer-

zők is az ú. n. szőlő-nevekhez folyamodtak. Régi vigjátéki hagyomány volt a szereplőket oly humoros népetimológiájú nevekkal ellátni, melyek már önmagukban előre jelezték az illető személy jellemét. Nálunk ez Kisfaludy Károly óta meggyökeresedett vigjátéki hagyomány volt, s most a bécsi darabok hatása alatt újra felelevenítették ezt a fogást. Balog István latinosa torzítja a durvaság és szelidség nemtőjének nevét, akárcsak Nestroy a *Lumpacivagabundus* nevet — így születik meg Gorombatesz és Szelidatesz. Nagy Ignác Dörgösi és Vilámosi Föllegváry Bendegúzra kereszteli a magyar tündérkirályt, és i. t.

Tündérország berendezése is a bécsi színpad rekvizitumai-ból került ki. A pesti szerzők semmivel sem akartak elmaradni a bécsi kiállítás mögött. Az ő szellemországuk is a felhők közt lebegő pazar fényű, de lényegében a földi emberek módjára berendezett világ, hová a halandók léghajóval juthatnak el. A Montgolfier testvérek veszedelmes találmánya a bécsi darabokban sűrűn szerepelt, és ezt a fantasztikus aktualitást átvették a mi szerzőink is.

Nem volt azonban elég egy népszerűen elképzelt tündérvilágot valamilyen parodisztikus történettel szembeállítani — a két elemet össze is kellett kapcsolni. Erre vonatkozóan is jó útmutatással szolgáltak a bécsi darabok. A két réteg összekeveredése vagy a földről, vagy a túlvilágról indul ki. A tündérek földreszállásának oka rendszeresen valami meseszerű kiindulás: egy átokhoz, jóslathoz kötött feltétel sikeres teljesítése nyomán valamilyen kívánság beteljesül. Az égi hatalmak védőleg vagy gátlóan szólnak be a dologba. Balog István Ludas Matyi csinyjeit mint két tündér vetélkedését állítja elénk. Nagy Ignác az *Argyrusban* azért utaztatja meg a szellemkirályfit, hogy az elnyerhesse Tündér Ilona kezét; ez akkor következik be, ha valamelyik néposztály körében jól érzi magát. Gaal József a feleskei nótárius kalandjait mint Tóty Dorka bosszúját értelmezi, s így tündériesíti Gvadányi elbeszélését. Arra is van példa, hogy a földiek eljutnak szellemországba: *Argyrusban* Rontó Pál, Pekhata darabjában Kati járja meg Tündérhont, Munkácsy *Tündér Ilonájában* Csicsó és Dani.

Földi eseményekbe beavatkozó jó vagy rosszindulatú tündérek, szőlőnevek, kiállítási fogások — ezek azok a műfaji sajátosságok, melyek révén a magyar tündérboházatok a bécsi darabokhoz kapcsolódnak. Érdekes és sajátágos jelenség, hogy az osztrák drámák erkölcsi alapeszméjét a magyar darabok nem vették át. A bécsi tündérboházatok ugyanis sohasem mulasztották el a tanulságot leszűrni. A tündérvilág egyúttal az embereket jutalmazó vagy büntető felsőbb fórum volt. A történet rendszeren olyan, hogy a mulattatás mellett oktat is — van bennük valami az egyházi moralitásból. A történet mindig

szimbolikus: a megelegedés, hűség, becsületesség dicsérete, erkölcsi hibák ostromozása. Épen ez a mélyebb értelem adta meg a darabok költői színezetét, s hogy a magyar tündérbohózatok szerzői mennyire nem voltak költők, legjobban az bizonyítja, hogy ezt a hálás és maradandó értéket biztosító fogást elejtették. Egyedüli kivétel Balog István: *Ludas Matyija* szépen példázza a szelidség győzelmét a durvaságon.

Balog István ugyan derék munkása volt irodalmunknak — az erkölcsi alapeszme kidomborítása nála mégsem okvetetlenül mélyebb költői kedély megnyilatkozása. Ő csak szorosabban ragaszkodott az eredeti mintához, s annak minden elemét, így a tanító célzatot is híven lemásolta. Csak egyetlen magyar drámaíró akadt, aki, mert maga is igazi költő volt, felfogta a bécsi tündérbohózatok eszményi szimbolizmusának szépségét: Vörösmarty Mihály. Ő az egyedüli, akinek képzelete az osztrák mesejátékok erkölcsi célzatára rezonált — a *Csongor és Tünde* életfilozófiájának költői formába való öltöztetése az a pont, ahol a legszebb magyar könyvdráma az osztrák tündérbohózatokhoz kapcsolódik.

Egyéb rokonságról, műfaji hatásról nem beszélhetünk. A *Csongor és Tünde* mind célját, mind formáját tekintve nem tündérbohózat. Hiányzik belőle a népkomédiák legjellegzetesebb sajátága: a földi és a túlvilági élet egymással szembeállított kettőssége. A *Csongor és Tünde*ben a realitás és a természetfölötti határai teljesen elmosódnak. Az olvasó és a néző az első pillanattól fogva érzi, hogy itt sem a mi, sem a népi mesék világa nem táruul elé. «A pogány kúnok idejéből» — így szól Vörösmarty rendezői utasítása, de ezzel a cselekvényt mind a lehetőség, mind az elképzelhetőség területéről kizárta. Nagy Ignác és társai Tündérhont jelölik meg a bohózat színhelyéül: elmosódottan bár, de mindnyájunk lelkében körülbelül ugyanazok a képzetek, gyermekkori mese-élményeink emlékképei merülnek fel. A pogány kúnok kora ellenben semmit sem asszociál bennünk. Épen így a Csongor-Balga és Tünde-Ilma pár is lényegesen különbözik a tündérbohózatok kettéosztott, égi-földi dualizmusú gépezetétől. Balga-Ilma nem ellentéte Csongor-Tündének, hanem kiegészítője; nem két külön világ szülőttei, hanem egyazon hús-vérből valók, s a dráma többi alakjával együtt közös lakói egy harmadik világnak — Vörösmarty egyéni képzetének.

S miként ez a csodás, semmi mással össze nem hasonlítható világ Vörösmartyé, úgy az alapeszme is teljesen az övé. A szerelem az élet legfőbb értéke — kétségtelenül ez a *Csongor és Tünde* tanítása,<sup>1</sup> s mint ilyen a harmincéves Vörösmarty

<sup>1</sup> V. ö. Császár Elemér: *A százéves Csongor és Tünde*. Budapesti Szemle. 1931. 222. köt. 294—299. l.

életfilozófiája, az ifjúság első eszményképétől való melancholikus lemondással végkép elbúcsúzó szerelmesé Amint a *Csongor és Tünde* légi világá eszményi messzeségben áll a paródiák tenyeres-talpas valóságától, úgy alapeszméje is világnézeti magasságban trónol a raimundi darabok nyárspolgári morálizálása fölött. A minden országot és messze tartományt bejárt Csongor megtalálja a dicső, égi szépet, azt, aki álmaiban él, ott, hol ébren csak maga az egy szerelem van. Csak ha összehasonlítjuk ezt az osztrák tündérbohózatok lokálpatrióta refrénjével: «Es gibt nur eine Kaiserstadt, es gibt nur ein Wien», akkor látjuk a maga egészében, hogy Vörösmarty darabja szerkezetben, alapeszmében, kivitelben mennyire különbözik a szokásos tündérkomédiáktól.

Kapcsolat egyedül lélektani alapon képzelhető a *Csongor és Tünde* és a bécsi tündérbohózatok közt. Raimund példája is egy — de nem egyedüli! — indíték lehetett, hogy Vörösmarty lírai vallomását az eltemetett ábrándok romhalmazán épen mesedramában fejezte ki. Már Bayer is erre célzott, mikor a bécsi tündérbohózatok hatását abban látta, hogy Vörösmarty drámai formában dolgozta fel az Argyrus mesét.<sup>1</sup> Minden további lépés — így Nicolini rokonítgatási kísérlete idézett disszertációjában — meddőnek bizonyul.

A tündérbohózatok divatja amilyen gyorsan jött, olyan gyorsan le is járt. A szabadságharc utáni években mégegyszer felüti fejét, itt-ott megpróbálkozik vele egy-egy író — így Vahot Imre *Bányarém* (1850) és Szigligeti *Argyil és Tündér Ilona* (1853) c. drámájával — de ezzel vége is a műfajnak. Az életképes elemek már korábban kiváltak, s új műfajjá, a népszínművé kristályosodtak ki. A dekoratív keret pedig átkerült oda, ahol azt ma is megláthatjuk: a gyermekszínházak műsorába és a balettbe.

## 6.

A tündérbohózatok divatja nagyjában ugyanakkor szűnt meg, mikor a haramia- és végzetdrámáké: a harmincas évek végén. A bécsi eredetű különböző műfajok népszerűségének egyidejű elsovadásából arra következtethetünk, hogy a német kapcsolat meglazulásának mélyebb okai voltak. A harmincas évek végén új írói nemzedék lép fel, s ez európai kapcsolataiban általában véve épen más irányú. Az egykorú, de már elismert írók mestereikül Kazinczyt, Kölcseyt, Kisfaludy Károlyt vallották — a német irodalom lelkes híveit, kiknek műveiben minden eredetiség mellett is bizonyos németes iz és izlés tagadhatatlan. Így a tanítványok is, közvetve bár, de részben még mindig németes szellemben nőttek fel. Az

<sup>1</sup> *A magyar drámai irodalom története*. Budapest, 1897. II. köt. 58. 1.

újabb nemzedék ezzel szemben már bizonyos ellenszenvvel fordul a németiség felé, s ha külföldre irányítja figyelmét, elsősorban a francia irodalom érdekli.<sup>1</sup>

Ez a rokonszenv sok tekintetben politikai gyökerekből táplálkozott. De az irodalmi ízlés fejlődésével a minták megválasztásában is kényesebbek lettek írónk. Kotzebue és a többi másod-, harmadrangú német író művei most már nem felelnek meg; Shakespeare és a német klasszikusok ismerete és méltó megbecsülése mind szélesebb körökben terjed el.

Ez az irányváltozás az újonnan megnyílt Nemzeti Színház műsorában is érvényesült. Míg a vándor színtársulatok az osztrák csapatoktól kölcsönöztek színészt, darabot, ízlést és stílust, s a budai magyar színház sok tekintetben a pesti német függvényének tekinthető, addig az állandó magyar színház játékrétegéből a kritikusok egybehangzón követelték a rossz német darabok és általában a német szellem uralmának kiszorítását. Vörösmarty és Bajza valóságos irtóhadjáratot indítottak kritikáikban a német dráma ellen, s küzdelmük nem is maradt hatástalan.<sup>2</sup>

A magyar kritikusok törekvését megkönnyítette az a körülmény, hogy a német dráma saját hazájában is hanyatlásnak indult. A harmincas és negyvenes években nincs európai tekintélyű német drámaíró. Nálunk még leginkább a Jung-Deutschland írói csoportja talált visszhangra, de nem annyira költői, mint inkább politikai műveikkel. A századközép két legjelentősebb német drámaírója, Gutzkow és Laube, nálunk nem tudott gyökeret verni. Hebbel, Ludwig és Wagner Richard már jóval későbbi korba tartoznak; először saját hazájukban kell a sikert kiverekedniök, hogy a század vége felé az egyetemes európai irodalom hatóerőivé válhassanak.

Igaz, hogy Kelemen Lászlóék szervezkedése és a pesti Nemzeti Színház megnyitása közé eső években sem a legelső német írók műveihez kapcsolódott a magyar drámairodalom. Kutatásuk épen azt tanúsítja, hogy a mai ízlés szerint sokszor már-már ponyvirodalomnak minősített művek és azok stílusa került át hozzánk. De még a leghajmeresztőbb lovag- vagy sorsdrámai fordulat is egy-egy nagy német költő művészetének mintegy népszerű felhígítása a mindennapi használat, a tömegízlés számára, s a nagy remekművek egy-egy «késői sugára» mégis csak fellelhető bennük.

Nem örök emberi értékeket közvetített ez a drámairodalom, s ha összefoglaló pillantást vetünk tanulmányunk eredményeire,

<sup>1</sup> A különböző írói csoportok ellentétes műveltségére és lelki beállítottságára v. ö. Farkas Gyula: *A Fiatl Magyarországy kora*. Budapest, 1932.

<sup>2</sup> Bajza felfogására l. Szücsi József: *Bajza József*. Budapest, 1914.; Vörösmartyról Trombitás Gyula: *Vörösmarty dramaturgiája*. Budapest, 1913.

azt is megállapíthatjuk, hogy nálunk sem hívott abszolút értékeket életre. A magyar drámairodalomnak ebből a korból való két legnagyobb büszkesége, a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde*, csak egészen laza szállal kapcsolhatók a német irodalomhoz; kétségtelen, hogy mindkét mű lényegében teljesen független költői alkotás. Nagy íróink többi műve: Kisfaludy Károly ifjúkori drámái, Vörösmarty *Vérnásza* és *A kincskereső*kje, a *Ziska* és a *Jeruzsálem pusztulása*, a még ma is élő *Peleskei nótárius* éppen a legkevesebbé értékes és kimagasló részletekben árulnak el idegen ízű befolyást. Azok a drámák pedig, melyek egész felépítésükben valamelyik német drámatípushoz igazodtak, ma már teljesen egészükben a multéi. Nem eleven részei nemzeti műveltségünknek — emléküket réges-régen betemette a feledés futóhomokja.

De azért még sem szabad lenéznünk a német kapcsolat jelentőségét. Ha nem egyes művek esztétikai értéke szempontjából, hanem általános irodalmi, sőt közműveltségi szempontból vizsgáljuk a német dráma hatását, akkor azt mondhatjuk, hogy életbevágó szerepe volt. Elsősorban a lovagdrámáknak. A magyarságot bekapcsolták az európai színműveltségbe, s ezzel megteremtették a magyar drámairodalom fejlődésének formai lehetőségét. Láttuk azt, hogy a magyar írói törekvések éppen azt kaptak a beszívargó német drámától, ami legjobban hiányzott: színpadi műformát. A nemzeti mult alakítói készen kaptak a lovagdrámában egy olyan sablont, melyet a nélkül, hogy szolgáljalag kellett volna követniök, bátran alkalmazhattak az anyag kidolgozásában. A magyar történeti drámának Dugonicstól Vörösmartyig fejlődő gyenge palántája a német színi technika támasztókarója mellett szökkent sudárba: a testetlen költői elképzelések a ritterdrámák irányítása mellett öltöttek színszerű alakot.

Viszont a végzetdráma mutatta az első lépést a lélektani dráma felé. Az a körülmény, hogy a végzet mindig a bűnösre sujtott le, ráirányította szerzőink figyelmét az erkölcsi vétek, a tragikus tévedés esztétikájára. Míg a vitézi játék a történeti mult színszerű felépítésére tanított meg bennünket, addig a sorstragédia a lelki élet hullámozásának kezdetleges, de határozott festésére szolgált mintául. Ott a léleknek egyetlenegy irányú rezdülését: a hazafiasságot ismerték; a lelkiismeret bonyolultabb harcával, a bűn és bűnhődés problémájával, az emberi szenvedélyek változatosabb skálájával elsőnek a végzettragédiákban találkozhatunk.

Ismét más irányban munkálkodtak a tündérbobozatok. Szemben a vitézi drámával, ezzel a sajátosan rendi szellemiséget kisugárzó műfajjal, vele a népies izlés és népies érzés vonult be e színpadra. A köznép és a hatalmas égiek sorsának mesészerű, de óhajtott elképzelése mind szociális, mind műfaji

szempontból kiterjesztette a magyar színpad birodalmának határait. S körülbelül ugyanez volt a korcs és keverék rablódrámának a rendeltetése is: a betyárok szerepeltetésével már előkészítette azt az utat, melyen a negyvenes években a népszínmű bevonult irodalmunkba.

A német és magyar dráma kapcsolatának irodalomtörténeti jelentőségét ezzel még korántsem merítettük ki. A forma kialakulása együtt járt a tartalom gazdagodásával is, de maga után vonta a színpadi játéktípus és a drámai nyelv gyarapodását, színeződését. A magyar színjátszás és a magyar drámai stílus történetirójára vár ezeknek a kérdéseknek megvilágítása és kifejtése.

Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy a bécsi színpad pusztá technikát közvetített. A formák mögött volt gondolati tartalom is — a jobb drámák a lovagiasság, a végzet, a tündérség eszméjét szimbolizálták, s még a leggyatrább dráma is a regényesség szellemében készült.

A konkrét eszmei tartalom itt nem fontos. A magyar íróknak megvolt a saját ihlető élménye, mely az anyag kiformalására ösztönözte. Ez az írói ösztön megnyilatkozáson kívül a legtöbb esetben, amint láttuk, a hazafiasság, a tündérbohózatoknál a vasárnapi közönség színházba csalogatása mellett a népiesség lappangó divatja volt. Talán mondanunk sem kell, hogy mind a hazafiasság, mind a népiesség a hazai viszonyokból táplálkozott; ezt nem kellett idegen mintákból elsajátítani. Egyedül egy-két végzetdráma próbálkozott meg a német színdarabok nyomán a sors eszméjének átültetésével, de sok esetben ezt is egybekapcsolták a nemzeti érzéssel.

Annál fontosabb azonban a regényes hangulat szerepe. A konkrét eszmei tartalom kívül az általunk ismertetett drámatípusokat az egyetemes emberi lélek örök vágya a rendkívüli, az emberfölötti iránt táplálta. A bécsi lovag-, haramia- és végzetdrámák, a külvárosi tündérbohózatok annak a regényesnek kezdetleges formát öltött megnyilvánulásai, melynek legtalálhatóbb jellemzését Kölcseynek a nemzeti hagyományokról írt értekezésében olvashatjuk.<sup>1</sup> Az áradó bőségben habzó, önmagával viaskodó ifjú erő; tűz és nyugtalanság; cél helyett remények, elvek helyett sejtelmek; a képzeletben felolvadó, kívánságtól táplált, s így mértéket, határt és lehetlenséget nem ismerő gondolatok; több láng, mint erő, több szenvedély, mint megfontolás: ezek a csekei bölcs szerint a regényesség ismertető jegei. Nem nehéz ezekben a bécsi színpad műformáinak lelki hátterére ráismernünk. A hazafi hősi önfeláldozása, a titokzatos múltú remete bosszúja, a sors kényszerítő hatalma alatt betyárrá züllött arisztokrata végzete,

<sup>1</sup> *Minden munkái.* 3. bőv. kiadás. Budapest, 1886. III. köt. 5. s. k. 1.

a falu hősenek tündérszerencséje több volt színházi póznál — ez a regényes világérzés ösztönös megnyilvánulása.

Kölcsey ugyan kiválóan képzett elméleti író volt, abból azonban, hogy a regényes fogalmát ilyen találóan meghatározta, arra következtethetünk, hogy a regényes világnézetet nemcsak könyvből ismerte. S valóban minden jel arra mutat, hogy Magyarországon a XIX. század elején már általános a regényes lelkület. Nemcsak drámaíróink egyéniségét jellemzi — a regé-író Kisfaludy Sándor, a horatiusi formával viaskodó Berzsenyi, a valóság zsivajából a hellén-német ideálok légvárába menekülő Kölcsey lelke mélyén is ott lappangott már a regényesség.<sup>1</sup> A német drámai formák gyors elterjedése is ezt bizonyítja; a magyar írók és a színházba járó közönség nagy részében már meg kellett lennie a regényes hajlamnak, hogy a színpadon megnyilatkozó regényességet észrevegyék, abban kedvüket leljék, átvegyék és tovább fejlesszék. Minden hatás lelki feltétele a rokonlelkűség, s minden egybevetés nemcsak az átadó expanziós erejét, hanem az átvevő befogadó készségét is bizonyítja.

A regényességet mint életérzést tehát nem lehetett, de nem is kellett a német irodalomból tanulni. Az osztrák színpad csak mintát adott a regényesség körének a drámai műfajokra való kiterjesztésére. A bécsi műforma a regényesség kultuszát új területen fejlesztette — ebben határozhatjuk meg a német drámák művelődéstörténeti jelentőségét.

Ez a regényesség egész Európa szellemi életét áthatotta. Egyes nemzeteknél tudatos irodalmi törekvésekkel párosult költői világnézetté sűrűsödött, s romanticizmus néven határozott művészi irányná fejlődött. Ilyen értelemben beszélhetünk német romanticizmusról, s rajta elsősorban a berlini és heidelbergi költői iskolát értjük. Ugyancsak elvi alapon állott Hugo Viktor, a francia romantikusok vezére — jellemző, hogy az angol romanticizmust is egy program-előszóval ellátott verskötet megjelenésétől (*Lyrical Ballads*, 1798) szokás számítani.<sup>2</sup>

A magyar romanticizmus napjaink legtöbbet vitatott irodalomtörténeti problémája. S bár a kérdésben még nem hangzott el az utolsó szó, egyre határozottabban nyilvánvalóvá lesz, hogy az 1825-i esztendővel kezdődő irodalomtörténeti korszak csak annyiban nevezhető romantikusnak, hogy a regényes világnézet és az ennek megfelelő regényes kifejezőmód ekkor válik uralkodóvá az irodalom minden ágában. Egyébként a regényesség sem kizárólag ebben a korban nem virágzott, sem határozott irodalmi iskola jelszavává nem vált. Az előbbi

<sup>1</sup> V. ö. Horváth János: *Egy fejezet a magyar irodalmi ízlés történetéből*. Kisfaludy Társaság Évlapjai. 1923–24. 140. l.

<sup>2</sup> V. ö. Szerb Antal: *Az angol irodalom kis tükré*. Budapest, 1929. 46. l.

tételre vonatkozóan már idéztük Kisfaludy Sándor, Berzsenyi, Kölcsey példáját; az utóbbit illetően épen az újabb kutatások azt bizonyítják, hogy az európai romanticizmus elhatározó jegye: a programmszerű szembezállás egy előző irodalmi áramlat hagyományával, nálunk hiányzott. Azok az elvi ellentétek, melyek egyes írókat és írói köröket egymástól elválasztották, sokkal csekélyebbek voltak, semhogy egy új költői iskola zászlójára vezérszólal irhatták volna. A regényesség nálunk nem forradalom útján vonul be az irodalomba, hanem észrevétlenül veszi át a hatalmat — a magyar költészet útja 1772-től ha nem is egyirányú, de egyvonalú, összefüggő, egyetlen fejlődés. S a magyar romanticizmus sem nyugati mintára alakult költői iskola, hanem a belső fejlődés eredményezte stílusváltozat volt.<sup>1</sup>

Mindkét tételt: a magyar regényességnek már a századforduló körül való feltűnését és a külföldi romantikus iskolától való függetlenséget tanulmányunk is igazolja. Láttuk azt, hogy a különböző német drámai műfajok kezdettől fogva a regényesség szellemét, mint egy már meglévő életérzésnek bonyolultabb formában való kifejezését terjesztették. Másrészt egyetlen egy esetben sem láttuk, hogy a német romanticizmus irodalmi programja szivárgott volna át a bécsi darabokon keresztül. A magyar és német dráma erősen a színház mindennapi igényeihez s a közönség izléséhez simuló kapcsolata kezdettől fogva alkalmatlan volt költői világnézetek közvetítésére. De erre nem kerülhetett sor már csak azért sem, mert a lovag-, sors- és rablódrámának semmi köze sem volt a német romanticizmushoz — leghatározottabb ellenségei épen a Schlegel-testvérek köréből kerültek ki. Végérvényesen megdőlt az a főleg Bánóczy Józseftől hangoztatott tétel, mintha a magyar regényes dráma a német romanticizmus függvénye lenne.

Egy európai értelemben vett romanticizmus kialakításában a németes motívumoknak legfeljebb annyi szerepük volt, hogy regényes hangulatukkal megkönnyítették a francia romantizmus divatjának elterjedését. Hogy Hugo Viktor és társai stílusának nálunk annyi híve, bámulója és követője akadt a harmincas évek végétől kezdődően, ebben közvetve része volt a német színpadi izlés befolyásának is.

\*

Régebben bizonyos lenézéssel beszéltek a rossz német lovagdrámáról, a siralmas rablóromantikáról, Raimundról, aki még Véretesy szerint is «a kortársak minden magasztalása mellett se

<sup>1</sup> A magyar romantika évszázados nemzeti gyökereire már Császár Elemér is rámutatott *A Zalán futásának százéves fordulóján* c. tanulmányában. (*Klebsberg Emlékkönyv*, 1925. 548. és 549. l.)

vehető igazi költőszámba.» Kétségtelen, hogy a mi ízlésünknek sem felelnek meg ezek az egykori darabok, talán épen a legnépszerűbbek a legkevésbé. De ha a drámák rosszak is, a maguk idejében tetszettek, s az ezzel kapcsolatos szerepük a magyar dráma fejlődésében nem jelentéktelen. Segítőkezet nyújtottak a drámai forma nehézségével küzdő íróknak, terjesztették a regényes ízlést, előkészítették a talajt a negyvenes évektől kezdődően oly nagy szerepet játszó francia romantika számára. S ha a magyar irodalom bölcselete szempontjából nézzük, akkor a magyar és német dráma kapcsolata esetében is megismétlődött egész irodalmunk fejlődéstörténeti elve: az európai forma és a nemzeti tartalom, a nyugati ízléstől fegyelmezett művészet és a keleti merészsgű képzelet forrt össze egy sajátosan magyar szintézisbe.

SOLT (SPENEDER) ANDOR.

---