

METASTASIO A 18–19. SZÁZADI MAGYAR DRÁMAIRODALOMBAN

A 18. század második felének színháztörténetét és drámairodalmát vizsgálva akár a színház, akár a dráma felől közelítünk a korszak Magyarországon létrejött alkotásaihoz, egyre gyakrabban idéződik meg Pietro Metastasio, Mária Terézia udvari költője, a „poeta cesareo”. Nemcsak, sőt nem elsősorban olasz nyelvű színelőadásokon találkozhatunk szövegkönyveinek színpadra állításával, hanem a latin és a magyar nyelvű drámák hátterében húzódik meg újra és újra forrásként. Úgy tűnik, a 18. század 60-as, 70-es éveitől kezdve a hivatásos magyar színház első korszakáig a magyar drámairodalom alakulására döntő befolyással bír. Ennek a hatásnak a mibenlétét, változását és eredményeit próbálom meg egy rövid vázlatban számba venni.

I. Az uralkodót körülvevő nagyszabású külsőségek kultuszának kiszélesedése a reneszánszban alakult ki. A hagyomány kiindulópontja az itáliai városok mindenható urai köré szerveződött udvari élet.¹ Már Vasari leír reprezentatív udvari ünnepeket, melyeknek fontos eleme az antik hagyományokra visszavezethető triumphus. A barokkban kiteljesedő udvari ünnepek elemei már a 16. században kikristályosodnak,² és egyik legfontosabb sajátosságuk az, hogy tulajdonképpen nem az ünnevelt személy áll a középpontban, hanem tulajdonságainak, tetteinek allegorikus ábrázolása.

Mária Terézia uralkodásának kezdetére esik az az időszak, amikor a francia felvilágosodás eszméivel együtt a francia kultúra igen sokféle hatása érvényesül egész Európában. Ez a francia befolyás „nem jelentett veszélyt a fennálló rendre és az európai egyensúlyra. Éppen ellenkezőleg, azonos volt egy bizonyos Európa-eszmével, egy magasan civilizáltnak tekintett életstílussal. Franciául beszélni egy kicsit az európai szellemi elit klubjához való teljes jogú tartozást jelentette.”³ Nem véletlenül emeli ki az európaiságot Rousseau

¹ Az udvari ünnepek alakulásáról lásd Margarete BAUR-HEINHOLD, *Theater des Barock: Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, München, Callwey, 1966 (Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen).

² A Medicek udvari ünnepeit elemzi ebből a szempontból Alois M. NAGLER, *Theaterfeste der Medici*, Maske und Kothurn, 1960, 17–32, 158–168, 254–275.

³ Roland MORTIER, *Az európai felvilágosodás fényei és árnyai: Válogatott tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1983, 30. A felvilágosodásnak az Osztrák Birodalomra tett hatásáról lásd még Eduard WINTER, *Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie*, Wien, Europa, 1971; KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Bp., Akadémiai, 1983.

egyik levelében: „Manapság nincs többé francia, sem német, sem spanyol, de még angol sem; tetszik, nem tetszik: csak európaiak vannak.”⁴

Természetesen ez az európai udvari hagyományban történt változásokban is megfigyelhető. Míg korábban az olasz minta érvényesült, legkorábban Medici Katalin udvarában,⁵ most a franciás ízlés kerül előtérbe. Így az osztrák udvarban a társalgás nyelve a 17. század folyamán az olasz volt, mellette a bécsi dialektusú német, később, I. Ferenc császár színrelépésével a francia váltja fel az olaszt, s válik csaknem kizárólagossá az udvari életben, hiszen ő nem is beszél jól a németet.⁶

A reprezentációs ünnepségek elválaszthatatlanok a teátrumtól, a színházi látványosságtól: a reprezentáció maga tele van színpadias elemmel, és nincs olyan színjelölés a polgári színjátszás térhódításáig, amely ne alakulna reprezentációs eseménnyé. Elég csak arra gondolni, hogy az előadás kezdetben része valamiféle udvari eseménynek, és a későbbiekben is mindig az udvarnál kell lezajlania az első előadásnak. Egyetlen olyan korszak sincs a barokkon kívül, melyet ennyire átszőtt volna a színház és az élet kapcsolata. Az etikett maga teátrális megnyilvánulás: az ülésrend, a kalap viselése, megemlése, a gesztusok, az arkifejezés mind egy szorosan szabályozott színház részei. A barokk jellegzetes színházi műfaja ennek megfelelően nem is a dráma, hanem az olasz opera és a francia eredetű balett.⁷

A reprezentáció és a színház kapcsolatát mutatja az a tény is, hogy nincs olyan barokk színház történet, mely ne emlékeznék meg az I. Lipót császár uralkodása alatt történt látványos, teátrumszerű eseményekről. Az ő uralkodásának idejére tehető a bécsi udvari opera virágkora, itt jutott ez a műfaj hihetetlen győzelemre közvetlen itáliai inspirációk révén. A döntő hatást a Gonzaga család tette II. Ferdinánd és olasz felesége, Eleonóra révén, aki az első *commedia dell'arte* hatású „*dramma per musica*”-t mutattatta be a császár születésnapján. Fontos szerepe van ebben a virágzásban Monteverdinek, aki a bécsi udvar muzsikusa lett.⁸

VI. Károly uralkodása alatt is igen szilárd volt az udvar szertartásos rendje. Az udvari etikett a reprezentációs pompa jegyében erőteljesen szabályozta az uralkodó életének minden mozzanatát: a császár egy-egy étkezése is szabályos koreográfia szerint zajlott le. Családja szűk tagjain kívül senki – még külföldi uralkodó sem – foglalhatott vele egy asztalnál helyet.⁹ A barokk pompa nagymesterei természetesen ekkor is jelen voltak Bécsben, például a Galli-Bibiena család neves tagja, Ferdinando, Daniel Bertoli, Johan Joseph Fux és Metastasio.¹⁰

⁴ Idézi MORTIER, *i. m.*, 59.

⁵ Francia udvari ünnepeket ismertet Émile MAGNÈ, *Les fêtes en Europe au XVII^e siècle*, Paris, Martin Dupuis, 1930.

⁶ BARANYAI Zoltán, *A francia nyelv és műveltség Magyarországon, XVIII. század*, Bp., Pfeifer, 1920, 11.

⁷ Heinz KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, V, *Von der Aufklärung zur Romantik*, 2, Salzburg, Müller, 1962, 13.

⁸ BAUR-HEINHOLD, *i. m.*, 22.

⁹ MARCZALI Henrik, *Mária Terézia 1717–1780*, Bp., Magyar Történeti Társaság, 1891, 8–9.

¹⁰ KINDERMANN, *i. m.*, 15.

Mária Terézia kora az, melynek folyamán az olaszos műveltséggel szemben a francia nyeri el a primátust, majd pedig – különösen II. József társuralkodásától kezdve – a német. Ez a kultúra különböző területein megfigyelhető. A színházi hagyományban és a reprezentáció teátrális területein azonban sokáig hódít még az olaszos hagyomány. Ugyanakkor a pompás külsőségek, a barokkos Gesamtkunstwerk egyszerűsödik, átalakul. A reprezentáció nyelve az olasz, az udvari diplomácia nyelve a francia. Ha a magyar nemességgel kommunikál a császárnő, a latinnak is szerep jut, de a bécsi német dialektust is beszéli a császári család. A teatralitásnak és a nyelvi sajátosságoknak sokféle alkalmazására idézek két példát, melyek a maguk szélsőségeivel mutatják ennek a reprezentációs világnak a természetét. Gondoljunk arra, hogy a fiatal és szép császárnő hogyan ugratta bele a magyar rendeket az örökösödési háborúba: nem észérvekkel, diplomáciai sakkhúzásokkal kényszerítette ki a csatlakozást, hanem megjelent az országgyűlésben az ifjú anya, karján gyermekével, a későbbi II. Józseffel, és a nemes férfiak segítségét kérte, hogy azok teljes galantériájukkal ígérjenek „vitam et sanguinem” a királynőért. A fenséges és színpadias jelenetnek kitűnő ellenpontja az a nagyon hatásos esemény 1768-ban, amikor is Lipót – ekkor még toszkán nagyherceg –, a későbbi II. Lipót császár gyermekének születéséről értesülve Mária Terézia berohant a bécsi színházba, és igazi bécsi dialektusban kiabálta a publikum felé: „Der Polder (Leopold) hat an Buabn (einen Buben) und grad zum Bindband auf mein Hochzeitstag – der ist galant!”¹¹

II. Ennek a színpadias kornak volt méltó gyermeke Pietro Metastasio (1698–1782), aki miután hazájában, Itáliában megtanulta a drámaírás mesterségét, és tudásának hangos elismerést szerzett egész Európában *Didone abbandonata* című drámájával, harminckét évesen Bécsbe költözött, és vett tevékenyen részt a császári udvar életében VI. Károly és Mária Terézia uralkodása alatt. Európa több országának uralkodója rendelt tőle színjátékszöveget, számtalan színházi esemény, udvari ünnep kapcsolódik a nevéhez 1782-es haláláig, hogy aztán a következő század 20-as, 30-as éveit teljesen ellefelejték mint drámaírókat. Ezek alapján a korábban ünnepezt, majd az idő rostáján könnyörtelenül kihulló, abszolút értékeket nem, csak helyi értéket hordozó íróember képe körvonalazódhat előttünk. Ahogy magyar méltatója, Zambra Alajos írja: „Metastasio művei a saját életének szelíd, egyenletes képét tükrözik. A mily zökkenés nélküli, a nagy szenvedélyeket elkerülő volt élete, a milyen szelíd mindenki iránt figyelmes és vonzódó volt ő maga, olyanok művei is. Csöndes vizeken halk lapátolással evezett végig az életben, csak enyhe hullámvérések rhytmusát hallotta, tiszta láthatárt és felhőtlen eget látott. Az érzések, szenvedélyek nagy hullámainak összecsapásait hiába keressük drámáiban. Ha bizonyos érzelmek: szerelem és hála, atyai szeretet és hazaszeretet összeütközésbe kerülnek is egymással, ez csak azért van, hogy a végső kiengesztelődés után levonhassa a szép dalokban kifejezett erkölcsi tanulságot, műveinek állandó alapeszméjét. Sohasem lépi túl azokat a kereteket,

¹¹ Az anekdotát igen sokan idézik. Régebbi példaként: Eduard VEHSE, *Maria Theresia und ihr Hof*, München–Leipzig, Rösl, 1924, 128. Újabbként: Alekszandr KAMENSKIJ, NIEDERHAUSER Emil, *Nagy Katalin – Mária Terézia*, Bp., Pannonica, 2000, 85.

melyeket korának csöndes érzelmi hangulatokra berendezkedett, erkölceiben disztíng-vált társadalma megszab.¹²

A sikeres ember sematikus rajza mögött azonban a színes irodalmi egyéniség nagyhatású portréja bontakozik ki. A Bécsben eltöltött több mint ötven év alatt létrehozott irodalmi termésben sokféle értéket látott kora, és ezek az értékek a magyar irodalom alakulására is hatással vannak. Nemcsak lírája hat a felvilágosodáskor nagyjaira, elsősorban Csokonaira, hanem drámái is jelen vannak a korszak irodalmi életében. Ő maga megmaradt annak az olasz poétának élete végéig, aki jó mesteremberként tisztességgel megél a maga választotta hivatásából. Az OSZK őrzi kéziratos számadáskönyvét, ahová – valószínűleg a titkára – olasz nyelven jegyezte fel háztartásának anyagi vonatkozású történéseit, s melyből egy tehetős polgár mindennapjai, vagyoni helyzete, életvezetési stílusa, mi több, értékrendje rekonstruálható.¹³ A mi szempontunkból az a nyelvi mixtúra érdekes, mely a mindennapokban is használt olasz nyelv és az ide beáramló német kifejezések együttes alkalmazásával jön létre: a kiadások visszatérő tételei a *cucina* és a *spese di stalla* mellett a *Putzgeld*, a *Steuer di cavalli*, a *metzen di biada* vagy a *per supplemento degli ungheri*.

Ha azonban – Zambra Alajos képes beszédénél maradva – a rokokó virágoskertben a töviseket is meg akarjuk találni, az is észreveendő, hogy hosszú élete folyamán azt is át kellett élnie, ahogy személye, hivatala, irodalmi működése felett eljárt az idő. Ahogyan a 60-as években, alkalmazkodva az udvari reprezentáció egyszerűsödött formáihoz, dráma helyett idillio epitalamicóban dicsőíti a magas rangú személyeket. Majd megéli, hogy az olasz opera mellett egyre nagyobb teret hódít a német nyelvű prózai színház.

Művei, ahogy a szakirodalom számon tartja, valóban operaszövegkönyvek, amelyek olyan színvonalúak, hogy a zene mellett ne legyen a szöveg másodrangú, sőt a szöveg itt elsődleges a zenéhez képest: egyrészt korukban megállták a helyüket a színpadon a zene nélküli változatok is, másrészt a keletkezés folyamán is a szöveg jött létre előbb, később zenésítették meg, némely munkáját többször is.¹⁴

Drámái inkább a francia klasszicista színjátszás nagy klasszikusainak dramaturgiáját követték, mint a barokk drámák látványos játékait. Ez színháztörténeti szempontból többféleképpen ítéltető meg, de drámatörténeti szempontból mindenképpen nyereség. Elég, ha csak összehasonlítjuk egy barokk nagyelődás dramaturgiájának reprezentatív elemeit, melyeknek egyetlen határozott célja az uralkodónak szóló hódolat kifejezése, egy kifejezetten alkalomra íródott, hasonló célú, de ugyanakkor irodalmi célkitűzéseket is mutató Metastasio-darabbal. A barokk színjátszás egyik leggyakrabban emlegetett

¹² ZAMBRA Alajos, *Metastasio, „poeta cesareo” és a magyarországi iskoladráma a XVIII. század második felében*, EPHK, 1919, 6.

¹³ A kézirat lelőhelye: OSZK Kézirattár, Quart. Ital. 19: *Expensarium idiographum Patri Metastasio pro anni 1774* (1788, valójában 1782). Róla: ZAMBRA Alajos, *Metastasio-kéziratok a Nemzeti Múzeum Könyvtárában*, MKsz, 1910, 329–337.

¹⁴ Metastasio többretű színháztörténeti jelentőségének feldolgozásában nagy jelentőségű a Színháztudományi Szemle 13. száma: *Tematikus szám a Budapesten rendezett Metastasio-szeminárium anyagából*, szerk. NYERGES László, Bp., 1984.

bécsi példája az 1668-as *Pomo d'oro* előadás, mely Paris ítéletét dolgozta fel, s hódolati játékká alakította át. Az istenek öt felyonásnyi huzavona után az aranyalmát annak a földi nőnek adják, aki fenségesebb, mint Héra, bölcsőbb, mint Athéné és szebb, mint Aphrodité: az ifjú császárnénak, Margareta Theresiának.¹⁵ A produkció alkotói tehát az antik mitológia eseményeit is megmásították az alkalmi játék szemléletének, a császári pár előtti hódolatnak alárendelve. Ezzel szemben a 18. századi metastasiói gyakorlat továbbra is az antikvitás felé fordul, de az antik történetírókat nagyobb tisztelet övezi, mint a mitológiát, és a történelmi hitelességet becsben tartja. A hódolat gesztusa a témaválasztásban és a zárlatokban keresendő. Metastasio témáiban sokszor kitűnő érzékkel szabja testre az ókori témát, mint pl. az *Achille in Sciro* című darabjában,¹⁶ amely Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc esküvőjére íródott, és a főhős a dicsőség és a szerelem kettős értékeivel felruházva jelenik meg a darab végén, egy allegorikus zárlatban, amelyben az Idő, a Dicsőség és a Szerelem beszélgetésükben biztosítják az ifjú párt támogatásukról.¹⁷

Természetesen vannak példái a kevésbé feltűnően rímelő vagy nem olyan jól sikerült témaválasztásnak is: az *Il Trionfo di Clelia* Pármai Izabella, II. József feleségének szerencsés születését ünnepli. A párhuzam a színre vitt és a valódi történés között csupán annyi, hogy egy-egy nő „hőstettének” lehetünk tanúi mindkét esetben. Sőt a *Zenobia* című darabot olvasva a rosszmájú mai olvasó akár jól végződött házastársi hűtlenkedést is sejtethetne kaján örömmel a darab aktualizálásában, hiszen az Erzsébet császárné születésnapjára íródott alkalmi dráma főszereplője olyan asszony, aki legyőzi szívében a szereelmet, hogy hűséges maradhasson agresszív férjéhez. A darabok argumentumai azonban minden esetben antik előképekre hivatkoznak, a történet ehhez a forráshoz igazodik, és csak a befejezés adja meg a drámák alkalmi jellegét egy allegóriával – mely nem azonos a jezsuita történelmi allegóriával! –, sőt több esetben csupán egy köszöntőverssel. A *Zenobia* című említett darab végén például a zárlat a következő:

LICENZA

Se del maggior pianeta
L'aspetto luminoso

¹⁵ A színjáték ismertetését lásd ANGAL Endre, *Theatrum mundi*, Bp., 1938, 77–79; *A színház világtörténete*, főszerk. HONT Ferenc, Bp., Gondolat, 1986, I, 304; BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig, *Alcuni problemi della scenografia italiana del Seicento*, Acta Historiae Artium, 1970, 271–292.

¹⁶ Pietro METASTASIO, *Tutte le opere, volumene unico*, Firenze, Borghi e compagni, 1832, 267–284.

¹⁷ A témaválasztás finom bravúrja egy másik műfajban, az idillio epitalamicóban is feltűnik: Mária Krisztina főhercegnő és Albrecht von Sachsen-Teschen schlossshofi esküvőjén az ifjú pár allegóriája Thetisz és Péleusz. Az istennő megfelelője Mária Terézia kedvenc leánya, a földi férfi pedig az udvarnál vendégeskedő Albrecht herceg, akinek a császárnő még magyar helytartói rangot is adományoz, hogy partiképes vőlegénye lehessen a lányának. A mitológiába helyezett szereplők közötti finom distancia mutatja a szerző pontos tájékozódását az udvari világban. Hiszen ebben a házasságban a feleség, a császárnő lánya a domináns személyiség, akihez képest férje, az amúgy is visszafogott, politikai ambíciókat nemigen dédelgető Albert herceg csak „földi halandó” lehet. Lásd Pietro METASTASIO, *Teti e Peleo: Idillio epitalamico Allusivo alle nozze delle AA. RR. di Maria-Cristina, archiduchessa d'Austria, e del principe Alberto di Sassonia, duchi di Teschen* = P. M., i. m., 765–768.

Altri mirar desia, lo sguardo audace
 Non fissa in lui, ma la riflessa immagine
 Ne cerca in fonte o in lago, ove per l'onda
 Che i rai mal fida rende,
 O in sè parte di lor solo introduce,
 Scema il vigor della soverchia luce.
 Giovi l'arte anche a noi. Giacchè non osa
 Mirarti, eccelsa Elisa,
 Rispettoso il pensier, le tue sembianze
 Va cercando in Zenobia; e se non giunge
 A vederti qual sei,
 Parte alman di tua luce ammira in lei.
 Qual de' tuoi pregi, Elisa,
 Saria la luce intera,
 Se giunge ancor divisa
 Ad abbagliar così?
 Se que' sublimi vanti
 Che sparse avaro in tanti,
 In te, felice Augusta,
 Prodigio il Cielo uni.¹⁸

A drámák azonban teljes értékű élményt nyújtanak e zárlatok nélkül is, azaz a darabok az aktualizált jelentésen túl sokkal erősebben bírnak olyan dramaturgiai értékekkel, melyek az udvari reprezentációtól elszakadva a színházhoz mint művészeti ághoz kötik a szöveget.

Nem véletlen tehát, hogy a kialakuló magyar színház időszakában drámáinak fordításait igen nehéz számba venni. Mivel dramaturgiailag jól működő darabokról van szó, szerényebb színpadi körülmények között is sikerrel előadhatóak, a szöveg önmagában is hatni képes, az udvari költő neve pedig bizonyára jelent egyfajta garanciát a fordító, a színpadra állító, a közönség és a mindenkori cenzúra számára is. Nem célom összegezni a magyar fordítások mindegyikét, de a továbbiakban három drámacsoportot szeretnék bemutatni, melyek időben egymás után következve háromféle fordítói szemléletet mutatnak a célzott közönséget figyelembe véve. A katolikus iskoladráma területén működő fordítók munkái adnák az első csoportot, mely munkák 1752 és 1793 között keletkeztek, és a Metastasio-recepció első hullámának nevezhetők. A másik kettő pedig egy-egy fordításkötethez kapcsolódik, melynek szerzője szintén egyházi személy, de a világi irodalom hatására, a hivatásos színjátszás kialakulásának idején nyúl forrásként az olasz szerzőhöz.

III. Metastasio és az iskoladráma-írás kapcsolata a három említett fordításcsoport közül a leginkább ismert, feltárt. Zambra Alajos¹⁹ nyitotta meg a jelentős szakirodalmi

¹⁸ *Uo.*, 336.

¹⁹ ZAMBRA, *Metastasio, „poeta cesareo” ...*, i. m., 174.

feldolgozások sorát tanulmányával, melyben összesítette a kéziratos drámagyűjtemények Metastasio-adaptációit, és az általa ismerteken túl azóta sem gyarapodott jelentősen ez az adattár.²⁰ Tanulmányában a magyar fordítások mellett a latin és a francia fordításokat is számba vette. A közelmúltban a Régi Magyar Drámai Emlékek 18. századi sorozata jezsuita és piarista köteteinek²¹ szövegkiadásai adtak részletes filológiai elemzést, Amedeo di Francesco jelentős tanulmányai több iskoladráma-szöveget vetettek össze az eredetivel,²² valamint Sárközy Péter kutatásai és konferencia-előadásai mutatták ki a poeta cesareo irodalmunkra gyakorolt hatásának jelentőségét.²³

Metastasio drámaírói munkásságában három műfaj különíthető el: a drámai vagy melodramai műfaj hatása a legerősebb a magyar fordítókra. Ezek a drámai szövegek a francia klasszicista dráma törvényei szerint épülnek fel, a hármas egység szabályai és a decorum-elv formálják a művészi mondanivalót. Ugyanakkor pásztordramáját is ismerjük, pl. a Csokonai által is lefordított *Pásztorkirályt*, mely a drámai műfajhoz tartozik ugyan, de nem a klasszicista dráma szigorú szabályai, hanem inkább a pásztortjáték különöségei figyelhetők meg itt. A pásztordramák egyáltalán nem, a klasszicista drámák annál inkább megihlették az iskoladráma-készítőket: a jezsuita Lestyán Mózes *Attilius Regulus*,²⁴ Illei János és egy névtelen szerző *Titus kegyelmessége*,²⁵ a piarista Benyák Bernát *Joasa* és Egerváry Ignác *Artaxerxese*,²⁶ a pálos Kreskay Imre *Temistoclese*²⁷ és a zirci könyvtárban olvasható *Heros Sinensis*-kézirát²⁸ – talán ciszterci szerző tollából – bizo-

²⁰ Talán csak Egerváry Ignác piarista szerző *Artaxerxesével* (*Piarista iskoladrámák*, kiad. DEMETER Júlia, KILIÁN István, KISS Katalin, PINTÉR Márta Szusanna, Bp., Argumentum, 2002 [Régi Magyar Drámai Emlékek: XVIII. század, 5/1], 781–860) és Benyák Bernát *Joasával* (*uo.*, 33–125) bővült a lista. Bár az előbbi kéziratos példányát Zambra is ismerte, csak a szerzőről nem volt tudomása (ZAMBRA, *Metastasio*, „poeta cesareo”..., *i. m.*, 13).

²¹ Régi Magyar Drámai Emlékek: XVIII. század, a továbbiakban: RMDE.

²² Amedeo DI FRANCESCO, *Metastasio heroikus drámáinak fordításai a XVIII. századi magyar irodalomban*, ford. ORDASI Zsuzsa, Színházstudományi Szemle, 13 (1984), 21–63; Uő., *Metastasio és a magyar költői nyelv a 18. század második felében = A magyar nyelv és kultúra a Duna-völgyében*, I, *Kapcsolatok és kölcsönhatások a 18–19. század fordulóján – Die ungarische Sprache und Kultur im Donauraum*, I, *Beziehungen und Wechselwirkungen an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts: A II. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson – Bécs, 1986. szeptember 1–5. – elhangzott előadások*, szerk. MORITZ CSÁKY, Horst HASELSTEINER, KLANICZAY Tibor, RÉDEI Károly, Bp.–Wien, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1989, 160–165.

²³ SÁRKÖZY Péter, *Az olasz arkádikus kultúra közép-európai jelenléte és hatása a XVIII. század végi Magyarországon* = *uo.*, 228–239; és a *School and Theatre* című nemzetközi konferencián tartott előadásában (Miskolc–Sárospatak, 2002. szeptember 5–7.).

²⁴ *Jezsuita iskoladrámák (Ismert szerzők)*, kiad. ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin, VARGA Imre, Bp., Argumentum, 1992 (RMDE, 4/1), 907–964.

²⁵ Lásd *uo.*, 389–443; *Jezsuita iskoladrámák (Ismeretlen szerzők) – Programok, színpadok*, kiad. ALSZEGHY Zsoltné, BERECS Ágnes, KERESZTES Attila, KISS Katalin, KNAPP Éva, VARGA Imre, Bp., Argumentum, 1995 (RMDE, 4/2), 451–508.

²⁶ *Piarista iskoladrámák, i. m.*

²⁷ *Temistocles. Szomorújáték: Iskola-dráma*, ford. KRESKAY Imre 1784. esztendőben, másolta CZAPÁRY László cziszt. R. áldozópap 1903. Székesfehérvárott, OSZK, Quart. Hung. 3464.

²⁸ Kiadta CZAPÁRY László, A ciszterci rend székesfehérvári katolikus főgimnázium 1892–93. évi értesítője, 23–43.

nyítja ezt. Itt szeretném hangsúlyozni, hogy Kereskényi Ádám *Cyrus* című drámája,²⁹ melyről többször olvasható, hogy Metastasio-adaptáció, valójában Andreas Friz drámája alapján készült. Összesen tehát hét dráma mögött keresendő Metastasio ihletése.

Az oratórium műfajában kevesebb Metastasio-fordítás található, pedig vallásos témájáról azt gondolhatnánk, hogy inkább izgatja a magyar paptanárokat. De csak egy elvesztett *Izsák, a Megváltónak képe* (Nagyvárad, 1769) című oratóriumról tudunk,³⁰ és a pálos Kreskay Imre *Urunk, Jézus Krisztus kinszenvedése* (1789) c. fordításáról.³¹

A barokk korszak tipikus műfaja a többféle tárgyból is táplálkozó, dialógusformában íródott egyfelvonásos, amelyet azione drammaticának nevez a korszak. Ebből a műfajból a szintén Kreskay fordította, a Kassai Magyar Múzeum 1792. évfolyamában megjelent *Scipio álmát* említhetem.

Túlnyomórészt az antik történeti vagy áltörténeti témák határozzák meg ezt az iskola-dráma-szerzőkre visszavezethető fordításcsoportot. Ezek a szövegek latin fordításokkal együtt találhatók meg, többnyire kéziratos formában, és a magyar fordítások is mind latin közvetítéssel készültek. Tehát nem az olaszos poézis méltánylása, hanem az antikvitáshoz való kapcsolódás és a latin nyelv használata, ismerete, gyakorlása kapcsolja össze a fordítói szándékokat. Példaként említhető a *La clemenza di Tito*, mely témájában is kapcsolódik a francia klasszicista színjátszáshoz. A mindkét nagyság, Corneille és Racine által is színpadra vitt Titus és Berenice-szerelmi befejeződése után kezdődik a drámai akció. Ugyanakkor a dramaturgiai alaphelyzet ill. a megoldás is ismerős Corneille *Cinna* című tragédiájából, hiszen mindkét mű főhőse egy férfi, aki vívódik az uralkodó iránti hűség és a szerelmi szenvedély között, hiszen szerelme az uralkodó elleni merényletre ösztökéli. Végül az összeesküvés lelepleződik, a szerelmesek egymással versengve vállalják magukra a felelősséget, a király pedig indulatát legyőzve megkegyelmez a bűnösöknek. A két dráma azonban csak kiindulásában és végpontjában egyezik meg, könnyelműség lenne azt állítani, hogy Metastasio átdolgozta volna a Corneille-drámát.

Az olasz darabnak Magyarországon a 18. századból egy latin³² és három magyar fordítását ismerjük: ez utóbbiak egyikének szerzője Illei János, a másik jezsuita szerző ismeretlen,³³ és a 90-es években Kazinczy is lefordítja a *Titus*-drámát.³⁴ A két jezsuita szöveg prózában fordítja az eredetileg verses drámát, található bennük jó néhány latinizmus – mint pl. a vocativus használata – és egy fordítási pontatlanság is, mindkettőben ugyanott.³⁵ Így a szövegkiadó Alszeghy Zsoltné azt feltételezi, hogy egy közös latin szövegből fordították mindkettőt, de ez a szöveg nem azonos a Bartakovics-gyűjtemény ismert latin drámájával, hanem egy másik, eddig ismeretlen latin fordításról van szó.

²⁹ *Jezsuita iskoladrámák* (RMDE, 4/1), i. m., 627–706.

³⁰ ZAMBRA, *Metastasio*, „poeta cesareo”..., i. m., 57.

³¹ Említi uo., 57; CZAPÁRY László, *Mysterium- és iskola-dráma*, Az egri katolikus főgymnasium 1891–92. évfolyam, Székesfehérvárott, 1895, 43.

³² Ismertetését lásd ZAMBRA, *Metastasio*, „poeta cesareo”..., i. m., 27–28.

³³ Lásd a 25. sz. jegyzetet.

³⁴ Kézirata az MTA Kézirattárában RUI 2° 1. és RUI 4° 8. jelzetek alatt található meg.

³⁵ *Jezsuita iskoladrámák* (RMDE, 4/1), i. m., 442; *Jezsuita iskoladrámák* (RMDE, 4/2), i. m., 506.

Kazinczy azonban már olasz nyelvből fordítja a maga *Titusát*.³⁶ Míg a fenti iskoladrámák esetében emlegetett „majdnem szó szerinti fordítás” valójában nyelvi körülírásokat, bőbeszédűséget is jelent, Kazinczy az olasz eredeti tanulmányozásával mai értelemben vett műfordítást szándékozik készíteni. Ennek megfelelően a latin félrefordításokból származó fordítási hiba, mely az iskoladrámákat jellemzi, Kazinczy szövegében pontos fordításban olvasható, és az iskoladrámák zárlatának iskolás didaxisa helyett is az eredeti dráma rövid befejezése található meg.

Az iskoladrámák nevelő szándékának nyelvi megnyilvánulására álljon itt egy igen jellemző locus egy másik Metastasio-fordításból, az *Attilius Regulus* II. felvonásának 4. jelenetéből. Az önfeláldozásra kész címszereplőt leánya meg akarja menteni, de az apa megint beavatkozásáért.

Metastasiónál:

ATTILIA Ah di giovarti
Dunque il desio d'inimicizia è prova?
REGULUS Che sai tu quel che nuoce, o quel che giova?
Delle pubbliche cure
Chi a parte ti chiamò? Della mia sorte
Chi ti fe' prottetrice? Onde...³⁷

Lestyánnál:

ATTILIA Ah, tehát segedelmedre kész akaratom, ellenségnek jele?

REGULUS Mit tudsz te hozzá, mi segítsen, a vagy mi ártson? Ki bizta rád, hogy a köz dologba magadat ártanád? Az Országok dolga férfiakot illet, a Leányi Nemnek gondgya a szép erkölcs. Ki kért az én védelmezésemre, honnan...³⁸

IV. Döme Károlyról az irodalomtörténet a következőket tartja számon: a pozsonyi kispapok irodalmi társaságának egyik alapító tagja,³⁹ itt ismerkedik meg Kazinczyval, aki sokáig nagyra becsüli irodalmi és értelmiségi működését is, 1791–94 között levelezésben állnak, az Orpheus közli Döme verseit. Később eltávolodnak egymástól, Döme először Izsán lesz lelkész, majd magasabb egyházi pályát fut be. Irodalmi tevékenységében jelentős a kezdődő magyar újságírásba történő bekapcsolódása és Metastasio-fordításai.

Döme két kötetben adja ki ezeket a fordításokat.⁴⁰ Az első kötetet elhunyt barátjának, Rembetzki Jánosnak ajánlja, akitől az olasz nyelvet és az olasz kultúra szeretetét tanulta

³⁶ Kazinczy Metastasio-fordításairól lásd NYERGES László, *Kazinczy drámafordításai Metastasiótól*, Színhadtudományi Szemle, 13 (1984), 65–80.

³⁷ Pietro METASTASIO, *Attilio Regolo* = P. M., i. m., 344.

³⁸ LESTYÁN Mózes, *Attilius Regulus = Jezsuita iskoladrámák* (RMDE, 4/1), i. m., 934.

³⁹ BODOLAY Géza, *Irodalmi diáktársaságok 1785–1848*, Bp., Akadémiai, 1963, 761. Döme Károly-szócikk található több szaklexikonban: SZINNYEI, II, 1048; MÉL, I, 395; *Magyar katolikus lexikon*, főszerk. DIÓS István, Bp., Szent István Társulat, 1993, II, 698–699. Életrajza: DENGÍ János, *Döme Károly*, Debrecen, Kutasi, 1880.

⁴⁰ METASTASIUSnak *Egynehány darabjai*, fordította olaszból DÖME Károl, Komáromban, 1802; *Ismét egy-két játék* METASTASIÓBól, DÖME Károl által, Pozsonbon (sic!), Wéber S. P. és Fijának költségével, 1815.

meg. Bevezetőjében ennek a barátságnak az ihlető erejét fejtegeti, valójában azonban fordítói nehézségeiről, írói küzdelméről számol be: „Hányszor nem történt, hogy meg akartalak szíllítani, mintha valóban jelen lettél volna, mikor már magyarosodtak apródonként a’ fordítottás alá válogatott játékok tollam alatt; mikor az azokban elő-forduló számos éneketskék, minden kelők-menők’ köszönetéseitől félre-különödött magános sétálásaimban új hangra ólvadoztak; mikor, kerülvén szorgalmatosan a’ rab fordítottásnak gyűlölt nyűgét, azon igyekeztem, hogy az Eredetiben magokat ajánló lágy szépségek se el ne hűllyanak, se meg ne keményedgyenek kezem után; mikor többszöri el-akadásimból köröm-rágva tapasztaltam, melly nehéz legyen szert tenni a’ folyamatos könnyűségre, ’s olly szerentsésen iparkodni, hogy az iparkodás ki ne tessék...” Mentegetőzésében pedig a válogatás „erkölts-féltő” szempontjait emeli ki, különös tekintettel *A lakatlan sziget* című darabra és a *Bolond szerető* című, a *Toldalékban* közölt versére, mivel ezekben szerelmi téma van jelen: „mert a’ Lakatlan szigetkét-is tsak az a’ Manichaeus fogja nevezni Venus’ Cyprussának, a’ ki valamint a’ házasságot, úgy a’ házassági, vagy odatartó tiszta tisztas érzékenykedést-is kárhoztattya.”

A válogatás szempontjai valóban mutatják az erkölcsformáló katolikus pap tevékenységének célkitűzéseit: a hét darabból négy bibliai történetet dolgoz fel. Ezek közül a három első oratórium-fordítás: *Ábel’ halála*, *Ísák, az Üdvözített’ Képe*, *A meg-ismért Egyiptusi József*. A negyedik darabot is szokták⁴¹ az oratórium műfajába sorolni, de az előbbi szövegekkel összehasonlítva is felmérhető, hogy típusában másfajta drámai szövegről van szó, habár témája rokonítja a lefordított, valóban oratórium-formájú szövegekkel: a *Joas, Juda’ királylya* témájában bibliai, de a klasszicista dráma szabályainak tökéletesen megfelel.⁴² A témát, a gyermekeit és unokáit meggyilkoló, majd megbűnhődő trónbitorló, Athália alakját Racine is feldolgozta drámájában. Itt viszont az isteni akaratot érvényre juttató főpap, Jojada áll a dráma középpontjában. Ezt a drámát fordította szabadon Benyák Bernát is, a piarista szerzetes-pap.⁴³

Az ötödik dialógus, a *Scipio álma*, egy rövid, egy felvonás terjedelmű drámai szöveg már elszakad a bibliai tárgytól, és az antikvitásban keresi témáját. A szöveg igen hasonló szellemiségű rokonát, az *Alcide al biviót* szintén lefordítják magyar nyelvre, 1793-ban Berzeviczy Pál.⁴⁴ Mindkét dialógusban a főhőst két allegorikus alak állítja választás elé, két életvitel közti alternatívát kínálva: egy rövid távon sikeres, könnyű, de az emberi erényességet félretevő életstratégiát és egy helytálláson, erényen alapuló hősi életformát. Természetesen a főszereplő ez utóbbit választja. Sem a *Scipio álma*, sem az *Alcides a’ válasz-uton* nem sorolható be a mai értelemben használt drámai műfajokba, saját korában

⁴¹ ZAMBRA, *Metastasio*, „poeta cesareo” ..., i. m., 59.

⁴² Létezik olyan drámai felosztás is, mely a Metastasio-szövegeket tematikus bontásban kezeli, és a bibliai tárgyú darabokat mind egy csoportba sorolva ezekre az *azione sacra* kifejezést használja. Lásd Sabrina STROPPA, „*Fra notturni sereni*”: *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki, 1993 (Saggi di „Lettere italiane”, 44).

⁴³ A dráma irodalomtörténeti jelentőségét új kontextusba helyezve értékeli NAGY Imre tanulmánya: „*Villanát az éjben*” (*A drámaiság Benyák Bernát Joásában*) = NAGY Imre, *Ágistól Bánkig: A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pannónia, 2001, 109–135.

⁴⁴ *Alcides a’ válasz-uton*, METASTASIO Péter után fordította BERZEVICZY Pál, Pest, Patzkó, 1793.

az azione drammatica elnevezéssel illeték. Az allegorikus elemek, a két alak vetélkedése a középkortól ismeretes, bizonyos kései utódjainak mutatja, szerkesztésük, megformáltságuk a barokk allegóriákkal rokonítja őket.

A hatodik fordítás, *A lakatlan sziget* szinte kakukktójásnak tűnik az egyrésről keresztény, másrésről antik történeti témaválasztású, de erőteljesen a hagyományos keresztény értékrend keretein belül mozgó darabok között. Ez a darab inkább azokat a pásztordramákat, dramatizált eklogákat idézi, melyek szintén egy témakört jelentenek Metastasio munkásságában, s melyekre leginkább Csokonai volt érzékeny a maga fordításaiban, a *Galatheában*, *A pásztorkirályban*, az *Angelicában*. Szerelmi témájukkal, ha mégoly éretnyesek is, és házasságot céloznak is, távol állnak a korábbi fordítók, az iskoladramaszerzők érdeklődésétől, de úgy gondolhatnánk, hogy egy világi katolikus paptól is. Témájában tehát új színfolt a kötetben, sőt a Metastasio-fordítások között is jelentékeny. Formáját tekintve viszont a *Scipióval* hasonlítható össze: ez is azione drammatica.

A fordításkötet utolsó darabja az, mely az iskoladramákból ismert Metastasio-képet leginkább erősíti: a *Themistokles* dramaturgiai megformáltsága, a határozottan kifejtett erkölcsi mondanivaló is a korábbi iskoladrama-szerzőkhöz hasonló ízlést mutat. Ismét az erkölcs kétféle szorításában vergődő főhős a téma. Itt kétféle kötelesség ütközik meg a hazájából száműzött, az ellenséges király, Xerxes által befogadott címszereplő alakjában: a hazaszeretet és a hála érzése. A volt athéni hadvezért arra kéri a menedéket nyújtó perzsa király, hogy saját hazája ellen vezessen sereget. A király iránti hálaérzet azonban nem lehet erősebb a hazaszeretetnél, így Themistokles az öngyilkosságot választaná, de a nagylelkű Xerxes megakadályozza, és felmenti megbízatása alól.

Ám nem pusztán a főhős szenved az értékek közötti választás erkölcsi kényszere alatt, hanem a darab több szereplője is: Aspásia, Themistokles leánya, aki a görög követet, Lysimakhust szereti, de kész Xerxesnek nyújtani a kezét, hogy apja életét megmentse. Ugyanakkor Lysimakhus is viszontszereti Aspásiát, és le kell győznie szenvedélyét, hogy mint görög követ Themistokles kiadatását kérje a perzsa királytól. Sőt még Xerxes elhagyott szerelme, Roksána sem áll bosszút, és lelkiismeretére hallgatva leleplezi a hűtlen szerelmese elleni összeesküvést. Az értékek eme hierarchikus rendjében azonban legfelül áll a főhős által is képviselt hazaszeretet, és a szerelem az, ami a legtöbbször győzetik le a drámában.

Megjelenik azonban egy új dramaturgiai szerepet betöltő szereplő is, Sebestyén, az intrikus. Szerelmes Roksánába és hatalomvágy is fűti, Xerxes trónjára pályázik. Cselszövése azonban idejekorán lelepleződik, és az értékek általános kiegyenlítésében mellékes a bűnhődése.

V. Döme Károly következő fordításkötete tizenhárom évvel később, 1815-ben látott napvilágot. A választás az előző kötet utolsó drámájával, a *Themistoklesszel* rokon tematikát mutat. Mindegyik dráma ún. történelmi dráma, valós történeti munkából vagy a mitológiából kiindulva, az antikvitásban játszódik, és a klasszicista drámaszabályok alapján bonyolódik. Konfliktusuk, megoldásuk, értékrendjük is a *Themistokles*hez hason-

ló. A kötet két mottóval indít. A címloldal rectóján a fordító neve és a nyomtatás adatai közé ékelődik egy Döme fordította idézet a *Zenobiából*:

Hazugság azt állítani, hogy mindent meggyőz Ámor,
Hogy néki ellent állani lehetetlen, ha felforr.
Bolondúl tsallyák magokat, kik tüztől ha égnék,
Mentvén önnön hibájakat, nevezik azt szükségnek.

Az *Előszó* előtt pedig néhány Metastasio-sor:

Sogni, e favole io fingo; e pure in carte
Mentre favole, e sogni orno, e disegno,
In lor, folle ch' io son! prendo tal parte,
Che del mal, che inventai, piango, e mi sdegno.

Ezt az utolsó drámához csatolva magyarul is közli a fordító:

Merő meséket költök én, és álmakat;
'S míg a' meséket, 's álmakat kiképezem,
És rendbe illegetem a' papíroson;
Úgy elfogodik szívem, óh be balgata
Vagyok én! – hogy a' melly roszszakat magam lelék
Képzelve, azokon sírok, és boszszonkodom. –

Az *Előszó* most rövidebb, mint az első kötetben, és inkább a *Toldalék* versfordításaira vonatkozik, de az író kötelező szerénysége azért megjelenik: „olly szép ő – ez az én Eredetím – hogy gyönyörködtethet kellemeivel, ha csak közepszerű módon van-is találva másolása. Itt lankadtabb lehet a' színvegyítették: de azért a derék festés: – az indulatok eleven rajzolása az egyesekben; a' függőben-tartó szövevény az egészben; az édes váratlanság a' kifejtődésben; – mind ez, itt is mindenkor remek marad.” Tehát a fordító a korábbi verses betétek nyelvi tökélye helyett a dramaturgiai sajátosságok szépségére hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor mindenféle didaxisra való hivatkozás is eltűnik a bevezetésben.

A kötetben szereplő fordítások mindegyike a klasszicista dráma műfajának megfelelő drámatípusba sorolható. Sorrendjükben semmilyen koncepciót sem sikerült felfedezni. Sem az eredeti drámák keletkezésének idejét, sem a feldolgozott történetek időbeli egymásutánját nem követi, ezért felsorolásomban Döme közlésének sorrendjét követem, és az eredeti darab keletkezésének idejét adom meg: *Akhilles Scirusban* (1736), *Klélia győzedelme* (1762), *Niktéti* (1756), *Atílius Regulus* (1740/1750), *Zenobia* (1740), *Az olimpiai bajban a' hív barát* (1733).

Döme a darabok elején közli a dráma ősbemutatójának körülményeit, a helyet, időpontot, az alkalmat és a bemutatásban részt vevő művészeket: a zeneszerzőt, színpadra

állítót. Kivétel ez alól a *Niktéti*. A drámák végén az alkalomra utaló zárlat, a dicsőítő költemény fordítása sem marad el. Ellentétben például Csokonai fordítói gyakorlatával, aki egyetlen Metastasio ihlette szövegébe sem emeli be az alkalmi jellegre utaló dráma-zárlatot. Így Döme szövegei egyszerre két olvasatban léteznek: egyrészt működnek alkalmi drámaként, ahol az olvasó az adott udvari ünnepség összefüggéseinek tükrében értelmezi a drámai történéseket, másrészt az alkalmi dráma aktuális jelentésétől elszakadva, az előadás körülményeitől független műalkotásként. Ez utóbbi jelentésében nyújtott élvezetet a fordító saját korának is, melyet már nyilvánvalóan nem érdekelt sem Mária Terézia esküvője, sem VI. Károly neve napja, de érdekes hős lehetett a közösségi dicsőségért a magánélet értékeit éppen feláldozni készülő Akhilleusz alakja, vagy a hazájáért és becsületéért halni kész Attilius Regulus.

VI. Ha műfajilag szigorúan elkülönítjük a drámákat az oratóriumoktól és az azioni drammatichétől, olyan közös dramaturgiai vonásokat fedezhetünk fel, melyek visszavisszatérnek a különböző drámákban, s Metastasio dramaturgiai építkezéséről árulkodnak. Természetesen más szabályok, visszatérő elemek érvényesek a másik két műfajra is, de ezekre most nem térek ki.

Ilyen drámai sajátosságok megfigyelhetők a cselekmény bonyolításában, a szerkesztésben, a jellemzésben ill. a jellemek rendszerében is. Gyakori visszatérő expozíció pl. az, hogy két szereplő keres egy harmadik, elveszett vagy álruhás szereplőt: keresik a címszereplő Akhillest, Zenobiát, *A laktalan sziget* Konstantziáját. Vagy éppen most azonosítják eddigi bujkálása, álruhája után Niktétit, Joast. Gyakran a dráma konfliktusának megoldását sürgeti, hogy valami nevezetes ünnepre készülődik az ország, a királyi udvar, a szereplők. Bakhus ünnepe zajlik az *Akhillesben*, de ünnep van a *Niktétiben*, a *Themistoklesben*, a *Joasban* is. Ez az ünnep-motívum nem is a dráma logikája szerint elengedhetetlen, hiszen csak segítője a drámai sűrítésnek, hanem inkább a színpadtechnika szempontjából lényeges: az udvari színház számára alkalmat teremt a látványos barokk elemek felvonultatására, az udvari ünnepség fényét emelő pompás színpadi megjelenítésre.

Sokkal lényegesebb drámaírói sajátosságot mutat a kevés szereplő alkalmazása, mely az opera műfaji kritériumaival függ össze. A zenedráma a maga sűrítésével, a konfliktus kiélezésével él, ugyanakkor kevés szóló szereplőt mozgat meg, szóló mellett inkább kórust szerepeltet. A kevés szereplő azonban hasonló dramaturgiai séma szerint mozog a dráma keretei között. Az itt ismertetett drámák tulajdonképpen két típusú dramaturgiai szárlra fűzhetők fel: az *Attilius Regulus*, a *Klélia győzedelme* középpontjában egy klasszikus hősi értékrenddel rendelkező főszereplő áll, a főhős egy központi értéknek engedelmeskedik, jellemének szilárdsága, szépsége abban áll, hogy ezt az értéket élete árán is megvédelmezi. A másik drámatípusban a főhős két érték között vívódik, mindkét érték fontos számára, viszont egyik csak a másik kizárásával tud érvényesülni, így a mű konfliktusa tulajdonképpen a főhős lelkében zajlik, azt a folyamatot ábrázolja, míg az egyik – a magasabb rendűnek ítélt – érték érdekében feláldozza a másikat, így önmagát győzi le. A mű zárata azonban ezekben az esetekben mindig harmonikus, valamilyen kedvező

fordulat azt eredményezi, hogy a főhősnek mégsem kell választania. Ilyen konfliktusú a drámák többsége, a *Themistokles*, az *Artaxerxes*, a *Titus kegyelmessége*, *Az olimpiai bajban a' hív barát (Olympiade)*, az *Akhilles Scirusban*, a *Zenobia*, bizonyos mértékig még a *Niktéti* is. Egyik típusba sem illik bele a *Joas*, mely – mint már említettem – műfajilag is vitatható. Konfliktusa pedig egyértelműen a dráma pozitív és negatív pólusa, Jojada főpap és Athália között feszül, és a konfliktusra épülő drámák csoportjába tartozik.

Lássuk az első drámatípust: Attilius Regulus és Klélia mint főszereplők mindketten a megalkuvás nélküli hazaszeretet példaképeivé válnak. Az érték, ami számukra az életük-nél is fontosabb, nem kérdőjeleződik meg egy pillanatra sem a darab folyamán, az emberélet, saját életük védelme nem ellenpontozza ezt a megfellebbezhetetlen értéket.

A többi drámában szembekerülő két érték végül mindig alá-fölérendeltségi viszonyba kerül egymással. A következő felsorolásban érzékeltetni próbálom az értékek hierarchiáját is: első helyen a magasabb rendűnek ítélt, a főhős önmérsékletére apelláló érték jelenik meg, a második helyen a legyőzött, majd jutalmul többnyire mégis birtokolt érték áll a következőképpen:

Akhilles Scirusban: dicsőség és szerelem;

Artaxerxes: bosszú és barátság, de királyi kötelesség és szerelem is;

Niktéti: szerelem és fiúi kötelesség;

Az olimpiai bajban a' hív barát (Olympiade): barátság és szerelem;

Themistokles: hazaszeretet és alattvalói hála;

Zenobia: hitvesi hűség és szerelem;

Titus kegyelmessége: itt nem a címszereplő, hanem az összeesküvő Sextus alakjában az alattvalói hűség és a szerelem.

Látható, hogy tulajdonképpen a klasszicista dráma dramaturgiai sajátosságainak megfelelően a kötelesség és a szenvedély variációiról van itt szó, és a kötelességnek engedelmeskedő főhős mutatja fel a követendő magatartásformát. Ennek megfelelően a szerelem más értékkel való egyeztetése során a szerelem az, ami alul marad, kivételt egyedül a *Niktéti* jelent. Tehát ez az emberi érték nem mint a személyiség szabadságának megvalósulási módja jelenik meg, mint később, körülbelül a szentimentalizmustól kezdve a művészetekben oly gyakran, hanem szenvedélyként, pusztító erőként. A személyiség pedig épp az által nyeri el a kiteljesedését, hogy önmagát is korlátozni tudja, hogy önmagán is uralkodni tud, és így felszabadul ennek a szenvedélynek a rabsága alól. Ezzel az értékorientációval azonban Metastasio világnézetének csak egy aspektusához jutunk közel, hiszen művészetében találkozunk kifejezetten olyan drámatípussal is, amelyben az állhatatos szerelem a központi érték. Mindjárt itt van az említett *Niktéti*, a Csokonai fordította *Pásztorkirály*, az azione drammatica műfajában *A laktalan sziget*, az ugyancsak Csokonai által magyarított *Galathea* és az *Angelica* stb. Általánosságban azonban elmondható, hogy a klasszicista drámatípushoz alkalmazkodó művekben a szerelem inkább a legyőzendő értéket képviseli, az oratóriumokban meg sem jelenik, és elsősorban az eklogákkal rokon miliőre utaló drámai műfajokban mutatkozik a dráma világának legmagasabb rendű értékeként. Az itt feldolgozott drámacsoportokban inkább kivételként van jelen ez az értékrend a *Niktétiben* és *A laktalan szigetben*. A katolikus drámaíró-fordító

papok világába nyilvánvalóan jobban illeszkedik a klasszicista dráma hagyományos értékrendjében íródott darabok sora. Erre érez rá Döme Károly akkor is, mikor a második fordításkötet címlapjára a már idézett mottót a *Zenobia* befejezéséből választja.

A drámák értékrendi hasonlóságain túl visszatérő kompozíciós rendszerrel is találkozhatunk. Ennek egyik alappillére éppen az emlegetett szerelmi szál, mely többnyire megkettőzve jelenik meg a darabokban: ritkábban az első pillanattól világos, ki is a két-két egymás mellé rendelt szerelmes, mint az *Artaxerxes*ben, vagy a dráma során szerelmi vetélkedés alakul ki, mint az *Attilius Regulus*ban, a *Niktétiben*, az *Olympiadében*, illetve felismerhető ez a *Titus kegyelmességében*, a *Zenobiában*, a *Klélia győzedelmében* és a *Themistokles*ben is. Halványan, komikus színezettel még az *Akhilles Scirusban* c. darabban is, hiszen a Deidamiának kiszemelt kőrő a lányruhás Akhilleshez kezd vonzódni.⁴⁵ Tehát adott két férfi és két nő szereplő, akik a dráma folyamán egymásra találnak.

Ugyanakkor a drámák vizsgálata azt is mutatja, hogy a párhuzamos szerelmek nőalakjai többnyire két értékrendet testesítenek meg. Egyikük aktívabb, szuverénebb értékvilágú, másikuk viszont passzívabb, valamely férfi érzelmi vonzasköréhez kapcsolódva, annak pozitív értékeit még saját érzelmei ellenére is átveszi, mint Attilius Regulus lánya, Attília, de negatív értékeit elutasítja, mint Servilia a *Titus*ban. Ez a nőalak kevesebbet cselekszik, illetve cselekvése nem viszi előre feltétlenül a drámai akciót, inkább illusztratív jellegű: így Beroe a *Niktétiben*, Servilia a *Titus*ban vagy Szemira az *Artaxerxes*ben. A vizsgált drámákban a nők számára a követendő erény az érzelmi-erkölcsi szféra értékeinek következetes megtartása. Ezt képviselik ennek a párhuzamos ábrázolásnak az aktívabb nőtagjai is, mint Mandane az *Artaxerxes*ben vagy Bartze az *Attilius Regulus*ban. Még az aktívabb nők helyesnek ítélt cselekvésformája is csak a férfiak tetteinek befolyásolásában rejlik, azonosulás, könyörgés, esetleg a terv kiszolgálása formájában, vagy az önfeláldozásban, mint a *Themistokles*ben vagy a *Klélia győzedelmében*. Nagy vagy nagyobb mozgástere a negatív vagy negatívabb nőalakoknak van.

Országos méretű politikai ügyek bonyolódnak a színen, de aktívan csak Athália, Klélia és Vitellia veszi magának a bátorságot, hogy ezekbe beleavatkozzék. Klélia másféle nőtípus, mint a másik kettő, hiszen pozitív hős. Ennek megfelelően az ő döntései háttérében is egy férfi hős érdemei, értékei húzódnak meg: csak akkor szánja magát a döntő hősi cselekedetre, amikor erényét kell féltetnie, és szerelmét, Horáztot követi. Athália szintén ellenpontosza van Joas anyja, Sebia alakjával, habár nem a kettős szerelmi szál dramaturgiájára épül a darab. Vitellia az, aki szerelmi szenvedélyével országos állapotokat akar megfordítani. El is kell buknia. Roksana a *Themistokles*ben enged a lelkiismeret és az erkölcs parancsának, és nem vesz részt a Xerxes elleni politikai összeesküvésben:

⁴⁵ Ez a dráma azért is érdekes az ekkori magyar fordításirodalomban, mert fontos, az iskolai színjátszással összefüggő tendencia az, hogy olyan drámákat fordítanak, melyekben fiúruhás lányok szerepelnek, vagy egyszerűen „fiúsítják” a női szerepeket. Olyan szöveggel, melyben a férfi nőnek öltözik, tragédia esetében még nem volt dolgom. Ebben a drámában ezt a magyar szövegekben szokatlan nemi álarccságot valószínűleg az operaműfaj sajátosságai magyarázzák: a női énekhangra írt zenei szerepek szükségessége.

Boszsزút vajmi édesen áll,
Ki sérelmet szenvedett,
Ha annak mentőjévé vál
A' kitől meg-sértetett.⁴⁶

Általában a negatív nőalakok is rendelkeznek azonban olyan biztos erkölcsiséggel, hogy az egy Atháliát kivéve nem térnek le az erény útjáról, és a szerző megakadályozza bármifajta bűn elkövetését. A „gyöngye nő tisztább lelkülete” arra jó, hogy „az érdekek mocskától távolabb” lévén az erkölcsi jó felé vigye a férfit.

Visszatérő alak az uralkodó is, aki vagy maga is részese ennek a szerelmi négyesnek, mint az *Artaxerxes*-ben és a *Themistokles*-ben, de inkább kívül áll rajta, mint a *Niktéti*, az *Akhilles*, az *Olympiade* királya. Sőt Titus is ilyen kívülálló, habár az ő párválasztása visszatérő cselekményalakító elem a drámában, de alakjában ez nem a szerelmi szenvedéllyel függ össze, hanem az uralkodói feladattal. Ott Sextus és Vitellia ill. Annius és Servilia képviselik a szerelmi szálát. Dramaturgiai szempontból idesorolható Attilius Regulus szerepe is, hiszen az ő családi és politikai környezetében alakul ki a szerelmi négyes: a lánya, Attília és Publius ill. a rabszolgalány, Bartze és az afrikai követ, Amilkar személyében. De csak mint központi figura említendő ebben a dramaturgiai sémában, hiszen nem király, és mozgásteret sokkal szűkebb is, mint az uralkodói szerepekben. Az ötödik visszatérő szereplő tehát a cselekmény alakítása során az érzelmi hevületek fölött álló, a végkifejlet alakításában fontos szerepet játszó uralkodó. Alakjának érdekessége, hogy ellentétbe kerül egymással a jellem megformálása és dramaturgiai szerepe. Hiszen egyrésztől igazságos, a dolgok fölött álló, a szenvedélyekben el nem merülő alakot fest a dráma, mint Titust, Likomédest az *Akhilles Scirusban* c. darabban, Porsennát a *Klélia győzedelmében*, Amasist a *Niktétiben*. Másrésztől dramaturgiai szempontból a drámák többségében mégiscsak az uralkodó ellenállása, autokrata magatartása tartja fent a konfliktust, mint a *Themistokles*-ben Xerxesé, aki követeli a főhóstól, hogy támadja meg szülőhazáját, a *Niktétiben* Amasisé, aki nem engedi, hogy fia a szíve szerint házasodjék, a *Klélia* királyáé, Porsennáé, akit megtéveszt a gaz Tarquinius cselszövése. Sőt Titus és Artaxerxes is vérző szívvel, de elfogadja a bűnösnek ítélt alattvalót, aki a dráma végére mentesül a vád alól. Tehát egyrészt a befejezés mindig az uralkodó tisztánlátásába és igazságosságába vetett bizonyossággal zárul, a dráma folyamán viszont a főhős konfliktusba kerül ezzel az uralkodóval, anélkül, hogy maga bűnös volna. Ez a megoldás nyilvánvalóan egy értékrendi kettősséget eredményez, hiszen a szerző egyrészt megtartja a „jó uralkodó” imázsát, társadalmi státuszának megfelelő lojalitással a valódi uralkodó iránt, ugyanakkor a darab erkölcsileg magasan álló hőse oldalán is ott kell hogy álljon valamiféle igazság.

Ennek áthidalására jelenik meg a drámák hatodik, visszatérő szereplője. Az ő dramaturgiai funkciója alapvetően kétféle lehet: vagy az uralkodó ill. a főhős segítője, bizalmasa, és dramaturgiailag annyi a szerepe, hogy kommentálja az eseményeket, mint bizalmas

⁴⁶ *Themistokles*, Harmadik szakasz, VI. jelenet = METASTASIUSnak *Egynehány darabjai...*, i. m., 309.

meghallgatja azokat, ill. teljesíti a király akaratát. Vagy ő a cselszövő: visszaél az uralkodó bizalmával, vagy eleve mint ellenség jelenik meg. Indítéka az intrikában mindig kétféle: a hatalomvágy és a szerelmi szenvedély. Hatalomvágy mozgatja Artabánt az *Artaxerxes*ben, szerelmi szenvedély és hatalomvágy Tarquiniust a *Kléliában* és Sebestyént a *Themistokles*ben. De a segítők oldalán is feltűnik olykor a szerelem mint motivációs tényező: pl. Megabise alakja az *Artaxerxes*ben. Itt tulajdonképpen megduplázódik ez a bizonyos hatodik szereplő, hiszen a király oldalán segítő Megabise mellett az intrikus Artabán is ott van a darabban.

Több drámában nem a negatív, hanem a pozitív erők oldalán jelenik meg ez a hatodik szereplő: Akhilles nevelője, Nearkus az *Akhilles*-drámában, Bubasztes a *Niktétiben*, Amintás az *Olympiadében*. Ez utóbbi bölcselkedése a drámák szélsőségmentes értékrendjével kapcsolatosan figyelemre méltó: „Észtelen Ifjúság! Valahányszor annyira kapkodtatni szemlélek én téged a' szerelem' indulatyaitól, vigasztalást találok öregségemben, és nevetek. Édes a' partról nézni a' hajótörést: nem mintha gyönyörködtetne másnak veszedelme; hanem tsak, mivel egy' olly roszsznak látása, melyet nem szenvedünk, kellemes tárgy. De mit? A' megöszültt kor ment-e minden veszélyektől? Áh, igen is megvannak ennek is az ő tulajdoni, és a' másokétól is mindég felhet. Az eszelősködések különbfélék: de eszelősködik mindénik, és mindeniket kényyére forgattya vagy a' gyűlölség, vagy a' szerelem, vagy a' kívánság, vagy a' harag.”⁴⁷

Tulajdonképpen tehát azok a Metastasio-drámák, melyek a korszak fordításai révén a magyar drámairodalomban megjelennek, eléggé hasonló dramaturgiai sémát hordoznak. Hat lényeges szerepkörre íródtak: az uralkodó, aki a maga igazságosságával kívül áll az érzelmek, szenvedélyek viharán, és lehetővé teszi a dráma kiegyensúlyozott zárlatát, a négy szerelmes, akik párjukat keresve, önmaguk legyőzésével jutnak révbe, és egy hatodik szereplő, aki vagy előidézi és táplálja a konfliktust, vagy a megoldásban segít.

VII. Ezek a fordítások, melyek határozottan közvetítenek a magyar kultúra irányába egyrészt egy sajátos értékrendet, másrészt a drámaírás mesterségbeli fogásainak egy tárházát, akkor válnak a kuriózum érdekességén túl értékelendő, számon tartandó és vizsgálendő ténnyé, ha van folytatásuk: azaz ha kimutatható a hatásuk a születő magyar dráma formálódásában. Azt gondolom, hogy ez már külön tanulmány feladata. Most csak azoknak a legfontosabb szerzőknek az életművében, akik a magyar drámatörténet első vonalába tartoznak, hívnám fel a figyelmet néhány szembeszökő Metastasio-ihletésre. Hiszen akár Bessenyei, akár Katona, sőt még Kisfaludy Károly dramaturgiai megoldásaiban is található az olasz szerző hatását mutató elemek. Sokszor csak kisebb színi megoldásokban érhető tetten a klasszicizáló szerző dramaturgiájának emléke, pl. a színpadi megjelenítés pompáját emelő ünnepek szerepe a drámai végkifejletekben, ami Bessenyei *Buda tragédiájában* is megjelenik a zárlatban. Vagy a drámai expozíció alakításában,

⁴⁷ Az olimpiai bajban a' hív barát, II. szakasz, 5. jelenet = *Ismét egy-két játék* METASTASIOBÓL, i. m., 365–366.

ahol a drámai előzmények egy elveszett személy keresésének az ürügyén bontakoznak ki a néző-olvasó számára, mint Kisfaludy *Irene* című drámájában.

A szerelmi szál megkettőzése mint dramaturgiai megoldás a későbbiekben is feltűnik, módosulva vagy elvetett lehetőségként munkál a háttérben: Bessenyei *Buda tragédiájában* a szép Mikoldot Buda és Attila fia, Csaba egyaránt szereti. Egy utalásból kiderül, hogy egy happy endes megoldásban megvolna Csaba méltó partnere, Julia, és így létrejöhetne a megnyugtató befejezés két fiatal párral, de Bessenyei tragikus végkimenetelre kihegyezett drámája elveti ezt a dramaturgiai megoldást. Később ugyanilyen elvetett megoldás Kisfaludy *Irenéjében* a hősnő és Leo kettőse mellett Mohamed és Fatime lehetséges egymásra találása: megint csak a tragikus végkifejlet miatt ez elmarad a darabban. *A tatárok Magyarországon* című drámában Elek és Emelka kettőse mellett megjelenik előbb a szerelmes Zelmira, majd Orangzeb, a megtért bűnös, aki eredetileg Zelmira jegyese. Ez a második kettős azonban nem egyértelműen válik szerelmi párossá a dráma végére, csupán barátságát ajánlja fel a csalódott Zelmira Orangzebnek, akinek a dráma igazságszolgáltatásában nem is járhat több, hiszen igen sokat vétett a magyarok ellen.

Az uralkodó alakjának megformálásában is érezhető a metastasiói dramaturgia hatása: sorolhatók az olyan uralkodói alakok, aki alapjában véve az erkölcsi jót képviselik, összeütközésük a dráma főhősével azonban törvényszerű, akár az intrikusok miatt, mint Bessenyei *Ágis tragédiájában* vagy Hunyadi László *tragédiájában*, akár a történelmi szükségyszerűségek miatt, mint Kisfaludynál *A tatárok Magyarországon* Kajuk tatár hadvezére vagy Katona *Jeruzsálem pusztulása* című drámájának Titus alakja. Ez az uralkodó Metastasio drámáiban is szenved attól, hogy nem ismerheti meg az emberek valódi arcát, így igazságosnak is nehéz lennie: „De miért nem lehet kinek kinek szívét a’ homlokán tisztán látni? – Mindenkor tselekkel környékeztetve lenni; másnak valóságos belső gondolatit soha nem tudhatni: áh, ez a’ baj nagy részét megvesztegeti, ’s méreggel keveri annak a’ bölcsőségnek, melly édessé teszi az életet...”⁴⁸ Az uralkodó magánya, illetve az, hogy a hamisat az igaztól megkülönböztetni, az őszinte emberi szót a hamistól elkülöníteni milyen nehéz, Bessenyeinek visszatérő szólama. Mindegyik drámából illusztrálható ez példákkal. A *Hunyadi Lászlóban*:

Illyen egy Királyság, melly minden eset-el,
Idegenné válik, a’ már ismértek-el.
Irtózik előre ki-adni szándékát,
Mert ámbár hibázott; a’ jobbágy is voksát
Hogy neki tetszhessen, kedvére adja-ki
'S tovább az igazat lelje meg valaki.⁴⁹

A *Buda tragédiájában* így kiált fel Atilla:

⁴⁸ *Klélia győzedelme*, VII. jelenet = uo., 129–130.

⁴⁹ BESSENYEI György, *Színművek*, kiad. BÍRÓ Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 130.

Fájdalmas hívatat; veszélyes Királyság!
 Terhes kötelesség; gyötrelmes Uraság!
 Méltóságod fénye takargat kívülről;
 Hogy ne lássák férged', melly mardos belőlről.⁵⁰

Később szinte szó szerint ismételve:

Fájdalmas hívatat! terhesültt Királyság!
 Igy lappang előtted titkon az igazság.
 Mellyikhez lehet már köztök reménylenem?
 Kihez kellyen tovább bátran beszéljenem?⁵¹

Az *Agis* tragédiájában Leónidas király igen jól látja uralkodásának csapdáját:

Tudod, hogy a' Királyt sok gonoszok tsalják
 Kik nála, hívségek' színességből vallják.
 Jobbágiai között, egyedül el-marad;
 A' szíveket látni haszontalan fárad.
 Minden-felől árad a' tanáts, székéhez;
 Hol, sok ravaszsággal férnek kegyelméhez:
 Meg-sérti reményét sok esedezőknek,
 Nem látván törvényét a' titkos Lelkeknek.
 E' szerént ne tsudáld Vitéz, ha nem hiszünk,
 'S igaz hívünkben is, gyakran tsalást vélünk.
 Isteni erő kell egy Király lelkének;
 Hogy tudhassa titkát jobbágya szívének.⁵²

A kijelentést mintegy ironikussá teszi, hogy éppen a cselszövő Agézilausnak mondja a király, és hogy a dráma folyamán bizony ő maga sem rendelkezik „isteni erővel”, hogy átlásson a mesterkedéseken. Megfigyelhető, hogy az értékítéletében bizonytalan, megtéveszthető/megtévesztett uralkodó szereptípusa a klasszicista dramaturgiának is visszatérő eleme. Pozitív alakja akkor lesz a drámának, ha látja ezt a megtéveszthetőséget és – bár többnyire eredménytelenül – harcol ellene. A romantika drámaiban az uralkodó alakja kimozdul társadalmi státuszából, és személyes magánya kerül előtérbe, a befogadói megítélést ezáltal befolyásolja a szerző. Ez a szempont jelentősen befolyásolhatja II. Endre király alakjának és dramaturgiai funkciójának értékelését Katona *Bánk bánja* esetében is, hiszen a királyt gyakran ítélik el ún. „gyengesége” miatt, melyen a Gertrudis iránti engedékeny szerelmét, háttérbe szorulását értik. Az V. felvonás király-alakjában azonban ott érezhetjük a klasszicista drámák igazságot kereső uralkodójának magányát is, és Bíró Ferenc legutóbbi értékelése szerint a király büntetésről való lemondá-

⁵⁰ Uo., 195.

⁵¹ Uo., 236.

⁵² Uo., 341.

sában éppen nem gyengeségét, hanem érzelmein való felülemelkedését, önuralmát kell látnunk, mintegy ellenpontosza így Bánk éppen e bűnben vétkes alakját is.⁵³

A nőalakok megformálásában is érezhető Metastasio karakterformálásának tanulsága, különösen a negatív nőalakok terén. Vitellia, a *Titus kegyelmessége* főszereplő nőalakja ugyanolyan eszelős szerelmi dühvel fordul az uralkodó ellen, mint Katona *Jeruzsálem pusztulása* c. drámájának szenvedélyes Berenicéje az ő Titusa ellen. Metastasio Vitelliája különösen az iskoladráma-fordítások révén a szerelem erkölcsi romboló erejét példázza, a *Jeruzsálem* pusztító nőalakja viszont a maga pálfordulásaival, disszonanciájával, kiismerhetetlenségével ellentmondásosabb, de rejtélyesebb nőalak is, az egyébként epikus szerkezetű szélsőséges indulatokkal teli dráma színészi szempontból talán leghálásabb karaktere.

Ugyanakkor a párhuzamosan ábrázolt kétféle női személyiségtípus ábrázolása is formálja a későbbi magyar drámaírási hagyományait: a szűkebb mozgásterét elfogadó, e keretek között mozgó, erkölcsiben, érzelmeiben szilárd, de passzívabb nőalak mint pozitív szereplő, és a vele szemben országos ügyekben kompetens, aktív, szélsőségesen szenvedélyes, de éppen szenvedélyei miatt erkölcsileg elbukó asszony mint negatív alak ellentétét. Gondolhatunk olyan klasszikusokra, akiknél nyilvánvalóan több hasonló, csak kevésbé sikerülten megrajzolt alak bújik meg. Az európai dráma felől Schiller *Ármány és szerelem* című drámájának Lady Milfordja és Luise Millere említendő, másfelől viszont talán nemzeti drámánk, Katona *Bánk bán*jának Gertrudisa és Melindája is ilyen klasszicista drámai sémákból építkezik. A romantikus drámában gyakran megfigyelhető ez a szerkesztési sajátosság. Gertrudis olyan „férfias” uralkodói ambíciókkal szől bele a politika alakításába, olyan karakteresen képviseli a dráma negatív értékszféráját, és olyan határozott ellenfele a címszereplőnek, mint Athália vagy Vitellia. Melinda pedig a férfi társául szegődött, romlatlan tisztaság és a dráma világán belüli erényes, de passzív női magatartás ellenpontoszó megtestesítője, mint Sebia vagy Servilia.

Az „országos dolgok férfiúi illetékessége” visszhangzik Kisfaludynál. Irene Fatimét egy érdekes értéktéletről tanúskodó szöveggel inti, mely a történelem sodrába kényszerült hősnő szájából akár vágyképnek is tűnhet:

Menj hát s nyugodj pálmád csendes hűsében,
A házi élet édes karjában:
Ott élj és boldogabb leszel,
Mint a világ kétes szélvészsein,
Mely fel-felkap könnyű levélként
S egyszerre a mélységbe sujt...⁵⁴

Annak a két értéknek a küzdelme a főhős lelkében, mely a Metastasio-drámák fő mozgatórugója, a felvilágosodás és reformkor drámáinak egyes hőseit is motiválja: Bessenyei *Buda tragédiájában* a negatív főhőst, az uralkodó Attilát mozgatja egyfelől a testvéri szere-

⁵³ BÍRÓ Ferenc, *Katona József*, Bp., Balassi, 2002, 149–152.

⁵⁴ KISFALUDY Károly, *Irene*, V. felvonás, 1. jelenet = K. K. *Válogatott művei*, vál., jegyz. KERÉNYI Ferenc, Bp., Szépirodalmi, 1983 (Magyar Remekírók), 448.

tet, másfelől a hatalomféltő indulat. Kisfaludy *A tatárok Magyarországon* c. drámájában pedig Elek, a szerelmes hős vívódik a haza iránti kötelesség és a szerelem között. Sem alakja, sem az említett epizód nem tölti be azonban a központi figura, központi konfliktus szerepét a drámában, csupán fontos mellékszálként jelenik meg a szövegben.

Ki kell emelnünk Kisfaludy *Irene*-drámájának zsarnok uralkodó alakját, Mohamedet, akinek alakjában különös értékváltás figyelhető meg.⁵⁵ Ő a dráma negatív pólusa, a vívódó főszereplő, aki szerelme és kötelessége szorításában küszködve felidézi a korábbi *Metastasio*-drámák központi hőseinek helyzetét, ő azonban, úgy tűnik, a szerelem mellett dönt:

Véres játék a föld birása,
Tűnő árnyék, csalóka fény;
A szerelem csak maga éltünk csillaga.⁵⁶

A dicsőség oszlopit
Feláldozám a lángoló
Szívnek, tüzes pályámat elhagyám
És a csaták halálos síkjain
Forró szerelmemnek virágait szedem.
Inkább boldog, mint halhatatlan leszek.⁵⁷

Mivel Mohamed negatív hős, dramaturgiai pozíciója egészen más. Értékrendje pedig homlokegyenest az ellenkezője a hős-elődök értékeinek, hiszen kötelességének hátat fordítva a szerelmet akarja választani cselekedetei mozgatórugójául. Az intrikus szerepkörében működő Zagán legfőbb rossz cselekedete éppen az, hogy ráveszi Mohamedet: a kötelesség nevében mondjon le Irenéről. Mohamed éppen akkor vívja ki a néző legnagyobb elismerését, amikor a korábbi időkben kultivált kötelesség-elvnek nem akar engedelmeskedni. Ez a tette növelni hivatott erkölcsi értékét a néző-olvasó előtt. De azért ez az értékváltás problematikus is: egy pogány török, a szultán teszi ezt meg, és szerelme tárgya egy foglyul ejtett görög nő, a dráma erkölcsi nagysága, a címszereplő.

Zagán, az ellenpólus, a dráma intrikusa szintén megfogalmazza a két értékhez való viszonyát, hiszen őt is lenyűgözi Irene szépsége, olyannyira, hogy a dráma tetőpontján feltett szándéka ellenére nem tudja megölni:

Ha a dicsőség szól, a férfiszív
Megnémúl és úgy nézi kényeit,
Mint egy üres gyöngyházat a szerencsés
Buvár.⁵⁸

⁵⁵ Erre a problémára, a főhős és az értékvilág átalakulására hívja fel a figyelmet kitűnő *Irene*-elemzésében NAGY Imre is: *Egyén és küldetés (Az Irene-téma drámai feldolgozásai)* = NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*, Bp., Argumentum, 1993, 201–211.

⁵⁶ KISFALUDY, i. m., 384.

⁵⁷ *Uo.*, 403.

⁵⁸ *Uo.*, 408.

Végül Mohamed is az uralkodói kötelesség mellett dönt, de döntését féltékenység motiválja: rádöbben, hogy Irene még mindig Leót, régi szerelmét szereti, s csak önfeláldozásból nyújtaná a pogány uralkodónak a kezét. Önmaga legyőzését demonstrálandó seregei szeme láttára öli meg szerelmését.

De a magasra célzó férfinak
Lelkét sem az ifjúság nyíló virága,
Sem a szerelem csendes harmatja ne
Szédítse meg; csak úgy méltó örök
Koszorúra...
...Érdemes
Mohammed uralkodni rajtatok;
Mert nemcsak a világon győz, hanem
Önnömagán is.⁵⁹

Ezzel a győzelemmel azonban a dráma értékvilágán belül „a teremtésnek nyomorék csudájává” degradálódik.

A vizsgált drámákban itt mutatkozik meg két korszak lassú váltása: a klasszicista dráma állandó, visszatérő konfliktusa a kötelesség és a szenvedély kettős szorítása, melyben a főhős örlődik. Metastasio drámáiban – a francia klasszicizmus két nagy alakjával ellentétben – többnyire létezik kiegyenlítődés a kétféle érték között, de csak akkor, ha a vívódó hős ura önmagának, és a kötelesség nevében uralja szenvedélyét. A drámák végki-csengése ilyenkor az, hogy a lemondásra kész főhős valamilyen módon elnyeri méltó jutalmát, és szenvedélyéről (általában szerelméről) sem kell lemondania. Az említett Kisfaludy-műben a vívódó hős akkor emelkedik a legnagyobb erkölcsi magaslatra, mikor a kötelesség gyilkos szorítása helyett személyes szabadsága nevében a szerelmi szenvedély jogossága mellett száll síkra, és akkor válik szörnyeteggé, amikor a korábban kultivált kötelesség-eszménynek alárendeli önmagát. A romantika individuális értékeinek tisztelete érhető tetten ebben a drámai megoldásban. Ugyanakkor azonban Kisfaludy nem segíti diadalra ezt a személyes értéket, a darab tragikus végkifejletéhez az vezet, hogy a pogány hős végül is a kötelesség szorításának enged, de ezt már nem emelkedett erkölcsű belenyugvással viseli, mint a klasszika hősei, hanem mintegy a sorsa iránti bosszúból el is pusztítja szerelme tárgyát. Az új típusú, romantikus ember nem harcol sikeresen az individuális értékek győzelméért, és a szenvedély pusztító ereje tragikus végkifejlettel zárja az ütközetet. Az *Irene* értékrendje és megoldása azt példázza, hogy Metastasio megindító melodrámainak kiegyensúlyozható világa helyébe végképp a világot szélsőséges értékek és szenvedélyek összeütközéseként értelmező romantika lépett.

⁵⁹ *Uo.*, 464.