

Fodor Géza

TERMÉKENY ROSSZHISZEMŰSÉG

Rousseau színházkritikája

Ludassy Máriának

Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár 1758-as írása, a LEVÉL D'ALEMBERT-NEK a címzett és Marmontel válaszától kezdve a Derrida (GRAMMATOLÓGIA) és Paul de Man (AZ OLVASÁS ALLEGÓRIÁI) dekonstrukciójával kacéerkodó filozófiatörténet-írásig fontos tárgya az elméleti reflexiónak.¹ Ludassy Mária háromszor is foglalkozott vele.² A filozófiatörténet-írás – a maga szempontjából helyesen – Rousseau kultúrkritikáján-társadalomkritikáján-társadalomideálján belül tárgyalja. De lévén a mű mégiscsak színházellenes röpirat, talán nem értelmetlen egyszer megvizsgálni, hogy a százötven oldalas szövegből az a negyvenöt oldalnyi rész, amely szorosan a színháték sajátosságaival, természetével és működésével foglalkozik, tartalmaz-e releváns gondolatokat a színházesztétika, sőt általában az esztétika számára. A következőkben tehát kiemelem ezt a színházesztétikai blokkot a LEVÉL egészéből, tudván tudva természetesen, hogy Rousseau színházkritikájának radikalizmusát egy sajátos helyzet, a genfi társadalmi állapotoknak a védelme, egy kis, köztársasági szellemű városnak, „áttetsző”, sok tekintetben archaikus társadalomnak a védelme motiválja és igazolja – „Párizsban” a színháznak nem annyira az erkölcsromboló sajátossága domborodik ki, mint inkább az a kesernyész előnye, amelyet Rousseau nem győz hangsúlyozni: „*Felettebb boldog volnék, ha a közönség naponta kifütyülné egy új színművet, feltéve, hogy ezen az áron két órára féken tudom tartani legalább egy néző rossz szándékait, és megmenthetem barátja leányának vagy feleségének becsületét, bizalmasának titkát, hitelezőjének vagyonát. Amikor nincsenek többé erkölcsök, már csak a rend biztosítására gondolhatunk, s elég jól tudjuk, hogy a zene és a színház egyik legfontosabb eszköze a feladat végrehajtásának.*”³ „*Mivel megakadályozni [az embereket], hogy ténykedjenek, annyi, mint megakadályozni, hogy rosszat cselekedjenek, ezért ha napi két órát sikerül elragadni a bűn gyakorlásától, úgy egy tizenkettő részével kevesebb bünt követnek el. S ha az előadott és előadásra váró színművek beszélgetés tárgya lesznek a kávéházakban meg az ország semmirekellőinek és gazfickóinak más tanyáin, ennyivel is kevesebbet kell féltsek a családapák lányaik vagy feleségeik becsületét, a maguk vagy a fiaik erszényét.*”⁴

A színház erkölcsromboló, illetve erkölcsnevelő funkciójáról szóló vita olyan régi, mint maga a színház. Az előbbi nézetre a legkorábbi adat egy – igaz, csak későn, Plutarkhosz által közvetített – Szolón-anekdota, a vádakra védelmül szolgáló utóbbi fel fogás a XVIII. században virágzott a legteljesebben.⁵ A színházat az erkölcs jegyében elítélő irodalom szellemi csúcspontjait természetesen a platóni ÁLLAM és a rousseau-i LEVÉL jelentik.

A LEVÉL színházesztétikai részének alapkérdései: „*Jó-e vagy rossz a színház önmagában véve? Párosulhat-e az erkölccsel?*”⁶ A támadási pont a nevezetes horatiusi klasszikus-neoklasszikus doktrína: „*Osztatlan tetszést az arat, mi a hasznosat, édest / jól elegyítve tanít, s közben komoly élvezetet nyújt.*” (ARS POETICA, 343–344. Muraközy Gyula fordítása.) Amikor Rousseau kereken kijelenti: „*ami a színhátékok jellegét illeti, azt szükségképpen az általuk*

okozott élvezet határozza meg, nem hasznosságuk”,⁷ akkor nem mond semmi újat, hanem egy olyan hagyományhoz kapcsolódik, amely nem dominált ugyan, de a reneszánsztól kezdve alárendelten és szakadozottan létezett. Rousseau mintegy axiómának tekinti, hogy a színháték célja egyértelműen a mulattatás, a szórakozás, az élvezet, a tetszés, az érdekesség/érdeklődés, művelői szempontjából mindenekfölött a siker.⁸ Ebből következően a színhátéknak maximálisan alkalmazkodnia kell a közönség erkölcsiéhez, ízléséhez, érzéseihöz, a közvéleményhez – mindezeket nem sértheti, hanem követnie (sőt megszipitenie) kell, kedvezni és hízelegni kényszerül nekik.⁹ Mivel a közönség vilásképe-érzete-ízlése, illetve a színháték vilásképe-érzete-stílusa között Rousseau abszolút megfelelést feltételez, a színház elveszíti a drámairodalom múltját; ez a régmúlt tekintetében megfelel a korabeli színház történeti realitásnak, de Rousseau véleménye ennél erősebb, a közelmúltra is kiterjed: „Amikor Molière jobbat tett a vígjátékokat, a divat, a nevetséges dolgokra támaszkodott, de nem sértette meg, hanem követte vagy továbbfejlesztette a közönség ízlését; ugyanígy tett a maga részéről Corneille is. De később a régi színház kezdte bántani ezt az ízlést, mert miközben csiszoltabb század érkezett el, a színház megőrizte eredeti durvaságát. Mivel a közízlés megváltozott e két szerző óta, ha most mutatnák be remekműveiket, kétségkívül megbuknának velük. Hiába csodálják őket változtatlanul a szakértők; ha a közönség még csodálja őket, úgy inkább azért, mert szegénylőre a pálfordulást, mint e darabok igazi szépségei iránti érzékből. Azt mondják, a jó darabok soha nem bukhatnak meg; és csakugyan, mert a jó darab soha nem sérti korának erkölcsiét. Ki kételkedik benne, hogy játékszímeinken Szophoklész legjobb darabja csúfosan megbukna? Nem nézhetünk olyan emberek szemével, akik egyáltalán nem hasonlítanak rájuk.”¹⁰ Egyszerű volna későbbi színház történeti fejlemények és a későbbi esztétikai hermeneutika felől megmosolyogni Rousseau-nak e valóban nem éppen legerősebb gondolatmenetét, de fontosabb látni, hogy a „régiek és újak vitája” után ekkoriban érlelődik meg a kérdés, hogy lehet-e s miként lehet eleven kapcsolatot találni a jelenből a művészeti örökséggel. Figyelemre méltó, hogy Hume ezt a kérdést egy évvel korábban, 1757-ben mennyivel árnyaltabban és termékenyebben közelítette meg, mint Rousseau.¹¹

De miért is nem párosulhat a színháték az erkölccsel? Mi is voltaképpen a színháték? „A játékszín általában az emberi szenvedélyek képe, s a kép eredetije minden szívből föllehető.”¹² A mondat első felében könnyedén odavetett meghatározás mögött nagy eszme- és esztétikatörténeti múlt áll. Mivel Rousseau itt elsősorban a tragédiára gondol, érdemes felidézni a legnagyobb hatású tragédiadefiníciónak, az Arisztotelészének néhány döntő mozzanatát: „A tragédia kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek [...] utánzása, [...] úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást.”¹³ Arisztotelész szerint a tragédia legfontosabb alkateleme a történések összeállítása, „a tragédia alapja és mintegy lelke tehát a mese”.¹⁴ A tragédián belül nem beszél indulatokról/szenvedélyekről, csak azoknak az indulatoknak/szenvedélyeknek szentel figyelmet, amelyek a hatásban, a néző/befogadó oldalán jelentkeznek. Az arisztotelészi tragédiáfelfogás abszolút cselekménycentrikus. Hogy a nevezetes megtisztulás (katharszisz) Arisztotelész szerint erkölcsi jellegű-e vagy sem, örök vita tárgya, s mivel a pró és a kontra érvek körülbelül kiegyensúlyozzák egymást,¹⁵ nagymértékben az interpretátor világnézetétől, értékválasztásaitól függ, melyik felfogás mellett foglal állást. (Nekem a kontrafelfogás rokonszenvesebb, s úgy vélem, hogy Arisztotelész részint a platóni költészetelmélet etikaturániájának implicit kritikája jegyében, részint mert empirikus kutatóként komolyan vehette a színház és a kultusz kapcsolatát, a tragédiának a görög életbe való sokrétű beágyazottságát, mozgatórugóinak és

hatásainak differenciáltságát és komplexitását, aligha redukálta a tragédia célját erkölcsire.) Az arisztotelészi poétika reneszánsz kori újrafelfedezése, meginduló és sokáig folyamatos újraértelmezése-továbbfejlesztése egy új antropológia, egy antik és középkori gondolati hagyományokat is felszívó, de az egyén helyes életvezetését kereső filozófia által vezérelt antropológia keretében ment végbe.¹⁶ A helyes életvezetés kérdésének mint központi kérdésnek a jegyében alapvető jelentőségűvé vált ebben az új antropológiában és poétikában az affektusok problémája. Ez a tragédiaelméletben nagy fordulatot hozott: a szenvedélyek most már nem csupán a befogadó oldalán jelentettek problémát, hanem a tragikus hős oldalán is, sőt eredendően azon. A megtisztulást immár úgy fogják fel, hogy a szenvedély által tragédiába sodort hős elrettenő példája láttán tisztulnak meg a befogadó szenvedélyei, vagy tisztul meg a befogadó a szenvedélyektől. A fordulat már az első fontos reneszánsz drámaelméletben, Giraldi Cinzio (Giambattista Cintio) DISCORSO INTORNO AL COMPORRE DELLE COMEDIE E DELLE TRAGEDIE (megj.: 1554) című művében látható: „A tragédia a részvét és a félelem révén megmutatja, hogy mit kell elkerülnünk; megtisztítja azokat a lelki zavarokat, amelyekbe a tragikus jellemek bonyolódtak.”¹⁷ Arisztotelész markáns átértelmezését adja Julius Caesar Scaliger (POETICES LIBRI SEPTEM, 1561), aki kifejti, hogy a cselekedetek nem a jellemből (éthosz), hanem az affektusból fakadnak, s a cselekmény mint *actus exterior* az affektusból mint *actus interior*ből nő ki; a cselekmény így eszközzé vált, amely megvilágítja az emberek számára okát, az affektust. Scaliger tehát a szenvedélyeket állítja a középpontba.¹⁸ Reprezentatívnak tekinthető Pietro Vettori nézete (1573), miszerint a költészet feladata az érzelmek megtisztítása s annak kiküszöbölése, ami bennük túlzó és alkalmatlan: „Ezt pedig kiválóan végzi a tragédia, amely minden szenvedély határait megmutatja, megtanít, meddig kell elmenni, sőt maga fog neki a dolognak, és gyógyítja az összes forrongó érzelmeket kettőnek a segítségével, amelyeket a színpadra hozott cselekvéssel ébreszt és mérsékel, tudniillik a részvét és a félelem segítségével. Megtanít Aristotelés arra, hogy a tragédia milyen célt követ eljárásával, ez ugyanis, míg a két nagy lelki zavart, a részvétet és a félelmet kitisztítja, ugyanakkor tisztítja a többit is, utat mutatván kiküszöbölésükre.”¹⁹ A tragédiaelméletnek ez az ábrázolt szenvedélyekre fókuszáló új paradigmája jól követhető mind az itáliai, mind a németalföldi, mind az angol, mind pedig a francia poétikában – majd csak Lessing fog vele radikálisan leszámolni a HAMBURGI DRAMATURGIÁ-ban (Hetvenhetedik és Hetvennyolcadik szám). Rousseau tragédiameghatározásának legfontosabb közvetlen előzményei: Corneille: DISCOURS (1660), Racine: ELŐSZÓ a BERENICE-hez (1671) és a PHAEDRÁ-hoz (1677), François de Salignac de La Mothe-Fénelon: LETTRE À L'ACADÉMIE (1716), Jean-Baptiste Dubos: RÉFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POÉSIE ET SUR LA PEINTURE (1719), Antoine Houdar de La Motte: DISCOURS SUR LA TRAGÉDIE (1730), Voltaire: DISCOURS SUR LA TRAGÉDIE (1730). Az utóbbiban, amely BRUTUS című tragédiájának előszava, Voltaire szinte szó szerint megelőlegezi Rousseau megfogalmazását: „A játékszín, legyen bár tragikus vagy komikus, az emberi szenvedélyek eleven képe.”²⁰ Amikor tehát Rousseau azt mondja, hogy „a játékszín általában az emberi szenvedélyek képe”, akkor egy nagy elméleti tradícióhoz kapcsolódik. Ez a meglehetősen reduktívnek látszó elméleti tradíció azonban nemcsak filozófiai-antropológiai motiváltsága okán lehetett erős, hanem meg is felelt a klasszicista, unilineáris, főfigurát és főcselekményt kiemelő dramaturgiának, amely prototípusa annak, amit Volker Klotz úgy nevez: „geschlossene Form im Drama”.²¹ Ez a dramaturgia kedvez egy nagy szenvedély végigvitelének, a színpjáték érzelmi folytonosságának. (Olyannyira, hogy az érzelmi ív legszebb példáját, a Rousseau által is csodálva elítélt BERENICE-t Voltaire inkább elégiának tartja, mintsem egyszerű

tragédiának.)²² Rousseau megfogalmazása máris sejteti azt, amit egész fejtegetése megerősít majd, s amire még vissza kell térni: színházi-drámái orientációja egyértelműen a – francia – klasszicista drámára fixálódott.

De vissza a kiindulókérdéshez! Ha „*a játékszín általában az emberi szenvedélyek képe*”, akkor miért nem párosulhat az erkölccsel? „[...] az első megfigyelésekből az következik, hogy a színház általános hatása a nemzeti jelleg megerősítésében, a természetes hajlandóságok fokozásában és valamennyi szenvedély felszításában áll. Úgy tűnhetik föl, hogy mivel ez a hatás csupán megerősíti, de nem módosítja a kialakult erkölcsöket, ezért a színház jó volna a jók és rossz a rosszak számára. De még az első esetben is kérdés maradna, hogy vajon a túlságosan felizgatót szenvedélyek nem fajulnak-e bűnös vágyakká.”²³ Máris gyanút foghatunk, hogy a gondolatmenet platóni irányba fordul, de előbb még egy erős vágás következik az arisztotelészi örökség felé: „*Tudom, a színház poétikája szerint éppen az ellenkezője történik, s a szenvedélyek felszítása megtisztulásukat eredményezi; ám alig vagyok képes felfogni ezt a szabályt. Netán örvöngőnek vagy bolondnak kell lennünk előbb, hogy mértékletessé és bölccsé válhassunk?*”²⁴ Rousseau-nak ez a fordulata sem egyedülálló. Fontenelle már a XVII. század végén azt írta: „*Sohasem értettem a szenvedélyeknek maguknak a szenvedélyeknek a segítségével való megtisztítását, ezért nem is akarok erről semmit mondani. Ha valaki ezen az úton lesz megtisztítva, ám legyen; de nem látom be, mire jó a részvételtől megtisztíttatni.*”²⁵ Hasonlóképpen Voltaire is bevallja, hogy nem érti, mi is legyen a tragédia katartikus orvossága; vélhetően Arisztotelész csak azért találta ki ezt a „*badarságot*”, hogy igazolja a költészetet a platóni filozófia szemrehányásaival szemben.²⁶ Bármilyen nyeglének tűnnek is ezek a megnyilatkozások, be kell látnunk, hogy súlyosabbak, mint iróniájuk első pillantásra érezni engedi: a *katharszisz* tézise, az arisztotelészi tragédiaelméletnek ez az alapvető jelentőségű, de lehető leghomályosabb gondolata, amelynek interpretációtörténete sohasem jutott – és sohasem is juthat – nyugvópontra, *védtelen a common sense*-nek e rácsodálkozó értetlenségével szemben. Rousseau két mondata valódi „*knockout*”. Majd így folytatja: „*»Dehogyan! Nem erről van szó – mondják a színház hívei. – A tragédia valóban azért tárja elénk a szenvedélyek képmását, hogy megindítson bennünket, de nem mindig akarja, hogy ugyanazt érezzük, amit a szenvedély gyötörte hős. Ellenkezőleg, többnyire az a célja, hogy a bennünk felébresztett érzések ellentétei legyenek azoknak az érzéseknek, amelyekkel hőseit felruhazza.*« [...] *Végezetül azt mondják, hogy a szenvedélyek és a kíséretükben fellépő fájdalom hűséges ecsetelése egymagában is rábírja a nézőt, hogy minden tőle telhetőt tegyen az ilyen dolgok elkerülésére.*”²⁷ Következik a cáfolat: „*Hogy felismerjük e válaszok rosszhiszeműségét...*” – olvassuk. A fordítás itt nem tűnik telitalálatnak: a „*mauvaise foi*”²⁸ a „*rosszhiszeműség*” mellett „*félrevezetési szándék*”-ot is jelent, s itt Rousseau pontosan ezzel vádolja a színház védelmezőit. Két súlytalanabb ellenérv után előjön az aduval: „*Miért szüntetné meg a szenvedélyekből születő fájdalom képe a túláradó örömet; hiszen az is a szenvedélyből fakad [az én kiemelésem], s a szerzők még nagy gonddal meg is szépítik, hogy kellemesebbé tegyék darabjaikat. Ne tudnók, hogy a szenvedélyek mind rokonok, hogy egyetlenegy is fel tud szítani ezer másikat, hogy amikor az egyik szenvedélyt a másik szenvedéllyel akarjuk leküzdeni, csak még fogékonyabbá tesszük a szívet valamennyi iránt? [Az én kiemelésem.] Csak egyvalami tisztíthatja meg a szenvedélyeket: az ész [az én kiemelésem]; s mondtam már, az ész semmiféle hatást nem tesz a színházban.*”²⁹ Nem nehéz felismerni e gondolatmenet mögött a platóni ÁLLAM X. könyvének pszichológiai alapú, a lélek részeinek hierarchiájára apelláló színházkritikáját.³⁰ Az idézet utolsó mondatán mégis fennakadhatunk. Hogyan? Az érzelmeket emancipáló, a szentimentális Rousseau visszahátrált a hagyományos, klasszikus/klasszicista *passio-ratio* ellentétéhez,

a *ratió*nak a *passio* feletti uralmához? Az ÚJ HÉLOÏSE – melynek Rousseau állítása szerint a fele körül keletkezett három hét alatt a LEVÉL³¹ – és az EMIL s benne különösen A SZAVOJAI KÁPLÁN HITVALLÁSA idevágó szöveghelyeinek elemzése alapján többen kimutatták, hogy a csúszkáló szóhasználat ellenére világosan kirajzolódik az a tendencia, miszerint a *raison* rousseau-i jelentése eltávolodik az ész teoretikus, absztrakt ideáljától, és egy új ideálhoz közelít: „*Lelkiismeret! Lelkiismeret! Isteni ösztön, halhatatlan égi szózat, egy tudatlan és korlátozott, de értelmes [intelligent] és szabad lény biztos vezetője, csalhatatlan bírálója jónak és rossznak, te teszed az embert Istenhez hasonlóvá! Neked köszönhető, hogy természete kiválóvá lesz, cselekedete erkölcsössé. Tenélküled, úgy érzem, semmi sincs bennem, ami az állatok fölé emelhetne, ha csak az a szomorú kiváltság nem, hogy tévedésről tévedésre tévelygek egy szabályozatlan értelem és egy elv nélküli ész segítségével [à l'aide d'une entendement sans régle et d'une raison sans principe].*”³² Ernst Cassirer három ragyogó Rousseau-tanulmányban erősen kantizálta ugyan Rousseau-t, és az új *raison*-fogalmat egészen a „*praktische Vernunft*”-hoz közelítette, mégis meggyőzően demonstrálta a rousseau-i *raison*-nak a karteziánus *ratió*tól való eltávolodását s a szentimentalizmusnak és a racionalizmusnak Rousseau-nál létrejövő egységét.³³ Újabban Panajotis Kondylis mutatta be a felvilágosodásnak az újkori racionalizmus történetében elfoglalt helyéről frott alapos és kiváló könyvében, hogy az egész emberi egzisztenciát a maga sokrétűségében, érzéki begyökerezettségében is átfogó „*egzisztenciális megismerésfogalom*”³⁴ kialakulásával az ész elválik az intellektustól, a gondolkodás összefonódik az akarással, s ebben a folyamatban kiemelkedő szerepet játszik Rousseau a *raison* fogalmának átértelmezésével, azzal, hogy „*a lelkiismeretet, ill. az észet morális-normatív értelemben »instinct divin«-nek nevezi*”.³⁵ A rousseau-i *raison* szenvedélyeket megtisztító hatalmát tehát ebben a kontextusban kell látnunk. De bármennyire is paradigmaváltás történik a szenvedélyek és az ész viszonyának felfogásában, Rousseau színházkritikájának a szenvedélyekkel kapcsolatos gondolatköre nem lép ki a hagyományos kritika keretei közül. A gondolatkör külön pikantériája, hogy csak a *genfi polgárnak*, a színház nélküli, „*áttetsző*” társadalmú Genf polgárának a perspektívájából lehet ennyire kerek és tiszta. A párizsi színházat jól ismerő Rousseau a klasszicista színházat ugyanazért kárhoztatja, amiért a polgári dráma és színház harcosai: hogy tudniillik „*színelőadásaink milyen illedelmesek*”.³⁶ A „*la bienséance des nos spectacles*” valóságos szitok, mert ellentéte a természet utánzásának. Az ÚJ HÉLOÏSE második részének XVII. levelében – amely a LEVÉL előtt keletkezett³⁷ – Saint-Preux részletesen beszámol Julie-nek párizsi színházi tapasztalatairól, s elpanaszolja, hogy a cselekménytelenség, a sok deklamáció, tiráda és szentencia, az illetudás lehetetlenné teszi a szenvedélyek kifejezését.³⁸ A párizsi, létező klasszicista színház perspektívájából Rousseau színházkritikájának a szenvedélyekkel kapcsolatos gondolatköre nem lehetne ennyire kerek és tiszta.

A Rousseau-hoz méltó, eredeti cáfolata annak, hogy a színház párosulhat az erkölccsel, csak most következik. Nekifutásként tisztázza, hogy nem a színház szeretteti meg az erényt, és gyűlölteti meg a bűnt, hanem az emberek már a társadalomban eleve így éreznek. „*Ami engemet illet, tartsanak bár rossznak, amiért azt merem állítani, hogy az ember jónak született, úgy gondolom és úgy hiszem, bebizonyítottam ezt az állítást; belőlünk magunkból és nem a színművekből fakad [la source de l'intérêt] a becsületesség iránti rokonszenv és a rosszal szembeni ellenérzés.*” A magyar fordításból itt kimaradt egy mondat: „*Il n'y a point d'art pour faire naître [produire] cet intérêt, mais seulement pour s'en prévaloir.*” Majd folytatódik a szöveg: „*A szépség szerete [l'ábjegyzetben: itt a morális szépségről van szó] éppoly természetes érzése az emberi szívnek, akár az önszeretet; a színpadi jelenetek egy-*

másutánja nem kelti föl, a szerző nem ülteti el a szívből, hanem készen találja benne, s e tiszta érzésből, amelynek hízeleg, ebből fakasztja az édes könnyeket.”³⁹ Azért kár, hogy az *intérêt* szó, az *érdeklődés* fogalom elsikkad a magyar szövegben, mert Rousseau itt először használ, egyelőre gyenge értelemben, egy fogalmat, amely – erős kontrasztként – mindjárt elementáris jelentőségre tesz szert érvelésében. Mert most jön a döntő csapás: „*De nem is erről van szó, hanem arról, hogy következetesen elveink szerint cselekedjünk, és kövessük azoknak az embereknek a példáját, akiket tisztelünk. Az emberi szív minden dologban helyesen érez, ami nem tartozik személyesen rá. Az olyan pereskedésben, amelynek csupán szemléltői vagyunk, tüstént az igazság pártjára állunk, s nincs olyan rossz cselekedet, amely ne háborítana fel, amíg semmi hasznot [profit] nem húzunk belőle. De amikor érdekeink is belekeverednek a dologba, csakhamar hamisan kezdünk érezni; fölébe helyezük a rosszat, amely hasznunkra van [utile], a jónak, amelyet a természet parancsára szeretünk [az én kiemeléseim].*”⁴⁰ Ez az érv cáfolhatatlan, ez a csapás a felvilágosodásnak a színház erkölcsjavító hatásával kapcsolatos illúzióira kivédhetetlen és megsemmisítő. Sem D’Alembert, sem Marmontel a LEVÉL-re írott válaszában semmilyen érdemleges ellenérvre nem is volt képes, mindketten azokat az illúziókat hangoztatták csak újra, amelyek Rousseau-nak e tromfja után egyszerűen súlytalanná váltak.⁴¹ Mivel annak igazolásául, hogy a színház párosulhat az erkölccsel, illetve képes az erkölcsöket megjavítani, nem kevesebbet kell demonstrálni, mint hogy a színházban felkeltett erkölcsi érzelmek erősebbnek bizonyulnak az életbeli érdekek és várható hasznok motivációjánál, márpedig ezt lehetetlen megtenni, Rousseau jól célzott, tömör érvének igen nagy az esztétikatörténeti jelentősége: egyszer s mindenkorra világossá teszi, hogy a színházat nem lehet az erkölccsel legitimálni. A LEVÉL után „*a színház mint az erkölcsök iskolája*” lehetett egy gyakorlatias színházi ideológia hatékony jelszava – mint például a német vagy a magyar színházért vívott XVIII. századi harcokban⁴² –, de nem volt már elméleti-esztétikatörténeti jelentősége; populáris ideológia volt, „*gesunkenes Kulturgut*”. Lessing kísérlete, hogy a színházat részvétetikával legitimálja, szofisztikált és rokonszenves utóvédharc, de konkrét dráma- és színházelméleti hozama a HAMBURGI DRAMATURGIÁ-ban (1767–1768) magasan felülmúlja ideológiai plauzibilitását; Schiller korai koncepciója pedig, A SZÍNHÁZ MINT MORÁLIS INTÉZMÉNY (1784), nem annyira a színjáték közvetlen erkölcsi hatásáról, mint inkább az egész ember kiművelésében, a „*Bildung*”-ban való részvételéről és az életnek a törvények hatókörén túli értékeléséről-megítéléséről-kritikájáról szól. Rousseau destrukciójának indirekt haszna az a pozitív belátás, hogy a legitimitációt nem az erkölcsben, hanem máshol kell keresni – ma már könnyű kimondani, de annál nehezebb teljesíteni: egy nem redukcionista, átfogó kultúraelméletben.

De Rousseau nem áll meg ennél a döntő csapásnál. S ha valamilyen vonatkozásban mégiscsak lehet ezzel az írással kapcsolatban a „*mauvaise foi*”-ról mint *rosszhiszeműségről* beszélni, úgy éppen magával Rousseau-val kapcsolatban. De ez a *rosszhiszeműség* termékeny. Rousseau-t – a költővel szólva – „*a metsző eszű rosszhiszeműség*” három lépésben további tanulságos felismerésekre ihleti.

Az első lépés: „*Nemde szükségszerűen következik a dolgok természetéből, hogy a rossz ember kétszeres előnyt húz: a saját igazságtalanságából és mások becsületességéből? Köthet-e előnyösebb szerződést, mint hogy az igazság szeretetére kötelez mindenkit, kivéve önmagát? Így aztán mindenki híven megadná, amivel neki tartozik, ő maga azonban senkinek nem adná meg a tartozását. Szereti az erényt, ez kétségtelen, de másokban szereti, mert azt reméli, hogy hasznot húz belőle; ő maga azonban nem akar erényes lenni, mert ez túlságosan költséges dolog volna. Mit vár hát a színháztól? Ugyanazt, amit mindenütt talál: hogy a közönség, az ő kivételével, leckét kap*

erényből; hogy az emberek mindent feláldoznak a kötelességnek, de tőle nem követelnek semmit.”⁴³ A – jónak született, de már megromlott – „rossz ember” tehát egyszerre cinikus és naiv, egyfelől nem is engedi a színházban hatni magára a színjáték erkölcsét, nem engedi felébredni önmagában az erkölcsi érzelmeket, másfelől feltételezi, hogy az ő kivételével a közönség többi tagjában viszont felébrednek ezek az erkölcsi érzelmek, sőt tovább is hatnak az életben. Ez a fordulat kiesik az egész érvelés szigorú logikájából, amely tagadja, hogy az erényből a színházban kapott lecke hatékony lehet a színházon kívül.

A második lépés: „Az t mondják, a tragédia félelmet kelt és ezáltal szánalomra gerjeszt. Legyen; de miféle szánalom ez? Múló és üres érzelem [une émotion passagère et vaine], nem tart tovább, mint az illúzió, amely felkeltette [az én kiemelésem]; csak maradéka a természetes érzésnek, s a szenvedélyek hamarosan elfojtják ezt is; természetlen szánakozás, néhány könnyecseppel jóllakik, és soha nem indított a legcsekélyebb emberies cselekedetre sem.”⁴⁴ „Ha, miként Diogenész Laertiosz megjegyzi, a szív könnyebben érzékenyül a színlelt, mint a valódi baj láttán, ha a színház utánzásai olykor több könnyet csálnak ki a szemekből, mint az utánzott tárgyak jelenléte, ez nem azért van, mert az érzelmek gyengébbek ilyenkor, és nem fokozódnak a fájdalomig, ahogyan Dubos abbé gondolja, hanem azért, mert tiszták, nem vegyül középük az önmagunk miatti aggodás. Amikor megkönnyezük a kitalált történeteket, eleget teszünk az emberiség jogainak anélkül, hogy bármit fel kellene adnunk saját jogainkból, anélkül, hogy a szerencsétlenek valóságos mivoltukban gondoskodást, enyhét, vigaszt és fáradalmakat követelnének tőlünk, és így részt vállalnánk szenvedéseikből, ami legalább annyiba kerülne nekünk, hogy kilépünk közönyünkéből – ám ez alól, szerencsére, fel vagyunk mentve. Az mondhatnók, összeszorul a szívünk, nehogy vesztünkre ellágyuljon.”⁴⁵ Az egyik fontos állítás a szánalom múló volta. Mindenkinek, aki komolyan gondolta a színház erkölcsjavító hatását, bizonyítania kellett, hogy a színházban felkeltett erkölcsi érzelmek nem érnek véget az előadással, hanem tovább hatnak az életben. Diderot, aki 1758 májusától szeptemberig dolgozott A DRÁMAKÖLTÉSZETRŐL című értekezésén, még aligha ismerte a majd csak október 2-án megjelenő LEVÉL érvelését, amikor leírta: „A színház nézőtere az egyetlen hely, hol együtt sír az erényes s a gonosz ember. A gonosz felháborodik az igazságtalan tetten, melyet ő maga percig nem habozna elkövetni, szánakozik a bajon, melyet akár ő is felidézhetett volna, s megvetéssel fordul el attól, aki olyan, mint ő. Ám a hatás nem múlik el nyom nélkül, akarva-akaratlanul tovább munkál bennünk, s a gonosz ember, a színházból távozóban, kisebb hajlandóságot érez a rosszra, mintha egy szigorú, kemény szavú prédikátor olvasta volna a fejére bűneit.”⁴⁶ Rousseau érvelésének árnyékában ez az állítás így, minden további nélkül, bizony sovány és naiv. Nem véletlen, hogy Lessingnek is nem kevés szofisztikára volt szüksége, hogy az arisztotelészi katharszisszal kapcsolatos „részvét és félelem” fogalompár tagjainak pontos jelentését és összefüggését „tisztázza” az erkölcsi hatás továbbhatásának biztosítása érdekében: „[...] noha szerinte [Arisztotelész szerint] a részvét indulata sem a színházon belül, sem a színházon kívül nem lehetséges az önmagunkért érzett félelem nélkül; noha a félelem szükségszerű eleme a részvétnek, fordítva ez nem áll, és a mások iránt érzett részvét nem eleme az önmagunkért való félelemnek. Mihelyt a tragédiának vége van, megszűnik a részvétünk, és az átélt megindulásból csak az a valószínű félelem marad meg, melyet a részvéttel kísért baj önmagunkra nézve mutat. Ezt magunkkal visszük; és ahogyan a félelem, mint a részvét eleme, segít megtisztítani a részvétet, éppúgy segíti mármost, mint tovább tartó szenvedély, megtisztítani önmagát.” (HAMBURGI DRAMATURGIA, Hetvenhetedik szám.)⁴⁷ A másik fontos állítás a szánalom üres volta. Először is világos, hogy Rousseau számára érvénytelen az egész arisztotelészi katharszisz hagyományának az a nélkülözhetetlen gondolata, hogy a tra-

gikus hős sorsát magunkra vonatkoztatjuk, a félelem tudniillik azzal kapcsolatos, aki hozzánk hasonló.⁴⁸ Rousseau ennek éppen az ellenkezőjét állítja: a színpadon látható baj azért kelti fel jobban érzelmeinket az életben látottnál, mert a színházban felébredő érzelmeink „*tiszták, nem vegyül közjük az önmagunk miatti aggodás*”. Másodszer ez nem egyszerűen érzelmi kérdés, hanem a néző *önfelmentése* következik belőle: nem kell tennie semmit, mégis eleget tesz „*az emberiség jogainak*”. Ha ezt a lelki mechanizmust nem tekinthetjük is a színház szükségszerű velejárójának, Rousseau „*rosszhiszeműsége*” korántsem alaptalan. Ráadásul ezt a mechanizmust erősíti a színházi nyilvánosságnak, tömeghatásnak az a sajátossága, amelyről Rousseau nem beszél ugyan, de Diderot a fenti idézetben utal rá: „*A színház nézőtere az egyetlen hely, hol együtt sír az erényes s a gonosz ember.*” A színházi hatásban tudniillik – ha jól működik – valóban érzelmi egység-közösség jön létre a nézőtérén, a közönség azonos erkölcsi érzelmekben egyesül, az előadás tartamára erkölcsi közösségnek, mintegy az emberiség képviselőjének érzi magát, s ennyiben tényleg úgy érezheti, hogy „*eleget tesz az emberiség jogainak*” anélkül, hogy egyénenként a valóságban „*bármit fel kellene adnia saját jogaiból*”.

A harmadik lépés: „*Mit várhatunk még attól az embertől, aki megcsodálta a mesebeli jó cselekedeteket, és sírt a képzelt balsorsok felett? Nem elégedett-e önmagával? Nem örvendezik-e, hogy milyen nemes lelki is ő? Nem váltott-e meg mindent, amivel az erénynek tartozott, midőn meghajolt előtte? Lehet-e ennél többet kívánni tőle? Hogy ő maga is gyakorolja az erényt? Nincs szerep, amit eljátszhatna, hiszen nem színész.*”⁴⁹ A rousseau-i „*rosszhiszeműség*” itt éri el a csúcspontját: az önfelmentéstől csak egy lépés az *önelégtelenség*. Kell-e tovább bizonygatni, hogy a színház nem párosulhat az erkölccsel? S ha nem tekinthetjük is a színjáték így leírt működését-hatását törvényszerűnek – mondhatjuk-e, hogy ez a mechanizmus nem valóságos?

Rousseau perspektívájából ez az érvsor és végkövetkeztetés annyira erős, hogy ki is lehetne mondani: *quod erat demonstrandum*. S valóban, ami még következik, erőben nem is ér fel ehhez a gondolatkörhöz, de esztétikatörténetileg és esztétikailag távolról sem érdektelen. Mindenekelőtt elindul egy gondolati vonulat, amely sokat mond arról a színjátékról, amely Rousseau szeme előtt lebeg, viszont ellentmondásba is sodorja. „*Minél többet elmélkedem a dolog fölött, annál inkább úgy találom, hogy amit a színházban bemutatnak, azt nem hozzák közelebb hozzánk, hanem eltávolítják tőlünk [az én kiemelésem]. Midőn az ESSEX GRÓF-ot látom, Erzsébet uralma tíz évszázadot hátrál szememben, és ha olyan eseményt játszanának el, amely a minap történt Párizsban, én úgy képelném, hogy Molière korában vagyok. A színháznak megvannak a maga külön szabályai, elvei, erkölcsei, ahogy van nyelve és ruhatára is. Azt mondják, mindebből semmi sem illik hozzánk, s éppoly nevetségesnek tartanók magunkévá tenni a színpadi hősök erényeit, mint versben beszélni és római öltözékbe bújni.*”⁵⁰ Mivel a magyar fordításból megint kimarad valami, nem derül ki elég világosan, hogy ez a komédiára is érvényes: „*Igaz, egyszerűbb külsőt is adhatunk a színpadnak, s a színházat a világhoz közelíthetjük [rapprocher dans la Comédie le ton du Théâtre de celui du monde]. De ezen a módon nem tesszük jobba, hanem csak ecseteljük az erkölcsöket, s a csúf arc korántsem csúf annak a szemében, aki viseli. Ha pedig karikírozással akarunk javítani rajtuk, úgy eltávolodunk a valószerűségtől és a természettől, s a képnek nem lesz hatása.*”⁵¹ Az *eltávolítás* tehát nemcsak időbeli, hanem nagyságrendbeli is: „*Téved, aki azt reméli, mondta a bölcs Muralt, hogy a színdarabok hű képet adnak a dolgok igazi viszonyairól, mert a költő általában kénytelen eltorzítani ezeket a viszonyokat, hogy a nép ízléséhez igazíthassa őket. A komédiában mindent lekicsinyel és az ember alá süllyeszt; a tragédiában mindent felnagyít, hogy hősiessé tegye, és mindent az emberiség fölé emel. Így a viszonyok soha nem emberi méretűek, s a színházban mindig olyan lényeket látunk, akik különböznek embertársainktól.*”⁵² Később

visszatér erre a problémára: „Szerencsére a tragédia oly távol áll tőlünk, olyan gigászi, olyan emberfölötti, olyan kimerikus lényeket állít elénk, hogy vétkeik példája éppoly kevésbé ragályos, mint amilyen kevésbé hasznos erényeiké, és minél kevésbé akar tanítani, annál kevesebb bajt is okoz.”⁵³ Csakhogy közben éppen azért bírálta Crébillon CATILINÁ-ját, mert „bátorítást ad a Catilináknak, és az ügyes gazembereknek juttatja a közmegebecsülés pálmáját”,⁵⁴ ATRÉE ET THYESTE-jét pedig azért, mert azzal, hogy a darab végén Atreus kijelenti: „Mit gazságom vetett, most learathatom”, a darab követendő példaként állítja a nézők elé ezt a mondást.⁵⁵ Az eltávolítás helyes esztétikai felismerése gyengíti Rousseau erkölcsi kifogását, s ezt ő – mint egy fenti idézet mutatja – észre is veszi, de a tény nem jelenik meg előtte teljes súlyosságában. De fontosabb ennél a kis önellentmondásnál, hogy a nagyságrend problémájának felismerése viszont további eredményekhez vezet.

Először is szétúzza a poétika egyik legtartósabb doktrínáját, a „költői igazságszolgáltatás” igényét-követelményét. A doktrína Platón filozófiájában gyökerezik, és egészen a XIX. századig vitális.⁵⁶ Teljesen kifejlett formájában két dolgot jelent: egyrészt a cselekmény kimenetelére, másrészt a cselekmény folyamatára vonatkozik; egyrészt a cselekmény végén a bűn igazságos bűnhődését és az erény igazságos jutalmát jelenti, másrészt a cselekmény folyamán a szimpátia igazságos elosztását, amennyiben a befogadóval meg kell gyűlöltetni a bűnt, és meg kell szeretetni az erényt.⁵⁷ Figyelemre méltó, hogy a doktrína gyökerei Platónig nyúlnak vissza ugyan,⁵⁸ Arisztotelész azonban – néhány vitatható hely ellenére – elutasítja; a legfontosabb ebből a szempontból a ketős befejezés híveinek cáfolata,⁵⁹ de a tragédia jellemeinek, cselekményének és katharsziszának összehangolására vonatkozó fejtegetései is ellentmondanak neki. Viszont a nagy arab tudós, Averroës POÉTIKA-kommentárjában, amelyet 1256-ban fordítottak le latinra, már megjelent a gondolat,⁶⁰ s fejlődése ettől fogva folyamatos. Ahhoz képest, hogy a doktrína – amely persze csak lassan nyerte el teljes jelentését – milyen nagy múltra tekintett vissza, csak későn, a XVII. század végén kapott nevet: Thomas Rymer TRAGEDIES OF THE LAST AGE (1677) című írásában használta először – négy alkalommal – a „poetical justice” kifejezést.⁶¹ Rousseau nem használja az elnevezését, de mindkét vonatkozásában megmutatja hatástalanságát. Több érve is van, de csak a perdöntőket idézem: „Az mondhatja valaki, hogy a darabokban a bűnös mindig elnyeri büntetését, az erény pedig a jutalmát. [...] Mit számít bűn és erény, feltéve, hogy sikerül a nagyság [az én kiemelésem] látszatát kelteni? A francia színházban is, mely vitathatatlanul a legtökéletesebb, vagy mindenestre a legszabályosabb minden színház közül, amely valaha létezett, legalább annyi diadalt arattak a nagy gazemberek, mint a legkiválóbb hősök: tanúim Catilina, Mohamed, Atreus és annyi más. / Jól tudom, nem kell mindig a végkifejletet tekinteni, ha meg akarjuk ítélni egy tragédia erkölcsi hatását; e tekintetben a mű elérte célját, ha a néző inkább a szerencsétlen, de erényes hőshöz fog húzni, mint a szerencsés bűnöshöz, ami nem zárja ki, hogy megsértsék az állítólagos szabályt. [...] De hogyan ítéljük ugyanennek az elvnek az alapján egy olyan tragédiáról, ahol a bűnös bűnhődik ugyan, de oly kedvező színben tűnik föl előttünk, hogy minden rokonszenvünk az övé? Ahol [...] a gyalázatos Catilina, akinek oly rettentő bűnök nyomták a lelkét, hogy megnevezni sem merném őket, aki kész volt valamennyi előjáróját legyilkolni s hazáját romba dönteni, Catilina a nagy ember szerepében jelenik meg, és tehetsége, rendíthetatlensége, bátorsága révén a nézők minden tiszteletét elnyeri. Ha úgy tetszik, ám legyen: erős lelke volt; de mért ne lett volna emiatt ugyanolyan megvetésre méltó gonosztevő?”⁶² Ha Rousseau-nak abban nincs is igaza, hogy az ilyen színdarab tanulsága arra vezet, hogy „bátorítást ad a Catilináknak”, tehát közvetlenül megrontja az erkölcsöt, a probléma, amely megmarad, nagyon is komoly. Jól megvilágítja egy – bizonyos Shakespeare-figurákkal kapcsolatos – modern észrevétel egy OTHELLO-elemzésből: „Shakespeare más gazembereihez

– például III. Richárdhoz és a LEAR KIRÁLY Edmundjához – hasonlóan Jago meghódít bennünket sármjával és energiájával, s szinte részesévé tesz intrikájának és árulásának. Megtestesülése ő a színház ama képességének, hogy stílusának, ékesszólásának és vitalitásának amorális értékeivel aláaknázza a morális értékeket.”⁶³ A LEVÉL után egy évtizeddel éppen III. Richárd figurájával – ha nem is a Shakespeare-ével, de a Christian Felix Weissjével – kapcsolatban tudatosította Lessing ezt a problémát: „Richard utálatos gonosztevő; de még utálatunk foglalkoztatása sem egészen élvezet nélkül való; különösen az utánzásban. / A büntettekben jelentkező iszonyatosnak is kijár valami azokból az érzésekből, amelyeket nagyság és merészség keltenek fel bennünk. / Minden, amit Richard tesz, szörnyűség; de mindezek a szörnyűségek valamire irányuló szándékkal történnek; Richardnak van terve; s mindenütt, ahol tervet veszünk észre, felébred kíváncsiságunk; szívesen kívárruk, vajon végrehajjták-e és hogyan hajtják végre a tervet; annyira szeretjük a célszerűséget, hogy az a cél erkölcsöségétől függetlenül élvezetet nyújt. / Szeretnénk, hogy Richard elérné a célját: és szeretnénk azt is, hogy ne érje el. A cél elérése megkímél bennünket a teljesen hiába alkalmazott eszközök miatti bosszankodástól; ha Richard nem éri el a célját, akkor hiába ontott annyi vért; de ha már egyszer ontotta, akkor nem szeretnénk, ha pusztán unalomból ontotta volna ki. Másfelől a cél elérése a gonoszság örömjongása lenne; semmit sem hallunk kevésbé szívesen; a cél mint elérendő cél érdekelne bennünket; de ha most elérte, akkor csak a szörnyűséges oldalát látnánk, s nem kívánnánk, bár ne érte volna el; ezt a kíváncságot előre látjuk, és borzadunk e cél elérésétől.” (HAMBURG DRAMATURGIA, Hetvenkilencedik szám.)⁶⁴ S ha már a III. RICHÁRD-ról van szó: Móricz Zsigmond talán át sem látta teljes mélységében a problémát, amelyre a maga kevésbé teoretikus, de annál érzékletesebb modorában élesen világított rá egy Shakespeare-előadás kritikájának első mondatával: „Förtelmes gazember, akit egész este tombolva ünnepel a becsületes közönség.”⁶⁵ Végül álljon itt egy korabeli, Rousseau halála után mindössze nyolc évvel született színpadi figura példája, a nagyság és a nem is erkölcstelenség, hanem erkölcsnélküliség egységének rabul ejtő megtestesülése: a Mozart Don Giovannija. Rousseau itt olyan problémát tudatosított, amely megoldhatatlan, olyan ellentmondást, amely feloldhatatlan: a művészet és az erkölcs inkommensurabilitását. Ő ezt nem tudta elfogadni, de mi, akik tudjuk, hogy minden szféra más és ellentett mércét alkalmaz az emberre, akik – megint a költőt parafrázálva – arra kényszerültünk, hogy feladjuk az egység utáni sóvár vágyunkat, csak azt tehetjük, amit orvosok és pszichológusok szoktak mondani bizonyos bajokra: „együtt kell élni vele”.

Rousseau a nagyság színi működéséhez nagyon hasonló működést fedez fel a szerelem színi hatásában. Racine általa is csodált BERENICE-ének bírálatában demonstrálja, hogy a szerelem és a kötelesség konfliktusában hiába győz az utóbbi, „mit számít az?” „A végkifejlet nem törli el a darab hatását. A királynő távozik, búcsút sem inté a földszíntnek; a császár invitus invitam [fájó szívvel a fájó szívűt] küldi haza, s hozzátehetnők: invito spectatore [a néző szívfájdalmára]. Hiába maradt Titus római, magányosan áll elhatározásával: a nézők mind nőül vették Bérénice-t.”⁶⁶ „Ábrázolják a szerelmet, ahogy tetszik: csábító lesz, vagy nem lesz szerelem. Ha rosszul ábrázolják, a darab lesz rossz, ha jól ábrázolják, mindent homályba borít maga körül. A sok harc, baj és szenvedély csak még megindítóbbá teszi, mint ha semmilyen ellenállást nem kellene leküzdenie. Szomorú következményei nemhogy elriasztanának, még a balsors is csak növeli varázsát. Az ember akaratlanul azt mondja magának: az ilyen gyönyörűséges érzés mindenért kárpótol. Ez az édes kép észrevétlenül meglágyítja a szívet: megőrizzük a szenvedélyből, ami örömet szerez, és elhagyunk belőle mindent, ami meggyötör. Senki sem gondolja magáról, hogy kötelessége volna hősnak lenni, s így csodálják ugyan a becsületes szerelmet, de közben átadják magukat a bűnös szerelemnek.”⁶⁷ „Kétlem, hogy léteznék egyetlen drámai színmű

is, ahol a néző rokonszenve ne volna a szerelemé.”⁶⁸ A gondolatmenet polemikus túlzása nem terelheti el a figyelmet arról, hogy a leírt jelenség több, mint valóságos: tipikus.

Rousseau szerint a tragédiánál is több bajt okoz a komédia, mert – ha karikírozással nem távolodik el a valószerűségtől és a természettől – „ennek az erkölcsi közelebb esnek hozzánk, szereplői pedig jobban hasonlítanak az emberekre”.⁶⁹ Kritikájának fő célpontja természetesen Molière – az őt személyesen is mélyen érintő MIZANTRÓP interpretációja és bírálata külön elemzést érdemelne, de most a komédia egyik alaptípusát illető kifogásait tartom fontosabbaknak. „Látja, uram, miként zavarja meg ez az ember az egész társadalmi rendet; botrányos módon felforgat minden viszonyt, amelyre ez a rend épül, nevetség tárgyává teszi az apáknak fiait, a férjeknek feleségük, az uraknak szolgálk fölötti, tiszteletre méltó jogait, csak azért, hogy tréfáit szaporítsa. [...] Nagy bűn, ha valaki fősüvény, és uzsorakamatra ad kölcsönt, de nem nagyobb bűn-e ennél is, ha a fiú meglopja apját, nem tiszteli őt, ezer sértő szemrehányást tesz neki, amikor a felingerelt apa kiátkozza, csúfondáros hangon azt feleli, hogy nincs szüksége az adományaira? Ha a tréfa kitűnő, akkor már nem is büntetendő, s a darab, amely megszeretetti velünk a tréfa elkövetőjét, a szemtelen fiút, nem is ad iskolát a rossz erkölcsből?”⁷⁰ Rousseau természetesen nagyon jól tudta, hogy az atyai tekintély a valóságban mennyire ellentmondásosan működik. Az ÉRTEKEZÉS AZ EGYENLŐTLENSÉG EREDETÉRŐL (1754) második részében egyfelől dicsérete tárgya „e szelíd tekintély, hiszen ez inkább annak javát nézi, aki engedelmeskedik, mint annak hasznát, aki parancsol”,⁷¹ másfelől az ÉRTEKEZÉS egy későbbi (s csak műveinek 1782-es, gyűjtményes kiadásában megjelent) kiegészítésében alaposan számba veszi azokat az eseteket, „amikor az atyai jogok nyíltan megsértik az emberiséget”⁷² – s ezek az esetek sorra megegyeznek azokkal az esetekkel, amelyekben a komédiával kapcsolatban kifogásolta az oktalan kényszer elleni fellépést! Az említett komédiatípus egy általánosabb változata: „Ugyanazon oknál fogva, mely komikus és tragikus darabjainkban befolyást ad a nőknek a férfiak fölött, az ifjak is befolyást szereznek az öregek fölött. Ez is kiforgatása a természetes viszonyoknak, s nem kevésbé kifogásolható, mint a másik. Minthogy e színdarabokban mindig a szerelmesekre irányul az érdeklődés, ebből az következik, hogy az élemedett korú alakoknak mindig másodrendű szerep jut. Vagy valamilyen cselszövésben sántikálnak, hogy megakadályozzák az ifjú szerelmesek vágyainak teljesülését, s akkor gyűlöletesek; vagy ők maguk is szerelmesek, és akkor nevetségesek. Turpe senex miles [csúf az öreg harcos]. A tragédiákban zsarnokok, bitorlók gyanánt jelennek meg, a komédiákban irigyek, uzsorások, tudálékosok, elviselhetetlen apák, s az egész világ összeesküszik, hogy kijátssza őket. Ilyen tiszteletre méltó színben tüntetik fel az öregeket a színdarabok, ilyen tiszteletet ébresztenek irántuk az ifjúságban. [...] Ki kételkedhetik benne: ha megszokjuk, hogy az öregeknek mindig alantas szerep jut a színházban, a társadalomban is hajlamosabbak leszünk eltasztítani őket magunktól, és ha megszokjuk, hogy az életből ismert öregeket összekeverjük a vígjátékok vén szószátyáraival, akkor ugyanúgy megvetésünkkel fogjuk sújtani az előbbieket, mint az utóbbiakat.”⁷³ Az a komédiatípus, amelyet Rousseau itt leír, a műfaj egyik leggyökeresebb típusa, Menandrosztól, Plautustól és Terentiustól a commedia dell’artén, Molière-en és opera buffák során keresztül Rossini A SEVILLAI BORBÉLY-áig és Donizetti DON PASQUALÉ-jáig vitális, és remekművek sokaságában testesül meg. Kétségtelen: e komédiatípus gyakran nagyon is kegyetlen. De Rousseau egyvalamiben mindenképpen téved: éppen hogy nem „kiforgatása a természetes viszonyoknak”. Ellenkezőleg! A felvilágosodás perspektívájából nem látszott, hogy mitikus-rituális alapok és háttér éltetik és igazolják. Erre a komédiatípusra tökéletesen érvényes Northrop Frye műfajelmélete. „Rendszerint az történik, hogy egy fiatalember megkíván egy fiatal nőt, vágya némi ellenállásba ütközik, rendszerint az apa részéről, s a darab vége felé a cselekmény valamilyen fordulata révén a hős el tudja érni az akaratát.”⁷⁴ „A komédia cselekménye tehát a hős kívánsága elé gör-

*dülő akadályokból áll, legyőzésük pedig a komédia megoldásával egyértelmű. Az akadályokat többnyire a szülők támasztják, ezért a komédia nemegyszer a fiú és az apa akarata közötti összeütközés. Így a komikus dráma szerzője rendszerint a közönségben levő fiatalemberekhez szól, és szinte minden társadalom idősebb tagjai úgy érezhetik, hogy a komédiában van valami felforgató elem.*⁷⁵ „A komédia rendszerint az örömteli befejezés felé halad, s a közönség normális válasza a boldog végződésre az, hogy »ennek így kell lennie«. Ami úgy hangzik, mint valami erkölcsi ítélet. S az is, csak nem szűken morális, hanem társadalmi értelemben.”⁷⁶ „Mint teljes műthosznek – ebből rendszerint csak egy kis rész képezi megjelenítés tárgyát – a komédiának ugyanolyan háromtagú formája van, mint a zeneműveknek. A hős társadalma föllázad a senex (agg) társadalom ellen, és győz. Csakhogy a hős társadalma nem más, mint egy nagy szaturnália: a társadalmi formák fonákja, amely egy olyan aranykort idéz fel, amely a darab tulajdonképpeni cselekménye előtti időhöz tartozik. Adva van tehát egy szilárd, harmonikus rend, ezt tette tönkre az ostobaság, a monómánia és a feledékenység, a »büszkeség és balítélet«, olyan események, melyek előtt maguk a szereplők is értetlenül állnak, s azután újra helyreáll a rend. [...] Ez a háromfázisú cselekmény rituális értelemben olyan, mint a nyár és a tél küzdelme, melyben a tél a cselekmény középrészébe kerül.”⁷⁷ Ez a komédiatípus tehát annyira nem „kiforgatása a természetes viszonyoknak”, hogy éppenséggel a természet – olykor nagyon is „kegyetlenül” érvényesülő – rendje; a Rousseau által kifogásolt komédiatípus titka: „a tavasz műthosza”.⁷⁸

Rousseau konkrét darabkritikái illusztrálják, amit fentebb jeleztem: színházi-dramai orientációja egyértelműen a – francia – klasszicizmusra fixálódott, s ennek dramaturgiája unilineáris, a főfigurát és a főcselekményt emeli ki, az érdeklődést és a figyelmet nem a különböző figurák perspektíva-váltásaira, a perspektívák polifóniájára vonzza. Hogy ez a sajátossága a drámaelméletben is mennyire meghatározó, azt jól mutatja egy 1730-as vita, amely La Motte és Voltaire között zajlott le az előbbinek egy elméleti újításáról. La Motte bírálta a hármasság doktrínáját, viszont fontos szerinte egy negyedik: az „*unité d'intérêt*”, az *érdekesség/érdeklődés egysége*, megkülönböztetve a cselekmény egységétől. Voltaire tagadta ezt a különbözőzést, ezért La Motte válaszában még részletesebben kifejtette. Abban azonban mindketten egyetértettek, hogy a néző nem oszthatja meg az érdeklődését több figura között.⁷⁹ Rousseau-nál viszont egy-egy pillanatra halványan feldereng ennek lehetősége. Voltaire MOHAMED-jével kapcsolatban írja: „*Ami a MOHAMED-et illeti, itt a főhős egészen más színben tűnik föl [mint Crébillon Atreusa], s ezért csak még nagyobb volna a hiba (nevezetesen, hogy a darab a bűnös iránt ébreszt csodálatot a közönségben), ha a szerző nem gondoskodott volna róla, hogy tiszteletet és megbecsülést ébresszen egy második alak iránt, amivel sikerül eltörölnie vagy legalább ellensúlyoznia a Mohamed keltette félelmet és ámulatot. Különösen a kettejük közös jelenetét bonyolítja olyan nagy művészzel, hogy Mohamed, noha nem tagadja meg önmagát, és mit sem veszít a fölényéből, mégis alulmarad Zopire egyszerű józan észével és rendíthetetlen erényével szemben. A szerző ugyancsak tudatában kellett legyen erejének, amikor volt bátorsága szembeállítani két ilyen vitatkozót.*”⁸⁰ Crébillon ATRÉE ET THYESTE-jével kapcsolatban pedig: „[...] nem tudom megállni, hogy ne tegyek említést egy érdeméről; mások talán hibájául róják fel. Thyestes alakja talán a legjobban fedi az antik ízlést valamennyi színpadi hős közül, akik színházainkban megjelentek. Nem vakmerő hős, nem az erény mintaképe, de azt sem lehet mondani, hogy gonosztevő volna; gyenge és mégis rokonszenves ember, egyszerűen azért, mert ember és mert szerencsétlen. Úgy tetszik továbbá, hogy már csak azért is rendkívül gyengéd és megindult érzést vált ki a nézőből, mert ez az ember igen közel áll valamennyiünkhöz, míg a hősiesség, ha megindít is, még inkább lesújt, mert végül nem tudunk mit kezdeni vele. Nem volna-e kívánatos, hogy fennkölt szerzőink kissé leszálljanak folytonos emelkedettségükből, és olykor az egyszerű, szenvedő emberriesség látványával hassanak meg minket, nehogy az történnék, hogy mivel csak a szerencsétlen

*hősök iránt lesz bennünk szánalom, végül is nem lesz bennünk szánalom senki iránt? A régieknek voltak hőseik, de a színpadra embereket állítottak; mi ellenben kizárólag hősokeket állítunk a színpadra, míg férfi alig akad közöttünk.*⁸¹ Ez a két fejtegetés a színházi befogadás egy komplexebb módját sejteti, de Rousseau-t is köti az „*unité d'intérêt*”: „[...] *nem osztjuk valamennyi hős érzéseit, hiszen érdekeik ellentétesek, és így a szerző okvetlenül arra buzdít, hogy valamelyik hőst fölébe helyezzük a többinek, különben semmit sem fognánk föl az egészből.*”⁸² Nincsen tehát áttörés a perspektívák relatív érvényessége felé, ami a perspektívaváltások, a perspektívák polifóniája révén jöhetne létre.

Viszont Thyestes jellemzése felvillant egy másik lehetőséget is: „*mert ez az ember igen közel áll valamennyiünkhöz*”, Rousseau gondolatmenete a polgári dráma közelébe kerül. A polgári drámáért és színházért folytatott harc éveiben vagyunk, s a problematika mintegy körbeveszi Rousseau színházkritikáját. Az ÚJ HÉLOÏSE már említett levelében (második rész, XVII. levél) Saint-Preux élménybeszámolója azt a benyomást kelti, hogy Rousseau kritikájának ugyanaz a kiindulópontja, mint a polgári dráma harcosaié (már ha fiktív figurájának nézeteit alkotója nézeteinek tekinthetjük): a klasszicista dráma hősi világának elutasítása a polgári élet, sőt itt egyenesen a „*peuple*” nevében; Szókratész kocsisaira, asztalosaira, cipészeire és kőműveseire hivatkozik, s a kor írói azért kapnak szemrehányást, mert „*szégyenletesnek tartanák, ha tudnák, hogy mi történik egy kereskedő üzletében és egy mesterember műhelyében*”.⁸³ Rousseau nemcsak hogy ismerete, de „*csodálatos darabnak*” (*pièce admirable*) is tartotta a polgári drámáért vívott harc iniciáló alapművét, George Lillótól A LONDONI KERESKEDŐ-T (1731, francia fordítása: 1748).⁸⁴ A francia polgári drámát előkészítő, az angol *sentimental comedy* hatására felvirágzó *comédie larmoyante* („*könnyfakasztó komédia*”) darabjait unalmasaknak ítélte,⁸⁵ bár Voltaire e színjátéktípushoz tartozó, a szentimentalizmus egyik alapműve, Richardson PAMELÁ-ja nyomán készült NANINE-ját (1749) értékelte.⁸⁶ De ő maga 1754-ben római tárgyú tragédiát kezd írni – LA MORT DE LUCRÈCE –, amely töredék maradt. Ismeri a polgári dráma mozgalmának nagy manifesztumait, Diderot darabját, A TÖRVÉNYTELEN FIÚ-T és a hozzá csatolt három beszélgetést (1756) – ez utóbbinak egy maliciózus mondatát magára is vette, és megsértődött Diderot-ra. A VALLOMÁSOK-ban azt írja, hogy Diderot megmutatta neki a következő dráma, A CSALÁDATYA tervét: „– *Ez a legjobb védelme a TÖRVÉNYTELEN FIÚ-nak – mondtam. – Hallgasson, dolgozza ki gondosan ezt a darabot, aztán válasz helyett vágja egyszerre az ellenségei arcába. – Így is tett, és jól járt vele.*”⁸⁷ Az érintkezési pont tehát nem kevés. És mégis! Pontosabban: és mégsem! A polgári dráma kibontakozó esztétikája nem befolyásolja Rousseau-nak a drámáról és színházról kialakított képét. Pedig ha komolyan vette volna A TÖRVÉNYTELEN FIÚ-T és a BESZÉLGETÉSEK „A TÖRVÉNYTELEN FIÚ”-RÓL című három Diderot-dialogust, legalább két dologra felfigyelhetett volna. Először is: az egész darabelemzés nem más, mint annak kibontása, hogy a dráma egyes figurái más-más perspektívát és személyes igazságot képviselnek, s a befogadónak meg kell osztania közöttük érdeklődését, követnie kell saját érzéseik, gondolkodásuk, viselkedésük logikáját, s csak a perspektívaváltások által ide-oda dobálva, de a perspektívák polifóniáját mégis átfogva alakíthatja ki a maga befogadói perspektíváját. Másodszor: a *coup de théâtre* és a *tableau* szembeállítás, illetve az előzővel szemben az utóbbinak előnyben részesítése, ami az egész elméleti munkán végigvonul,⁸⁸ a drámai kompozíció hangsúlyát az unilinearitásról, a főfigura és a főcselekmény kiemeléséről áthelyezi a szituációkra és a jelenetekre, minek következtében a szenvedélyek, az emóciók ábrázolása, ami továbbra is a színjáték központi célja és feladata marad,⁸⁹ nem a végigvitel és a nézőre való lineáris ráhatás formájában valósul meg, hanem önmagukban lekerekedő és belsőleg konfliktusos dramaturgiai egységek-

ben, azaz nem egy uralkodó, nagy szenvedély hat a nézőre, hanem pillanatnyi és össze-
 ütköző, egymást relativizáló emocionális impulzusok érik. A Rousseau-i színházkritika
 szenvedélyekkel kapcsolatos gondolköre tehát a polgári drámára és színházra vég-
 képp nem érvényes. Mindez a legfontosabb érvsort, a színházban felkeltett erkölcsi ér-
 zelmek és az életbeli érdekek ellentétéből kiinduló érvelést, „*a színház mint az erkölcsök*
iskolája” eszméjét érvénytelenítő Rousseau-i teljesítményt természetesen nem érinti, az
 maradandó eredménye az esztétika történetének.

Hogy Rousseau számára miért nem vált lényegessé a polgári dráma, nem egészen
 világos. Magam ifjan kézenfekvőnek véltem a magyarázatot: „*Ez Rousseau társadalom-
 és történelemtudományából következik. Rousseau felvázolja egy mindent átfogóan politikai társada-
 lom eszményét, amelyben a privátszférának, az állam alól emancipált polgári társadalomnak
 egész egyszerűen nincs helye. Ennek megfelelően Rousseau nemcsak a klasszicista, hanem a pol-
 gári drámát is elveti, s a számára egyetlen lehetséges megoldást választja, a színház, a dráma
 felszámolását. E művészet egyetlen formáját engedi meg, a népiünnepélyt.*”⁹⁰ Csak hát A LON-
 DONI KERESKEDŐ-T „*csodálatos darab*”-nak tartotta – talán mert a puritán-polgári életve-
 zetés (nemcsak eszmeileg, hanem művészileg is érvényesnek érzékelt) példázata?⁹¹
 Voltaire NANINE-ját becsülte. Diderot erőfeszítései tán tényleg érdekelték egy kicsit. És
 a Plutarkhosz által leírt antik spártai népiünnepély csak a *genfi polgármak*, a fejlett civi-
 lizációtól még megmenthető Genf polgárának a perspektívájából látszik megoldás-
 nak. Vagy a társadalomból kivonuló Rousseau-nak már az egész harc nem érdekes? Ér-
 dektelenségének valószínűleg nem egyetlen oka van, hanem több motívum játszott
 össze. Ez még további kutatást igényel.

Mindenesetre: a J.-J. ROUSSEAU / GENFI POLGÁR / D’ALEMBERT ÚRNAK / A FRANCIA AKADÉ-
 MIA, A PÁRIZSI, VALAMINT A POROSZ KIRÁLYI TUDOMÁNYOS AKADÉMIA, A LONDONI KIRÁLYI TÁR-
 SASÁG, A SVÉD KIRÁLYI IRODALMI AKADÉMIA ÉS A BOLOGNAI AKADÉMIA TAGJÁNAK, / AZ „ENCIKLO-
 PÉDIA” VII. KÖTETÉBEN MEGJELENT / „GENF” CÍMŰ CIKKÉRŐL, / ÉS KÜLÖNÖSEN ARRÓL A TERVRŐL,
 / HOGY E VÁROSBAN SZÍNHÁZAT ALAPÍTSANAK hosszú címmel 1758-ban megjelent munka lo-
 kális indíttatása és speciális nézőpontja, elsődlegesen nem esztétikai jellege ellenére
 az esztétika történetének is fontos, izgalmas műve.

Jegyzetek

1. Az utóbbira példa: Patrick Coleman: ROUSSEAU’S POLITICAL IMAGINATION. Genéve, 1984 – a szörszálhasogató *close reading* ellenére csekély érdemi hozammal.
2. A MORALISTA JEAN-JACQUES ÉS A TÖRVÉNYHOZÓ ROUSSEAU. In: Jean-Jacques Rousseau: ÉRTEKEZÉSEK ÉS FILOZÓFIAI LEVELEK (a továbbiakban: ÉFL). Fordította Kis János. Utószó. Magyar Helikon, 1978 és Ludassy Mária: NÉGY ARCKÉP. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989; Az ÉSZ ISTEN-NŐ TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA. In: uő: MORALISTÁK ÉS TERRORISTÁK. Kozmosz Könyvek, 1987; NÉPI TÁNC ÉS HARCÍ ÉNEK. In: uő: TÉVESZMÉINK EREDETE. Atlantisz, 1991.
3. ELŐSZÓ A „NARCISZUS”-HOZ. ÉFL. 56. o.
4. LEVÉL D’ALEMBERT-NEK (a továbbiakban: LEVÉL). ÉFL. 378. o.
5. A színházellenesség története a csak magyarul olvasók által is jól követhető: Plutarkhosz: PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK, SZOLÓN 29., Platon: ÁLLAM, X. könyv.; Dér Katalin: SZÍNHÁZ ÉS SZÍNHÁZELLENESSÉG AZ ÓKORI RÓMÁBAN. *Világosság*, 1983/2.; Dér Katalin: A RÓMAI SZÍNHÁZ ÉS A KORAI KERESZTÉNYSÉG. *Világosság*, 1983/3.; Tertullianus: A LÁTIVÁNYOSSÁGOKRÓL. In: Tertullianus MŰVEI. Szent István Társulat, 1986; Aurelius Augustinus: VALLOMÁSOK, X. fejezet; Dr. Székely György (szerk.): ANGOL SZÍNHÁZMŰVÉSZET A

- XVI–XVII. SZÁZADBAN. Gondolat, 1972. 25–50., 92–98. o.; Cervantes: DON QUIJOTE, I. rész XLVIII. fejezet; Rousseau: LEVÉL. – A legfontosabb magyarul nem olvasható szöveg: Jeremy Collier: SHORT VIEW OF THE IMMORALITY AND PROFANENESS OF THE ENGLISH STAGE (1689).
6. LEVÉL. ÉFL. 331–332. o.
7. I. m. 334. o.
8. I. m. 332–338. o.
9. I. m. 334–339. o.
10. I. m. 335–336. o.
11. Hume: A JÓ ÍZLÉSRŐL. In: David Hume ÖSSZES ESSZÉI I. Atlantisz, 1992. 222–244. o.
12. LEVÉL. ÉFL. 335. o.
13. Arisztotelész: POÉTIKA 49b. Fordította Ritóók Zsigmond. PannonKlett Kiadó, 1997. 35. o.
14. I. m. 50a. 39. o.
15. Újabban Amélie Oksenberg Rorty (szerk.): ESSAYS ON ARISTOTLE'S POETICS. Princeton, 1992; pró: Richard Janko: FROM CATHARSIS TO THE ARISTOTELIAN MEAN (341–358. o.), kontra: Jonathan Lear: KATHARSIS (315–340. o.); magyarul *Helikon*, 2002/1–2., Janko: 115–134. o., Lear: 135–164. o. Megjegyzendő, hogy a 157. o. 23. sorában „*pity and fear* = részvétet és félelmet” helyett magyarul elírás következtében „részvétet és fájdalmat” áll.
16. Ehhez máig alapvető: Wilhelm Dilthey: WELTANSCHAUUNG UND ANALYSE DES MENSCHEN SEIT RENAISSANCE UND REFORMATION. Wilhelm Dilthey's GESAMMELTE SCHRIFTEN II. Leipzig und Berlin, több változatlan kiadásban, különösen DIE FUNKTION DER ANTHROPOLOGIE IN DER KULTUR DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS (416–492. o.).
17. Idézi Marvin Carlson: THEORIES OF THE THEATRE. Ithaca and London, 1984. 42. o.
18. Erwin Rotermund: DER AFFEKT ALS LITERARISCHER GEGENSTAND. In: H. R. Jaufß (szerk.): DIE NICHT MEHR SCHÖNEN KÜNSTE. München, 1968. 248. o.
19. Bán Imre (szerk.): A BAROKK. Gondolat, 1962. 86. o.
20. Voltaire: DISCOURS SUR LA TRAGÉDIE. In: Renate Petermann und Peter-Volker Springborn (szerk.): THEATER UND AUFKLÄRUNG. DOKUMENTATION ZUR ÄSTHETIK DES FRANZÖSISCHEN THEATERS IM 18. JAHRHUNDERT. Berlin, 1979. 172. o.
21. Volker Klotz: GESCHLOSSENE UND OFFENE FORM IM DRAMA. München, 1969.
22. Voltaire: PRÉFACE AZ OEDIPE kiadásához (1729). In: THEATER UND AUFKLÄRUNG. 150. o.
23. LEVÉL. ÉFL. 336–337. o.
24. I. m. 337. o.
25. Bernard le Boyver de Fontenelle: RÉFLEXIONS SUR LA POÉTIQUE (1645). Idézi Martin Fontius: THEATERDEBATTEN IN DER FRANZÖSISCHEN AUFKLÄRUNG. In: THEATER UND AUFKLÄRUNG. 32. o.
26. Voltaire: REMARQUES SUR LES DISCOURS DE CORNEILLE (1764). Szabadon idézve uo.
27. LEVÉL. ÉFL. 337. o.
28. Jean-Jacques Rousseau: LETTRE À MR. D'ALEMBERT SUR LES SPECTACLES (a továbbiakban LETTRE). Edition critique par M. Fuchs. Lille–Genève, 1948. 27. o.
29. LEVÉL. ÉFL. 337–338. o.; az idézet végén hivatkozott hely: „Az ész egymagában *semmire sem jó a színpadon*.” I. m. 335. o.
30. Platón: ÁLLAM, X. könyv 605c–606d. In: Platón ÖSSZES MŰVEI II. Európa, 1984. 679–682. o. Rousseau nyíltan tudtunkra adja, hogy az ÁLLAM az egyik legfontosabb, meghatározó könyv a számára: EMIL VAGY A NEVELÉSRŐL. Tankönyvkiadó, 1965. 15. o.; VALLOMÁSOK. Magyar Helikon, 1962. 349–350. o.
31. VALLOMÁSOK. 484. o.
32. EMIL. Fordította Győry János. 313–314. o. Franciául Jean-Jacques Rousseau: OEUUVRES COMPLÈTES IV. Bibliothèque de la Pléiade, 1969. 600–601. o.
33. Ernst Cassirer: DAS PROBLEM JEAN JACQUES ROUSSEAU (1932). In: Ernst Cassirer–Jean Starobinski–Robert Darnton: DREI VORSCHLÄGE, ROUSSEAU ZU LESEN. Frankfurt am Main, 1989; KANT UND ROUSSEAU (1939) és ROUSSEAU (1939). In: Ernst Cassirer: ROUSSEAU, KANT, GOETHE. Hamburg, 1991.
34. Panajotis Kondylis: DIE AUFKLÄRUNG IM RAHMEN DES NEUZEITLICHEN RATIONALISMUS. München, 1986. 290. o.
35. I. m. 335. o. Az egész gondolati átalakuláshoz I. az V. rész 3. fejezetét: DER RATIONALISMUS IN ANTIINTELLEKTUALISTISCHER PERSPEKTIVE. 309–342. o., Rousseau-hoz különösen 335–342. o.
36. ÉRTEKEZÉS A TUDOMÁNYOKRÓL ÉS A MŰVÉSZETEKRŐL. ÉFL. 15. o.
37. Jean-Jacques Rousseau: OEUUVRES COMPLÈTES II. Bibliothèque de la Pléiade, 1961. 1485. o.
38. I. m. 253–254. o.
39. LEVÉL. ÉFL. 340. o. és LETTRE. 30. o.
40. I. m. 340–341. o.
41. Jean Le Rond d'Alembert: LETTRE À M. J.-J. ROUSSEAU SUR L'ARTICLE „GENÈVE” és Jean-François Marmontel: RÉPONSE À LA LETTRE AD-

- RESSÉ PAR MR. J. J. ROUSSEAU, À MR. D'ALEMBERT. In: THEATER UND AUFKLÄRUNG. 438–468. és 469–509. o.
42. Rainer Ruppert: LABOR DER SEELE. Berlin, 1995. 27–56. o.; Solt Andor: DRAMATURGIAI IRODALMUNK KEZDETEL. Akadémiai Kiadó, 1970.
43. LEVÉL. ÉFL. 341. o.
44. Uo.
45. I. m. 342. o.
46. Denis Diderot: SZÍNÉSZPARADOXON – A DRÁMAKÖLTÉSZETRŐL. Fordította Görög Lívia. Magyar Helikon, 1966. 109–110. o.
47. Gotthold Ephraim Lessing: LAOKOÓN – HAMBURGI DRAMATURGIA. Az utóbbit Tímár Ilona fordította. Akadémiai Kiadó, 1963. 513. o.
48. Arisztotelész: POÉTIKA 53a. Id. kiad. 55. o.
49. LEVÉL. ÉFL. 342. o.
50. I. m. 342–343. o.
51. Uo.
52. I. m. 344. o.
53. I. m. 351. o.
54. I. m. 346. o.
55. I. m. 347. o.
56. Wolfgang Zach: POETIC JUSTICE. Tübingen, 1986.
57. I. m. 27–36. o.
58. I. m. 38–48. o.
59. Arisztotelész: POÉTIKA 53a. Id. kiad. 57. o.
60. Carlson: THEORIES OF THE THEATRE. Id. kiad. 33. o.
61. Zach: i. m. 30. o.
62. LEVÉL. ÉFL. 345–346. o.
63. Gāmini and Fenella Salgādo: SHAKESPEARE: OTHELLO. London, 1985. 13. o.
64. Lessing: LAOKOÓN – HAMBURGI DRAMATURGIA. Id. kiad. 524. o.
65. Móricz Zsigmond: SHAKESPEARE. Magvető, 1986. 43. o.
66. LEVÉL. ÉFL. 372. o.
67. I. m. 374–375. o.
68. Uo.
69. I. m. 351. o.
70. I. m. 352–353. o.
71. ÉRTEKEZÉS AZ EGYENLŐTLENSÉG EREDETÉRŐL. ÉFL. 143–144. o.
72. I. m. 173. o.
73. LEVÉL. ÉFL. 368–369. o.
74. Northrop Frye: A KRITIKA ANATÓMIÁJA. Fordította Szili József. Helikon, 1998. 139. o.
75. I. m. 140. o.
76. I. m. 143. o.
77. I. m. 146. o.
78. I. m. 139. o.
79. La Motte és Voltaire felfogása in: THEATER UND AUFKLÄRUNG. 107., 111–112., 130–135., 147–151. o.
80. LEVÉL. ÉFL. 347–348. o.
81. I. m. 349. o.
82. I. m. 338. o.
83. Rousseau: OEUUVRES COMPLÈTES II. 252. o.
84. LEVÉL. ÉFL. 375. o.
85. I. m. 365. o.
86. I. m. 340. és 369. o.
87. Rousseau: VALLOMÁSOK. Fordította Benedek István és Benedek Marcell. Id. kiad. 450. o.
88. A három Diderot-dialógus a *Holmi* márciusi, áprilisi és májusi számában olvasható.
89. Rainer Ruppert: LABOR DER SEELE. Id. kiad. 69–90. o.
90. Fodor Géza: A POLGÁRI DRÁMA ÉS DRÁMAELMÉLET KEZDETEL. In: uő: ZENE ÉS DRÁMA. Magvető, 1974. 41. o.
91. Peter Szondi: DIE THEORIE DES BÜRGERLICHEN TRAUERSPIELS IM 18. JAHRHUNDERT. Frankfurt am Main, 1973. 15–73. o.