

DRÁMAIRODALMUNK NÉMET KAPCSOLATAI 1792-TŐL 1837-IG.

(Első közlemény.)

1.

A felújulás kora irodalmunk legmozgalmasabb fejezete. A XVIII. század három utolsó és a XIX. század három első évtizede a magyarság szellemi újjászületésének, modern nemzeti műveltségünk kialakulásának sorsdöntő ideje. A haza- és nemzetvédelem véremészítő munkáját követő természetes kimerültség és az új erőgyűjtés évei után lassanként ismét bekapcsolódunk a nyugati kultúrközösségbe.

A magyarság európaiasodása az irodalom közvetítésével indul meg. A kor írói és költői nemcsak gyönyörködtetni, hanem művelni is akarnak, s akárhány közülük jelentősebb kultúrpolitikus, mint művész. A Bessenyeitől Vörösmartyig felépő írói nemzedék a nyugati szellem legbuzgóbb terjesztője: az ő írásaikon keresztül jutnak el hozzánk a felvilágosodás, szentimentalizmus, ossianizmus, végül az európai értelemben vett romanticizmus hullámai.

Az itt felsorolt áramlatok a korabeli európai művelt nemzetek közös kultúrkincsei. A felvilágosodás a francia és német bölcselkedés együttes terméke; az érzelmesség mint irodalmi áramlat Angliából indul ki, és Rousseau-n keresztül az ifjú Goetheben éri el klasszikus csúcspontját; Ossián ködös-homályos stílusát az első bárd-költő, a német Gerstenberg példáján felbuzdulva elsősorban a délnémet és osztrák lírikusok utánozzák; a romanticizmus pedig szinte egyidejűleg jelentkezik az európai nemzetek költészetében — fogas kérdés, melyiket illeti a kezdeményező elsőség dicsősége.

A mi íróink, mikor nyugatra fordultak, elsősorban a német irodalomból merítettek. Évszázados politikai, gazdasági és egyéb kultúrkapcsolatok egymásba fonódó szövedékének következménye volt, hogy legtöbben épen a német szellem megnyilatkozásaitól várták a nemzet újjáéledését. Az ú. n. németes írók mind számra, mind jelentőségre a legtekintélyesebbek, de a francia, angol és olasz költők ismeretét is a legtöbb esetben németnyelvű fordítások közvetítették. Shakespeare-t például kizárólag német átdolgozásokból ismerték: 1821-ben jelent meg az első angolból fordított részlet (Hamlet monológja), de eredeti szövegből fordított teljes drámát csak 1834-ben adnak

elő. Még a hazai hagyományokat folytató Gvadányi és Dugonics is sokkal adós a lajtántúli irodalomnak. Egy pillanatig valóban úgy látszott, mintha egész irodalmunk német igába kerülne — a magyar felújulás egyúttal a német költészet hatásának virágkora.

Ezt a hatást legmélyebben és legmaradandóbban drámairodalmunk érezte meg. A XVIII. század kilencvenes éveiben megnyíló magyar színpad műsorának $\frac{9}{10}$ része német vagy németre fordított idegen dráma¹, s még jó pár esztendőnek kell elmúlnia, míg ez az arányszám az eredeti magyar alkotások javára megváltozik. Személyi és tárgyi okok körforgásaként a német izlés érvényesülésének feltételei lényegesen kedvezőbbek voltak drámairodalmunk számára, mint a líra vagy epika számára. 1825 a magyar dráma fejlődésében nem korhatár — Kelemen Lászlóék szervezkedése és a pesti Nemzeti Színház megnyitása közé eső ötödfél évtized a német kapcsolat szempontjából egységes korszak. Kisfaludy Károly eredetibb és színszerűbb darabokat ír elődeinél, Vörösmarty Mihály költőivé teszi a dráma nyelvét, de egyikük sem tudja színirodalmunkat minden ízében megmagyarosítani. A német befolyás csökken, irányt változtat, de nem szűnik meg. Íróinkat nemes és önzetlen buzgóság hevítette, de a többség tanács-talanul állt a dráma csodás és bonyolult belső formájával szemben, s legtöbbször még a színpad sajátos élettörvényeit is csak fogyatékosan ismerte. A drámairás tudatos irodalmi célkitűzés, nem belső sugallat kényszerítő ihlete volt.

A dráma minden nép művelődésében a fejlődés utolsó állomása, s a XVIII. század magyarsága még nem állott azon a fokon, hogy a színház széles rétegek szellemi szükségletét jelentette volna; egyelőre csak kiváltságos társadalmi osztályok szórakozása volt. Ha az Esterházyak Kismartonban és Eszterházában, az Erdődyek Pozsonyban, a Rádayak Pécelen, a Károlyiak Megyeren idegenből hozott művészi személyezettel színelőadásokat rendeztek, úgy ezeknek irodalmi célzata és értéke eltörpült a főcél: a nagyúri élet barokkos reprezentációja mellett. A papság, egyébként irodalmunk legbuzgóbb támogatója és lelkes munkatársa, a világi dráma iránt kevésbé érdeklődik — részint erkölcsi elfogultságból, részint mert saját kis világának drámája: az elsősorban nevelő célzatú iskoladráma művelésére fordítja erejét. A magyar társadalom zöme, a birtokos középosztály, elszórtan él falusi kúriáján, s így már földrajzi elhelyezkedésénél fogva sem támogathatta színészeinket oly mértékben, mint egyéb kultúrintézményünket. Színi élet virágzásának feltétele a városi élet — városaink azon-

¹ Császár Elemér: *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században.* 1913. 86. l.

ban túlnyomóan német ajkúak lévén, elsősorban a hazai német színészetet pártolták. Német volt a kialakult színpadi hagyomány, németes volt a közönség ízlése, s Thália német nyelvű csarnokainak táplálékára volt utalva a művészetért lelkesülni tudó ifjabb nemzedék.

Így meginduló és gyökértelen színészetünk és drámairodalmunk, ha nyelvben nem is, de szellemben és szokásban az uralkodó német viszonyokhoz alkalmazkodik. A megélhetésért folyó versengés következtében ezt követelte már a józanul számító üzleti okosság is. Az eredetiség amúgy sem volt elsőrendűen fontos. Színészetünk kezdetben hazafias és nem esztétikai célokat követett — döntő a nyelvi szempont volt. Végül pedig épen a dráma az a műfaj, amelynél a technikai fogások ezer csínja-binja legjobban megköti és utalja általános érvényű szabályokra a szerzőt. «A lángésznek szinte táplálatot kell vennie a kivüle álló dolgokból, kora, nemzete, köre szelleméből, ízléséből, divatjából s írott, nem írott, de fennálló szabályaiból azon műágnak, melyben dolgozik» — mondja Vörösmarty a *Dramaturgiai lapok* bevezetésében.

Színi viszonyaink következménye az is, hogy ha német kapcsolatról beszélünk, akkor elsősorban mindig Bécsre kell gondolnunk. Sokszor elmondták már, hogy a nyugati ízlés az osztrák császárváros szellemi szűrőjén keresztül jutott el hozzánk. Ha Metternich szerint Ázsia Pozsonynál kezdődött, akkor Európa első állomása nekünk mindig Bécs volt, különösen Mária Terézia öntudatosan németesítő kultúrpolitikája óta. Ez a tétel minden irodalmi jelenségre érvényes, elsősorban a drámára. A magyarországi német színészet Bécsből rajzott ki, s a bécsi ízlést terjesztette. De a politikai viszonyok is a császárvárosra utalták magyarnyelvű színpadainkat: a cenzúra csak olyan német drámának fordítását engedélyezte, melyet Bécs egyik színházában már előadtak; az önálló alkotások megbírálásában pedig a monarchia egész területén a bécsi rendőrség szempontjait alkalmazták egységes zsínórmértékül. Így a magyar irodalom nem a klasszikus német drámával érintkezett, hanem az osztrák színészcsapatok átlag-műsorával; kevésbé jelentős szerzők darabjaival, melyeknek sikere és népszerűsége többnyire fordított arányban állt a művészi értékkel. De ez csak a műbírálok gondja volt, s nem a mindennapi életé — Németországban vagy Bécsben sem Goethe, Schiller vagy Kleist uralkodott, s a mi íróink sem hozzájuk, hanem a divattól kiformált és a közönség tetszésétől szentesített hagyományokhoz igazodtak.

Mindez a két nemzet irodalmi kapcsolatát lényegesen módosította. A német dráma terjedésének útja nem a szokásos irodalmi volt. Ritka az az eset, hogy a német írótól magyar szerzőhöz áramló szellemi befolyást könyv közvetítene — német

részen a színpad, magyar részen a közönség iktatódott be továbbító közegként. A német dráma terjedési sugarának ilyen kettős törése következtében az idegen elemek nem filológiaiilag lemérhető szilárd anyagként kerültek át hozzánk. Színi viszonyaink kezdetleges állapotának kora ez. Drámán a szó ősi értelmében vett műfajt kell értenünk: időben lefolyó egyszeri cselekvényt, melyet a nyomtatott szöveg csak kivételesen rögzített meg változatlan, időtlen egyeddé. Mintegy az irodalom kezdetleges formáira emlékeztetve, szöveg és előadás még egységes komplexum.¹ S a két alkotóelem közül a szöveg az alárendeltebb. Az író munkája még nem él önálló életet — nyers anyag, szerep-vázlat, emlékeztető támpont rendezők, rögtönző színészek kezében. A szerzői jog kialakulásának kezdetleges fokán a szöveg mai fogalmak szerint szinte elképzelhetetlen és ki nem nyomozható változatokot megy át. A drámák kéziratban terjednek el, egyik sűgópéldányt a másikról másolják, sokszor pusztán emlékezetből tákolnak össze egy-egy darabot. Megesik, hogy mire a szerző nyomtatásban is közrebocsátja művét, annak már több változata, számos más idegen munkából kölcsönzött elemmel, olykor szétválaszthatatlan szövedékben, valamelyik merészebb átdolgozó neve alatt mint önálló alkotás szerepel.

A drámák költői és színpadi része közül tehát kétségtelenül az utóbbi volt irodalmi szempontból is a döntő. Az állandó elem: a külső forma, a játékstílus hatott. Ez ragadta meg az egykorú nézőt, s ezeket a kliséket igyekeztek első világi drámaíróink magyar tartalommal kitölteni. Erre a körülményre célzott már Fáy András is, mikor 1824-ben keserűen panaszolja, hogy a pesti színpad «Bécsből varr hímest»: ² íróink az eredeti anyagot bécsi módra díszítve és elkészítve találják fel. A magyar és német dráma közt így elsősorban műfaji a kapcsolat. Bécsben lovagdráma, végzettragédia és tündérbohózat járt. A hazai német színészet közvetítésével ennek a három drámatípusnak jellegzetes műfaji sajátosságai szívódtak fel a magyar irodalomba s szabtak irányt fejlődésnek induló drámaköltésünknek. Nézzük őket egyenként.

2.

A lovagdráma története Goethevel kezdődik. A fiatal költő 1770-ben mint strassburgi egyetemi hallgató megismerkedik Herderrel, s kettőjük találkozása fordulópont nemcsak a német, hanem az egyetemes európai irodalomban. Herder felhívja ifjú barátjának figyelmét a népköltészetre, Shakespeare-re, a közép-

¹ Horváth János: *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*. 1930. 16. l.

² Idézi Bayer József: *A magyar játékszín története*. 1887. I. köt. 484. l.

korra, s Goethe fiatalságának egész hevével kap az új eszméken. Tanulmányozza a brit szellemóriás műveit, belemélyed a mult búvárlatába, szeme megakad a strassburgi dóm gótikus tornyán. Új világ tárul eléje — költészetében szakít a parókás rokokó parfömös modorosságával, majd Shakespeare nyomán drámát ír, olyat, melyre német nyelven még nem volt példa. Munkája 1773-ban jelenik meg nyomtatásban, *Götz von Berlichingen* címmel.

A drámának rendkívüli hatása volt — hatalmas, forradalmi jellegű szellemi mozgalom támadt nyomában: a Sturm und Drang. Goethe kezdeményezésére az ifjú írók elfordulnak a felvilágosodás merev szabályaitól, a francia izlés klasszicisztikus dramaturgiájától. A *Götz* iskolát csinál — utánozzák, másolják, továbbfejlesztik. Elsőnek a bajor Törring próbálkozik meg az újfajta drámával: sikerei egyre több és több író t csábitanak erre a területre. Lassanként kialakul az új műfaj: a lovagdráma, s hatása olyan széleskörű, hogy még egy Schiller, Kleist és Grillparzer művészetére is rányomja bélyegét.

A lovagdráma közel félszázadig uralkodott a német színpadon. Goethe világnézete régesrég az antik világ klasszikus magaslátára emelkedett, amikor a közönség még mindig változatlan lelkesedéssel tapsolt a *Götz* nyomában elszaporodott lovagdrámáknak; nem únta meg őket, csakúgy, ahogy ma sem úntja meg az egy-kaptafára készült bohózatokat meg zenés és zenétlen, olcsó élceken legördülő vígjátékokat.

A lovagdrámák népszerűségét az Európa-szerte csirázó romantikus mozgalmon kívül rokon műfajok — katonadrámák, lovagregények, lovagballadák — is előmozdították. Különösen a lovagregények és lovagdrámák közt volt élénk kölcsönhatás; a legtöbb kedvelt lovagregénynek akadt színpadi változata.¹ A lovagvilág tehát egyidejűleg több oldalról ostromolta a közönség kegyét — a lovagdráma közkedveltségének főoka mégis elsősorban magukban a darabokban rejtett. Bennük megtalálta a néző azt, amit a színpadtól várt: érdekes, izgató cselekvényt látványos kiállításban. A lovagdrámák alkotó elemei különösen alkalmasak voltak arra, hogy a felvilágosodás morális vízenyítől szürkére unalmasított korban az emberek képzeletét izgassák, érdeklődését felcsigázzák. Az eddig ismeretlen lovagkor tárult ezekben a rémes és valószínűtlen történetekben a néző szeme elé, s hatásuk oly váratlanul lebilincselő volt, hogy egy csapásra meghódította a közönség tetszését. Otto Brahm

¹ Még magmüveletlen terület a magyar lovaghistóriáknak és rémregényeknek drámairodalmunkhoz való kapcsolata. Egyik-másiknak már a címéből is sejthetjük, hogy drámaíróinknak forrásul szolgált. V. ö. Ludwig György: *Die Übersetzungen deutscher Romane und Erzählungen in der ungarischen Literatur*. Ungarische Jahrbücher, VIII. 52. s. k. 1.

összeállításában a lovagdráma indítékai a következők: 1. titkos törvényszék, 2. börtön, 3. eskü, 4. várostrom, 5. színpal mögött lepergő események megfigyelése, 6. útszéli csapszék, 7. gyermekek, 8. zivatar, 9. remete, 10. ellenséges családok gyermekeinek szerelme, 11. két férfi küzdelme ugyanazért a hölgyért, 12. kedves élet veszedelemben, 13. hamis barát, 14. költött halálhír, 15. nőrablás, 16. szénégető, 17. földalatti folyosó, 18. szellem, 19. búcsúzás, 20. megbecstelenítés, 21. istenítélet, 22. zarándok, 23. kényszerített házasság.¹ Visszatérők bizonyos nevek, különösen a nőké, így: Adelheid, Mathilda, Kunigunda — a férfiaknál Albert és Wolf. Ideszámíthatjuk a darabok címét is: ez csekély kivétellel a főhős előkelő származását, valamely jellegzetes testi vagy lelki tulajdonságát feltüntető tulajdonnév. (*Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, Otto der Schütz*, stb.) Gyakori egy-egy hangzatos, a drámára utaló alcím, pl. *Bihar von Banko, oder Ungarns erster Kreuzfahrer, Arnulph der Schwarze, oder Verbrechen und Busse*, stb. Ez azonban a lovagdrámában csak a fejlődés későbbi fokán lett divatos.

A lovagdráma fejlődésében ugyanis két korszakot különböztethetünk meg. Az első az esztétikai becsvággyal készült, műfaji értelemben klasszikusnak nevezhető lovagdráma kora. Ez körülbelül 1790-ig tart, addig, míg Kotzebue első lovagdrámája, *Adelheid von Wulfingen* meg nem jelenik. Ez az élelmes drámagyáros felismerte a lovagdrámában rejlő lehetőségeket, s a maga módja szerint kiaknáza őket. A kilencvenes évek vége felé éri el a lovagdráma számbeli magaslatát, de ezzel együttjárt az értékszínvonal súlyedése. A későbbi szerzők mindjobban eltávolodnak Goethetől — mint minden utánzásnál, most is az történt, hogy a követők az eredetit fokozni és nagyítani akarván, elrontják és meghamisítják a mintát. A *Götz* eredetileg könyvdrámának készült, súlypontja a korrajzon volt. Az első lovagdrámák szerzői is ehhez igazodtak: műveikben a korfestésre fordították főgondjukat, a cselekvény inkább párbeszédés krónika. Kotzebue fellépése épen ebből a szempontból fordulat — a súlypont lassanként áttolódott a mesére, s a lovagkor abban a mértékben súlyedt sablonos és meghamisított keretté, amint az érdeklődés gyújtópontjába a mese került. A drámák vonzóerejének ébrentartására ezt idővel felfrissíteni, tarkítani, fokozni kellett, s így lassanként megkezdődött az idegen drámai műfajok indítékainak átszivárgása. Elsőnek a Lessing-féle polgári drámából került át az

¹ Otto Brahm: *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*. Strassburg, 1880. Egyik-másik indíték persze nemcsak a lovagdrámára jellemző. Különösen a szerelmi bonyodalom egyik-másik fordulata az egyetemes drámairodalom őseredetű közös kincse.

intrika, később a Schiller nyomán elburjánzott haramiadrámák és az ú. n. államcselekvények vegyültek össze a lovagdrámával. A századforduló után mindjobban meglazulnak a határfalak, s a legtarkább összevisszaságban keveredik minden egybe. Spiess közeledik az érzékeny drámákhoz, a sorstragédiákból bevonul a végzet indítéka, Bécsben kísérőzenét szereznek a lovagdrámákhoz — így lesz a *Götz*ből is könnyebb súlyú daljáték. Végül, a műfaj haldoklásának biztos jeléül, ugyancsak Bécsben, megszületik a karikatúra is: az énekes lovagi bohózat. A keretek teljes felbomlásával módosul a lovagdráma műfaji elnevezésének értelme is. 1810-től lovagdrámán általában olyan áltörténeti rémdrámát kell értenünk, mely már csak a konvencionális külsőségeken rokona Goethe és Töring drámáinak.

A magyar drámatörténet szempontjából rendkívül fontos az a tény, hogy nálunk a lovagdrámák második, Kotzebue-féle típusa terjedt el. A *Götz* előadásának a XVIII. században sehol sincs nyoma, Töring és Babo drámáit is csak később és szórványosan adták a Magyarországon átvonuló német társulatok¹ — valószínűleg az egyhangivá vált műsor felfrissítésére nyúltak vissza a lovagdrámák komolyabb termékeihez. Ellenben Kotzebue, Ziegler és Spiess drámái elkerültek hozzánk, mielőtt még nyomtatásban megjelentek; 1790 táján már mindenütt bemutatták őket, ahol csak német színészek megfordultak. Mikor Kelemen Lászlók megkezdik működésüket, a német lovagdrámák részint fordítás, részint átdolgozás útján átkerültek a magyar műsorba, s ezzel megkezdődött a műfaj önálló magyar fejlődése.

Fordított német lovagdráma csak kevés volt. Egykorú forrás kettőről tesz említést: a Magyar Hirmondó egy meglehetősen ellenőrizhetetlen hitelességű jelentése szerint Erdélyben 1793-ban Soden *Ignaz de Castro* és Spiess *Olara von Hohen-eichen* c. drámájának akadt volna egy-egy ismeretlen fordítója.² Az adatok szegénysége ellenére is feltehetjük ugyan, hogy több fordítás is készült — színészek, sűgők munkája, kiket a szükség vitt rá, hogy műsörtöltelékről gondoskadjanak — de számuk nem lehetett nagy. Amíg ugyanis a vígjátékokat, tragédiákat és érzékeny színműveket buzgón fordítják, addig a lovagdrámákat magyarosítják, nemzetiesítik.³

¹ V. ö. Benyovszky Károly, Flórián Kata, Kádár Jolán és Vatter Ilonának a pozsonyi, kassai, pesti és soproni német színházra vonatkozó dolgozatát.

² Bayer József: *A magyar drámairodalom története*. 1897. I. köt. 149. és 150. l.

³ Gross *Zondi* és Werthesz *Zrini in Sziget* c. vitézi drámáknak Péczerli György, illetőleg Cséppán Istvántól készített és Méreytől lajstromozott fordításai nem adat a kor fordítókészségéhez. Itt nem volt választás fordítás és átdolgozás közt — mindkét dráma magyar tárgyú, s így sürgősen látszott a nemzetiesítés.

A magyarosítás az átdolgozásnak egyik sajátos, a felújulás korában gyakori módja. Szöveghű fordítás helyett az eredeti munkát mintegy kiemelték német talajából s magyar környezetbe ültették át. A neveket lefordítják, vagy ha erre alkalmatlanok, felcserélik magyaros hangzásúakra. Még kedveltebb fogás, hogy a német hősokeket magyar történeti személyekkel helyettesítik. Az idegen fejedelmeket magyar királyokkal, pogánykori vezérekkel, a keresztény lovagokat árpádkori főurakkal, a német várkisasszonyokat deli magyar szűzekkel cserélik fel. A személycserének megfelelően megváltoztatják a kort és környezetet is: a cselekvény magyar földön, magyar multban, gyakran még őstörténeti környezetben pereg le. Lehet, hogy ez sokszor csak színpadtechnikai fogás volt. A kezdetleges és szegényes magyar színpad nem rendelkezett minden darabnak megfelelő kiállítással, s így kénytelenek voltak az idegen drámákat «magyar ruhába öltöztetni» és «a hazai történetekhez alkalmazni», ahogy Kelemen Lászlóék egykorú színlapja ezt az eljárást nevezi. A magyarosítás azonban legtöbbször több volt pusztán esetlegességnél. A honosítás nemcsak a drámában, és ott sem egyedül a lovagdrámában divott. Irodalmunk vezérszempontja a magyarnyelvűség volt, nem az eredetiség. II. József halálát követő években, a nemzeti felbuzdulás sodrában, a magyarosítás írók, színészek és a közönség egyértelmű óhaja. A hazafias érzésen kívül a magyarosításban nyilatkozott meg a nemzet őstörténete iránt ébredő, az ú. n. Árpádiász-mozgalommal kapcsolatos érdeklődés is. A lovagdrámák honosításának technikájára pedig jó útmutatásul szolgálhattak a magyar tárgyú német drámák. A hazai német színészcsapatok műsorában sűrűn szerepeltek olyan lovagdrámák, melyeknek főhőse valamelyik kiváló magyar király vagy nemzeti hősként tisztelt hadvezér volt. Szerzőik többnyire magyarországi német színészek voltak, akik a német városok magyar ajkú és magyar érzelmű közönségének rokonszenvét akarták ezekkel a darabokkal megnyerni. Ezek a drámák német nyelvű nemzetiesítések: sablonos lovagdrámáknak magyar viszonyokkal számoló változatai, s ez hasonló eljárásra csábíthatta a mi átdolgozóinkat is, persze magyar nyelven.

A magyarosítás divatja meglehetősen sokáig tartott — Kulcsár István lapja, a Hazai Tudósítások még 1807-ben is arra buzdít, hogy alkalmazzák az idegen drámákat a nemzeti szokásokhoz. A kor ízlése nem érezte meg azt a végzetes ellentmondást, amely az erőszakosan megváltoztatott külső és az érintetlenül hagyott idegen szellemű szöveg közt tátongott és élnyeléssel fenyegetett minden komolyabb művészi hatást.

Ezek a magyarosítások elvesztek. Nem jelentek meg nyomtatásban, mert nem irodalmi céllal készültek: a színészet

napi szükségleteit akarták velük fedezni. A kéziratos sűgő-példányok pedig elkallódtak abban a mértékben, ahogy a drámák letűntek a világot jelentő deszkákról. Hírüket csak egykori színlapok és színházi lajstromok őrzik. Egyedüli kivétel Dugonics András két «jeles története», a *Bátori Mária* (1794) és a *Kun László* (1795); ezek őrizték meg számunkra a kilencvenes évek németből magyarított lovagdrámáinak típusát. Az első a korszak legnépszerűbb munkájának, Soden *Ignez de Castrojának* nemzetiesítése. Dugonics még ingadozott elbeszélés és dráma közt, úgyhogy a regényszerű *Bátori Máriát* Rehákne Moor Anna rendezésében adták. Igen nagy sikere volt, s még a múlt század hatvanas éveiben is színre került, Erkel Ferenc pedig operát írt belőle.

Fejlesztéstörténeti szempontból mégis a *Kun László* érdekesebb, Bertuch *Elfride* c. drámájának magyarított változata. Ebben a munkában ugyanis Dugonics nemcsak nemzetiesít, hanem «lovagiasít» is: az eredetileg nem lovagdrámának készült szöveget a ritterdrámák indítékainak felhasználásával variálja. Bertuchnál Odgar mint koldus, Dugonicsnál Berényi mint zarándok keresi fel leányát; Edgar egyszerűen leszúrja vetélytársát, Athelwodot – Kun László lovagi párbajban végez Tétényivel; a darab végén pedig a színpal mögött lepergő tömegjelenetek egyik kedvenc fajtájáról, a lázadásról legalább is hallunk.

Dugonics jelentéktelennek látszó kezdeményezése az első jele annak, hogy a német lovagdrámák indítékainak színpadi használhatóságát a mi íróink is felismerték. Öntudatlanul, a kor divatjának hódolva módosította Dugonics Bertuch drámáját, s ezzel botorkálva bár, de rálépett arra az ösvényre, mely a magyar történeti dráma és a német lovagdráma keveredéséhez vezetett. Dugonics egyelőre idegen anyagon kísérletezett, ez már azonban csak fokozatilag különbözött attól, hogy valaki eredeti magyar történetet formáljon drámává a vitézi játékok receptje szerint.

A magyar tartalom és idegen forma találkozásának jelentőségét akkor értjük meg igazán, ha meggondoljuk, hogy sem Bessenyei és követőinek bölcselkedő könyvdrámái, sem az iskolai ünnepi játékok nem voltak tovább fejleszthetők. Amazok csak formailag nevezhetők drámának, ezek mint alkalmi darabok nem számíthattak állandó és általános érdeklődésre. Az 1792. esztendő drámatermése: Szentjóni Szabó László *Mátyás királya* és Pálóczi Horváth Ádám *Fogoly Hunyadija* az egy pontban való meddő megkötöttség iskolapéldái, a zsákutcába került ünnepi dráma és a párbeszédbe tördelt epika jellegzetes termékei. Drámaíróink még akkor sem tudtak megbirkózni a drámai műfaj külső és belső követelményeivel, ha egyébként világi színpadra szánták is műveiket. Elszomorí-

tóan ügyetlen és kezdetleges kísérlet például K. Boér Sándor 1793-ban megjelent drámája, a *Negyedik László* — életképes és a tragikus összeütközést szinte magától kináló helyzetei ellenére is alig nevezhető drámának, még a kor viszonyaihoz mérten sem. A német színpad formáit terjesztő magyarított lovagdrámáknak kellett olyan mértékben ismertté válniok, hogy a művészi törekvésű magyar szerzők elsajátíthassák a színpadi hatás titkát, a drámai felépítés mesterségét. A magyar történeti dráma abban a pillanatban született, amikor a hazai mult eseményeit a német lovagdrámák színpadilag hagyományozott szokásmintái szerint dramatizálták.

Sajnos, drámai emlékek hiányában épen azt az író nem ismerjük, aki ezzel az elhatározó lépéssel előrevitte a magyar történeti drámát. Szerencsés véletlen talán még napvilágra hozza drámairodalmunk középkorának egy-egy még lappangó kéziratát — sok remény erre nincs. Pusztta címekre vagyunk utalva, de ezekből még találgatni is merészség. Talán Kármán József *Mária, magyarok királynéja* c. drámája volt az első életképes történeti magyar dráma — a *Fejveszeség* címen töredékesen ráánkmaradt «hazai dramatizált történet» bizonnyítja, hogy a nemzet csinosodásának szószólója jól ismerte a lovagdrámák fogásait. Hamis barát, nőrablás, lovagi viadal azok az indítékok, amelyek a történet kiinduló pontjául szolgálnak, a háttérben «azon időkkel, hol fegyver csattogott minden vidékein hazánkknak.» De épen úgy lehet, hogy a Verseghy Ferentől öt felvonásos vitézi játékká dramatizált murányi kaland, vagy gr. Teleki Lászlónak az ugyancsak népszerű Hunyadi László esetét tárgyaló drámájában kellene üdvözlőnk a színszerű és eredeti magyar történeti dráma első fecskéjét. De mindez, ismételjük, feltevés, amelyet még megokolni sem tudunk — ez a probléma is egyike a magyar irodalom egyelőre megfejtethetlen kérdéseinek.

Annyi azonban legalább is valószínű, hogy ez a jelentős fordulat még a pesti színtársulat feloszlása előtt, tehát a kilencvenes évek közepén megtörtént. 1796 után a magyar íróvilág jelentős és kezdeményező tagjai elidegenedtek a színpadtól. Ezzel szemben a századforduló után már nyomtatásban is megjelent két olyan dráma, amely a fejlődésnek ezt a következő fokát képviseli a nélkül, hogy az egyébként teljesen jelentéktelen szerzőkről feltehetnők, hogy az újítás saját leleményük. E két dráma: *Vigkedvű Mihály* (1806) Babótsai Istvántól és *A haza szeretete vagy nemes Szeged városának a törököktől való elvétele* (1809) Vedres Istvántól.

Az első Nagyvárad, a másik Szeged tegeverzajos multjából dramatizál egy-egy epizódot. A mese tehát nem magyarított idegen történet, hanem eredeti lelemény; a szerzők szűkebb hazájuk történetét használták forrásul. Ezzel szemben

a kidolgozásban mind Babótsai, mind Vedres felhasználja a német és a németből magyarított lovagdrámák közkedvelt indítékait. Harc és háború áll az események központjában, börtönnel, összeesküvéssel, leányrablással és várostrommal tarkítva — tehát vitézi dráma mindkét munka. Mig azonban a kilencvenes években még valamely német ritterdráma Prokruszesz ágyába gyömöszölték be a tetszés szerint, minden történeti érzék nélkül kiválasztott hazai eseményt, most az eredeti mesét és az idegen formát igyekeznek összeegyeztetni. Sőt a magyar elem mindinkább előtérbe kerül: a német lovagdrámák szokásjogon alapuló korlátlan tekintélye meghátrált a magyar tárgy asszimiláló hatása előtt. Dugonics külsőleges nemzetiségével szemben lassanként megmagyarosodott a belső tartalom is.

Ennek a folyamatnak első és legfontosabb eredménye a korszakok felcserélése volt. Az újabb magyar lovagdrámák már nem az őskorban vagy a korai középkorban, hanem a török-magyar háborúk regényes századaiban játszódnak: a német középkori lovagvilág pártoskodó belvillongását a XV. és XVI. századnak a köztudatban is mélyen bentgyökeredző nagy nemzeti küzdelmei váltják fel. Ennek az időbeli eltolódásnak megfelelően színeződik a többi indíték is. A várostrom valamelyik híres magyar erősség — Nándorfehérvár, Szigetvár, Drégely — birtokáért folyó küzdelem; a szerelmi bonyodalom (két férfi küzdelme ugyanazért a leányért) úgy alakul, hogy a török vezér beleszeret egy deli magyar szűzbe, azt egy hamis barát, itt renegát, segítségével elrabolja; de jó a vitéz magyar jegyes, és az utolsó pillanatban kiszabadítja a fogságban is állhatatos honleányt. *Vigkedvű Mihály*ban már megtalálhatjuk a szerelmi háromszögnek azt a fajtáját, amelyet Kísfaludy Károly drámája nyomán Irene-motívumnak nevezhetünk: a basa szereti Krisztinát, a magyar leányt, s kedvéért kész megtagadni hitét is, ezért a többi török vezér összeesküvést sző ellene. A középkori titkos törvényszék (Vehme) ezekben a drámákban átalakul török dívánná; végül a lovagi küzdelem helyett kisebb-nagyobb csatát kell elképzelnünk a magyarok és törökök közt.

A korszak-eltolódás nemcsak a drámai cselekvényt tette magyarabbá, hanem olyan légkört teremtett, amelyben bőven nyílt alkalom a drámák hazafias szellemének megnyilatkozására. Ezzel a magyar lovagdrámák még jobban eltértek a német mintáktól. A német ritterdrámák ugyan gyakran hivatkoznak a lovagi becsületre, de konkrét hazafias érzés csak egy aránylag kis csoportban, a bajor-osztrák lovagdrámákban nyilatkozik meg, ott is inkább a cselekvény szimbolizmusa, mint szavakban törtető kijelentések által. Ezzel a hazafisággal a mi szerzőink nem elégedtek meg — megragadtak minden alkalmat, hogy a nemzeti fensőbbiséget kellően hangsúlyozzák. A magyar

hősök kezdettől fogva hajlamosak voltak a szavalásra — ne feledjük, hogy a retorikai patriotizmus korában élünk: a jó hazafi eszménye egybeesett az ősi jog és ősi dicsőség törhetetlen szónokának fogalmával. Azonkívül az első magyarosítók a barokk iskoladráma szellemében nevelkedtek. Ez pedig már pedagógiai célzatánál fogva is csak ritkán mulasztotta el, hogy a darab erkölcsi vonatkozásait fenséges lendületű szóáradatokban leszögezze. Jellemző Dugonics eljárása, aki *Toldi Miklós* c. drámáját «Legyen áldott a magyarok Istenének szent neve!» felkiáltással végzi — csattanósabb befejezést nem is tudott elképzelni. Az, hogy ennek semmi összefüggése sincs a cselekvénnyel, nem volt olyan hiba, mintha a darab végén nem történt volna valamilyen nemzeti vonatkozású hivatkozás. A táblabíró világ hazafias hangulata elengedhetetlennek tartotta az ilyen kiszólást, az ünnepélyes körmondatokban hömpölygő stílus tudatosan ápolt hagyomány volt. Most a török-magyar háborúk korába helyeztett mese még bővebben nyitott alkalmat a magyar kard dicsőségének hangoztatására. Már mind Vedres, mind Babótsai darabja hemzseg az efféle kijelentésektől; Kisfaludy Károlytól találóan „haza-puffogatás“-nak jellemzett eljárás ekkor vált a színpadi hatás nélkülözhetetlen eszközévé. Számos egykorú adat bizonyítja, hogy egy-egy kirívóbb kitévelnél a közönség szűnni nem akaró tetszésnyilvánítással fejezte ki lelkes rokonérzését. Különösen hatásos volt, ha az ellenség szájából hangoztak el olyan kijelentések, melyekből a magyar virtus kellően kiviláglott.

Török-magyar világban vitézi dráma sok hazafias szólammal — ez volt az a mintaszerű szabvány, amelyben a lovagdrámák formáiban megjelenő magyar történeti dráma tovább fejlődött. Ilyenek lehettek azok a drámák is, melyek elvesztek ugyan, de a ráncmaradt címből tartalmukra is következtethetünk. András Elek Zrínyiről írt drámát (1807), Péry Ignác Egerváry Balázs vitézségét örököltette meg (1808). A Hunyadiak történetét ketten is dramatizálták: Tanárky Pál (1809) és Fegyverneki Vida László (1809). Ide tartozik még Ernyi Mihály Attila-dramája is (1810).¹

A lovagdrámák külföldi elfajzásával párhuzamosan a XIX. század első évtizedében megjelenik nálunk is a lovagdrámának a rémdrámához közeledő továbbképzése. Ennek első ráncmaradt emléke András Elek *Hóra-világ* c. «érzékeny drámája». Szövegét ugyan csak Ponori Thewrewk József 1823-as «némely javításokkal közrebocsátott» kiadásából ismerjük, de a darabot 1808. március 8-án már előadták.²

Ez a dráma sajátágos keveréke a hazafias és a haramia-dramának. A magyar vitézség dicsőítését itt is lépten-nyomon

¹ V. ö. Bayer József: *Drámatörténet*. I. köt. 240. l.

² Bayer József: *Drámatörténet*. I. 240. l.

megkapjuk — még az egyszerű Jákó őrmester is így végzi párszavas szerepét: «Az Honn', az édes Honn' neve bátorítson bennünket, s élessze tüzünket magosabb lángokkal égni!» — de a küzdelem itt nem a törökkel, hanem hitvány oláh haramiákkal, Hóra és Kloska vezérlete alatt felzendült bocskorosokkal folyik. A drámai történet lényege persze itt is ugyanaz, mint pl. Vedres drámájában. A magyar hősi «magyar hős» és Krisztina nevű leánya Hóra fogságába kerülnek — annak életét, ennek ártatlanságát védi meg az utolsó pillanatban segítségükre siető Kenderessy úrfi, Krisztina vőlegénye. A feldolgozás a változott környezetnek megfelelő; a szerző minden eszközt megragad, hogy a nézőket rémületbe ejtse, s különösen az akusztikai hatás terén remekel: lövöldözés, égháború, robbantás sűrűn váltják egymást. De amint a bécsi lovagdrámában, úgy már itt is megjelennek a kómikus és csodás elemek. Az egyik oláhnak, Kimpiánnak otromba halálfélelme a karzatot megkacagtató bohóckodás; Dévai, Balia szolgája, kéményseprőnek öltözik, s mint «Sámson hajjal, két foggal, tele szájjal, tátos szemmel, Nagypénteken született varázsférfi» szedi rá a babonás oláhokat.

Andrád Elek drámája világosan mutatja, hogy a magyar dráma nyomon követte a német lovagdráma minden változását. Ugyanakkor azonban állhatatosan kitartott az eredeti mag: a hazafias irányzatosság mellett. Drámairóink keze a német minta után igazodott, de a hang öblös magyar torokból jött. Sajátságos iróniája a sorsnak, hogy kivétel csak egy akad — az első igazi magyar drámairó, Katona József. Az ő darabjai kívül állnak a magyar vitézi dráma fejlődésén; a német kapcsolatot szempontjából a tizes évek misztikumokkal telített lovagi borzalmaival rokonok, de eredetisége nem a hazafias szellemben nyilvánul.

Katona József megvetette kortársainak hazafiúsító irányzatosságát. A magábanvaló, különcködő jurátus a Tudományos Gyűjteményben ki is fejtette erre vonatkozó elméleti álláspontját. A magyar színpad és színészet hiánya után mindjárt a «nemzeti dicsekedést» említi a játékszíni mesterség akadályául. Ez az értekezés 1821-ből való, de ugyanez a felfogás jellemzi a 25 éves író is — nem Kisfaludy Károly «hazapuffogatásai» keltették benne ezt az ellenkezést, ezek csak kiváltották belőle a régen érlelt felfogást. A *Bánk bán* első kidolgozásában is megtalálhatjuk Biberach csalfa hízeltető szavait:

Hisz egy magyar csak egy bajussza' véggel
illy Németet Pokolba' űzhet el.

Ez az irónikus hang mutatja legjobban, hogy milyen távol állt Katona izlésétől korának divatosan magyarkodó stilusa.

Messze elkalandoznánk tárgyunktól, ha Katona művészi eljárásának lelki gyökereit kutatnók. Itt csupán a tény fontos: becsvágya más célokra tört, képzeletét nem a drámai mese izgatta. (Mellékesen: ebben is Arany János és Kemény Zsigmond osztályosa!) Drámáinak anyagát vagy német Ritterdrámákból kölcsönözte, vagy különböző történeti forrásmunkákból állította össze. Első esetben kész drámát fordít, az utóbbiban saját maga készít olyan drámát, melynek meséjét ugyan nem lovagdrámákból merítette, de a kidolgozásban azoknak tipikus felépítését követte. Így Katona drámái két csoportba oszthatók. Az egyikbe tartozik *Mombelli grófok*, *István*, *Lutza széke*, *Borzasztó torony*, *Monostori Veronka*, *Aubigny Clementia*. Ezek eredeti német lovagdrámák változatai. A kettős *Ziska*, *Jeruzsálem pusztulása* és a *Bánk bán* a másik csoport — Katona önálló alkotásai; a német lovagdrámák indítékai csak a kidolgozásban érvényesültek, a fejlődés sorrendjében egyre kevésbé.¹

Nem szorul bizonyításra, hogy az első csoportban említett hat dráma nem Katona képzeletének munkája. Nincs egyetlen olyan elemük sem, mely ne tartoznék a német lovagdráma sablonos indítékai közé. Várostrom, «kemény tusa», hamis barát, nőrablás, földalatti tömlő, váratlan segítség, méreg, gyilok, párviadal mindegyikben előfordul. A *Lutza széke*ben és a *Borzasztó torony*ban a misztikus elemnek egy-egy változatát is megtalálhatjuk. A drámáknak német eredetijét részben már ismerjük is, részben további szerencsétől függ felfedezésük. Vitás kérdés csupán az lehet, vajon Katona egy-egy ifjúkori drámáját több német színdarab felhasználásával állította-e össze, vagy pedig itt-ott lényegtelen szövegbeli eltérésekkel már kész német kompilációt fordított magyarra. Drámáinak németességektől hemzseggő nyelve ez utóbbi eljárást teszi valószínűvé.²

A lovagdrámák hatása Katona négy eredeti forrástanulmány alapján készült drámáján is meglátszik. Már Gyulai megfigyelte, hogy *Ziska* elgondolásban a *Wallensteinre* emlé-

¹ Ezt a csoportosítást egyéb tulajdonságok is indokolják. A négy eredeti drámához Katona gondos forrástanulmányt végzett, melyről jegyzetekben beszámol — a többiekénél ilyenről nem tudunk; ott a jellemrajz a fontos — ezekben a minél tarkább eseményhalmaz; a nyelv darabos, de erőteljes és magyar — a párbeszéd gördülékeny, de németes; azok igazi történeti tragédiák — ezek sablonos lovagdrámák. Önkéntelenül is ott kísért a gondolat, hogy nem ugyanazon szerző művei.

² Waldapfel József minden kétséget kizáróan egyeztetette a *Borzasztó toronyt* egy ismeretlen szerzőjű német lovagregénnyel. (IK. 1931.) Azt azonban nem bizonyította be, hogy Katona ezt a forrást közvetlenül használta — még mindig föltehető, hogy ő ebből a regényből készült német lovagdrámát fordította, s a regény és Katona drámája közti eltérések épen erre az ismeretlen színpadi változatra vezethetők vissza.

keztet. A kidolgozás viszont jellegzetesen ritterdrámai — a nagyravágyás lélekrajza a harci dulakodás vad jeleneteivel keveredik, elannyira, hogy ez utóbbiak javára dől el a darab általános jellege. Schiller mellett Kotzebue szelleme állt őrt a *Ziska* bölcsőjénél, s ez az ellentét csak az első pillanatra meglepő. Tudjuk azt, hogy a későbbi német lovagdrámák egy része a schilleri örökség aprópénzre váltásából keletkezett; a nagy német drámaíró egyik-másik művéből a lovagdráma fogásai is elsajátíthatók¹. De még a *Jeruzsálem pusztulása* középpontjában is várostrom áll, ha mindjárt az ókorban is. Verekedés több ízben is van, részben a színen, részben a színpalak mögött. Titus a behálózott ellenséges fővezér, Berenice az önfeláldozó honleány, Florus a hamis barát — ilyenfajta háromszöggel magyar és német lovagdrámákban egyaránt találkozhatunk. Mathatias és felesége a ritterdrámákban elmaradhatatlan tömlöcben várják végpillanatukat; Mária őrjöngései a rémdrámák borzalmaira emlékeztetnek, míg Simon utolsó jelenete a «Folyás, vulgo Schlauch» mögött a magyar lovagdrámákban egyébként ritka szellem-motivumnak torz és félreértettségében parodisztikus hatású emléke. A *Jeruzsálem pusztulása* már kevesebb lovagdrámai elemet tartalmaz, mint a *Ziska*, de viszont ami benne ritterdrámai, az tudatos — maga Katona is «vitézi szomorújáték»-nak határozta meg munkáját. Végül már Bayer is utalt arra, hogy a *Bánk bán* egyes jelenetein a leventa-drámák befolyása szembetűnően észrevehető². A cselekvénynek első-sorban az összeesküvéssel kapcsolatos fonaláról van szó: Petur és társainak szövetkezéséről, az éjjeli titkos ülésről, a zendülésről és annak véres leveréséről. Bárány Boldizsár is megrotta az első kidolgozás *Rostájában* a megcsonkított Petur «Räuberjátékba való» felléptetését az utolsó felvonásban. De a történet másik ága sem ment a németes izléstől — a nőbecstelenítés (Ottó — Melinda), a hamis barát (Ottó — Biberach) indítéka mutatják, hogy bár Katona a jellemrajzban Shakespeare-hez járt iskolába és a drámák szellemében élesen szembe fordult a hazai divattal, a mesealkotásban nem tudott szabadulni korának idegen stílusától.

Katona munkássága nyomtalanul eltűnt korának irodalmi sodrában. Drámái minden egyéb korszerű stilizáltságuk ellenére is eleve kedvezőtlen fogadtatásra és gyors feledésre voltak kárhoztatva abban a világban, hol minden hatás a hazafias irányzatosságon múltott. Katona nemzedéke változatlanul kitarított az előző század végéről hagyományozott ízlés mellett —

¹ Schiller ilyen irányú hatását vizsgálta Harmos Sándor *Katona József és Bánk bánja*. IK. 1910—1912.

² Katona József *Válogatott munkáihoz* írt előszavában. Remekírók Képes Könyvtára. é. n. XXIII. 1.

fejlődéstörténeti szempontból még Kisfaludy Károlynak 1820 körül keletkezett drámái is egy színvonalon állnak az elődök darabjaival. A *Tatórok Magyarországon* vagy az *Ilka* ugyanazon a mesevázon épül fel, mint a *Haza szeretete* és a *Hórvilág*, csak a környezet, a staffage más és más. Épigy lehetne az *Irenet* kapcsolathoz hozni nemcsak *Jeruzsálem pusztulásával* és Bólyai Mahometjével, hanem *Vigkedvű Mihálylyal* is. Mindez azt mutatja, hogy a korszak divatos izlése Kisfaludy Károly képzeletét éppenúgy megkötötte és egy irányba terelte, mint Katonáét és a többi kortársét. Az egy *Stibor vajda* kivételével mindegyik komoly drámája a német Ritterdrámák indítékaihoz szőtt vitézi dráma.¹ Sem a *Zách Klára*, sem a *Szécsi Mária* nem átvett tárgy: a kidolgozásban mégis sok a rokon vonás a *Monostori Veronikával* vagy a *Borzasztó toronynyal*.

A hazafias tendencia dolgában is a régi nyomon haladnak Kisfaludy Károly drámái — ezeknek a tengelyében is a «hazapuffogatás» áll. Kisfaludy Károly nem a drámai alkotások kiválogatásában, hanem összetételükben szárnyalta túl elődeit. Mint izig-vérig színi tehetség páratlan érzékkel eltalálta a helyes közéletet költészet és színszerűség közt. A németes és magyaros elemet egységgé tudta összeolvasztani; azt izléssel, ezt mértékkel alkalmazta. Kisfaludy sem a patétikus hazafiságot, sem a csőrömpölő Ritterdrámái fogásokat nem túlozta a színszerűség rovására; viszont mindig gondoskodott róla, hogy az irodalmilag durvább fűszerű táplálékhoz szokott néző se unatkozzék. Eredetét és idegent igyekezett összhangba hozni. Választékosabb, mint András vagy a kezdő Katona, színszerűbb, mint Babótsai vagy Vedres. Az indítékok helyes vegyítésének eredményeként nála az idegen elemek szorosabban simulnak az eredetiekhez. A német lovagdráma elemei legelőször az ő darabjaiban jelennek meg úgy, hogy az idegen íz kevésbé feltűnően érzik meg rajtuk. Kisfaludy Károly a Ritterdrámái indítékokat a költészet színvonalára tudta emelni — ezzel mintegy kiemelte őket az alacsonyabb izlésű vándorszíniészet köréből, ahol 1796 óta a napi szükséglet kielégítésére használták, s átültette őket egy magasabbrendű irodalomba.

3.

Kisfaludy Károly első drámáinak zajos sikere nyomán a huszas évek drámaíróinak egy csoportja tovább művelte a *Tatórok Magyarországon*, *Ilka* és *Zách Klára* által képviselt típust. Ezzel újra megnyúlt a német lovagdráma indítékainak élettartama is. Mészáros Károly *Étesfalvy Kálmán halála* (1825)

¹ Ezt *Kisfaludy Károly* c. tanulmányomban (1930. 57—98 l.) részletesen kimutattam.

címen Bebek Zsigmond (*A tatárok Magyarországon*) történetét másolta. Szabó Pál *A kenyérmezei diadal* (1825) c. drámájának már jellegzetes szereposztása is nyomban elárulja, miféle drámával van dolgunk: külön-külön csoportosítja a magyar- és a török-pártiakat, ez utóbbiakhoz tartozik Ilka, «magyar szűz, fogoly a török táborban.» Ilyen alkotás még az *Igaz magyar nemes* (1829) ismeretlen szerzőtől; a vitézi dráma ismeretes kereteiben a táblalabíróvilág hazafi-eszményét állítja elének. Szommer József *Scander bégje* (1822) csak annyiban tér el az átlagtól, hogy tárgyát az albán történelemből meríti. Szommer másik darabja, *Zombory, avagy a titok* (1821) ugyan erkölcsi irányú darab — a hamis feleség és háladatlan fiú rovására az önzetlen barátságot dicsőíti — de a keret itt is a XVI. századbéli török-magyar világ. Végül Malatidesz Dániel *Édesi Gergely* (1824) c. hexameterben írt drámáját említhetjük — a játék veleje itt is fogságban sínylődő magyar szűz kiszabadítása, aljas török cselszövő veszte, rettenhetetlen magyar vitézek diadala.

Ilyen vitézi drámákkal még a harmincas években is találkozunk — Bayer József felsorolja őket drámatörténetében — újat azonban műfaji szempontból nem nyújtanak. A magyar vitézi dráma Kisfaludy Károly darabjaiban elérte a csúcspontot, azután rohamosan hanyatlásnak indult. Már az előző felsorolásból is kitűnik, hogy művelői teljesen jelentéktelen, sőt tehetségtelen, írónak alig nevezhető műkedvelők voltak, s darabjaik elsősorban vidéki színpadokon tarthatták magukat — a fővárosban csak addig, míg a komoly irodalmi kritika lehetetlenné nem tette őket. Maga Kisfaludy Károly is még a huszas évek elején búcsút mondott ennek a műfajnak; érezte, hogy a lehetőségeket már kimerítette. A kor jobb íróinak ízlése elítélte ezt a típust — Kisfaludy Károly önmagát ironizálta epigrammaiban, Vörösmarty Kisfaludy Sándor két elkészett drámájával kapcsolatosan (*Az emberszív örvényei*; *A Dárday-ház*) így nyilatkozik: «Mind a kettőben az igen messze vitt hazafiúskodás szinte nem jól esik a legbuzgóbb magyarnak is. Tudod, szent érzés az; de nem kell vásárra vinnünk, s úton-útfélen üvöltönnünk . . . »¹ S ugyanebben az évben elhangzik Kölcsey bírálata Körner *Zrinyijéről*: « . . . ostrom, férfiúi állhatatosság, hazaszeretet, vitéz ellentállás és bajnok halál magokban gondolatván ragyogó drámai situációkat nem hoznak fel.»²

A műfaj elsorvadásával elhanyaglottak jelentőségükben a ritterdrámák indítékai is. De nem veszték ki, csak szétszórártak. Egy részük besorolódott a magyar történeti dráma

¹ Levele Stettner Györgyhöz 1836. január 6-án. *Vörösmarty-émlékkönyv*. 213. l.

² Kölcsey Ferenc *Minden munkái*³, 1886. III. köt. 173. l.

állandó kellékei közé. Börtönnel, remetével, zivatarral, harccal és hasonló hatástvadászó látványossággal a művészebb ízlésű írók darabjaiban nemcsak a huszas években, hanem később is találkozhatunk. Ilyenkor persze a német lovagdrámáknak már legfeljebb csak közvetett hatásáról lehet beszélni. Szentmiklóssy Alajos *Hunyadi Lászlója* (1820), Fáy András *Két Báthoryja* (1827) egy-egy jelenetükben még erősen emlékeztetnek a leventedramákra, Vörösmarty ifjúkori drámájában, a *Bujdosókban* (1828) pl. remete, tömlőc, megbecstelenítés, búcsú, eskü szerepel. Az időbeli közelség szinte megkövetelné a német színpad hatásának feltevését, mégis óvatosnak kell lennünk, s csupán annyit mondhatunk, hogy a német lovagdrámákból is átkerülhetett egy-egy indítékuk.

A fejlődés másik irányaként a ritterdrámai elemek más műfajba olvadtak be. Párhuzamosan a külföldi fejlődéssel megindul nálunk is a műfajkeveredés. Már Kisfaludy egyik-másik követője is ingadozik többféle irány közt. Így Komlóssy Ferenc *István király koporsója* (1823) egyrészt az *Ilka* folytatása, másrészt már a végzetdrámák befolyását mutatja. Ilyen vegyítéssel találkozunk később is. Kleinszky Lászlónak 1830-ban készült műve, *A rozgonyi csata*, azt mutatja, hogy a hazafias dráma elpusztíthatatlan volt ugyan, de gyöngébb, semhogy önmagában fennállhatott volna. Bors Sámuel viszont megkísérli bécsi mintára a vitézi drámát összepárosítani az énekes játékkal. A *kenyérmezei diadal* (1825) c. drámájában az elmaradhatatlan vitézi tusa «felette erős muzsika» kíséretében indul meg, s a nagy győzelem után a törökverő Kinizsi, fogában egy pogány tetemével, diadalmi táncra perdül.

A lovagdrámák indítékai legtovább az ú. n. rablódrámában maradtak együtt. Ezeknek a daraboknak közös őse Schiller *Räubere*. A banditák közkedvelt eszményképét, a ponyvaizlés elpusztíthatatlan hőseit: Rinaldo Rinaldinit egész drámaciklusokban vitték színpadra. A legnépszerűbb mégis Abellino volt, a nagy bandita, Zschokke közismert regényéből készült színpadi változatnak főhőse. Moor Károly másai általában hosszabb éltűek voltak, mint a Götz von Berlichingenéi — ez részben Grillparzer hatása: 1817-ben van az *Ahnfrau* bemutatója, s Jaromir, a haramiává züllött grófi sarj, még Moor Károlyt is felülmúlja a sikerben.

A haramiadrámák utánzatai nálunk a századforduló után tűnnek fel. Balog István elveszett *Angyal Bandijáról* (1812) az egykorú színlapok tudósítanak; András *Hóra-világa* is ebbe az irányba hajol el, s csak erős hazafias célzatossága miatt nem pusztán rablódráma. Rokonjellegű kísérlet Wándza Mihály betyárdramája, a *Zöld Marci* (1817). Címe népies hőst sejtet — a valóságban Zöld Marci se nem hős, se nem igazi gonosztevő, hanem siránkozó, moralizáló lótolvaj. Javulási szándékát egyre

hangoztatja, könnyekig elérékenyül a pap prédikációján, közben azonban vígan szedi rá a lakosság minden rétegét: földesurat, zsidót, parasztot, utazó olaszt. Az első felvonás még bőven kiaknázza a rémdráma lehetőségeit, a továbbiakban azonban inkább vigjáték- és érzelmesjátékbeli elemekből szövődik a cselekvény. A huszas években azután egyre nagyobb számban tűnnek fel a rablódrámák, különösen, mikor a hazafias történeti drámák divatja alábbhagy; de népszerűségük kapcsolatos az ébredező betyárromantikával is.¹ Sz. Sebők József *A gyöngyösi menyasszonyban* (1828) megkísérli a történeti elemet összeolvasztani a rablóvilág rajzával. Hédervári Geisa és cinkosai: Cudar, Korhel, Tolvaj és Vadász² I. Béla korában garázdálkodnak, míg csak torkukra nem forr a kés. De a végzetdráma is megmozgathatta Sebők képzeletét: »Mi ezen vad szolgálatára a kényszerítő sorsiránytól vagyunk kiejegyezve« — szavalja a latrok egyike. Végzetdrámát sejtet Fogarasi Nagy Pál *A mágnésálmójáró* (1829) c. drámája, holott a somnambulistikus hősnő szerepe egészen szenvedőleges, és ami még rosszabb: érdektelen. A cselekvény középpontjában Högyi, a haramia, áll, amint a rajta 15 év előtt esett sérelmet megbosszulja. Hasonló ok vezeti Kenderhegyit, Klestinszky László *Az igaz szerelem vagy a bosszúból lett haramia* (1833) hőst — ő leánya csábítóján és gyilkosán tölti ki bosszúját. Mindkét drámán erősen meglátszik a német hatás; Högyi és Kenderhegyi a jellemes rablónak első hazai képviselői, Moor Károly és Jaromir késő magyar utódai. Kevésbé érdekes, mert közönséges útonálló zsvány, Körmöndy — vele Aranyosy, az »árvák pártfogója,« végez Csontos Imre ilyen című darabjában (1827).

A német földről importált rablódrámák fejlődésvonalaiba tartozik *A kincskeresők*, Vörösmartynak első, színpad számára készült munkája (1832). Az ifjú Vörösmarty drámái: *Salamon*, *Hábador*, *Bujdosók*, valamint a *Csongor és Tünde* könyvdrámák. A huszas évek Vörösmartyja lírai alaptermészetén kívül első-sorban epikus érdeklődésű volt. A színpadot nem ismerte; kitartó macacssággal küzködik különféle drámatervekkel, a nélkül, hogy egyik is sikerülne neki. Érzi, hogy a kitűzött drámai feladatok meghaladják erejét. »Kontot már tisztítom. Nem tudom, hogy járok vele; de aligha sok bajba kerül; már csak által esem rajta, azután visszatérek eposzi pályámra« — írja 1827-ben.³ A kétség később is nyugtalanítja: »Kontot javítsam-e, vagy az új eposzt folytassam?«⁴ Mindez azt

¹ V. ö. Horváth János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*. 1927. 248. l.

² Figyelemreméltók ezek az ú. n. beszélő tulajdonnevek; a német vigjátékok és tündérbóhozatok kedvelt fogásának benyomulását jelzik.

³ *Vörösmarty-emlékkönyv*. 219. l. — ⁴ U. o. 257. l.

bizonyítja, hogy Vörösmartynak a dráma ekkor még nem igazi élménye, legbensőbb szívügye. A fordulat a harmincas évek elejére esik. Egész egyénisége átalakul, s költészete is új irányt vesz. S csak természetes, hogy mikor az ábrándok világából földre száll és drámáival is kapcsolatot keres az élettel, a színházzal, akkor elsősorban a már meglévőhöz: a német-magyar színi hagyományhoz kapcsolódik.

Persze ne számítsunk Vörösmarty és a német rablódráma közt olyasféle kapcsolatra, mint amilyent a korszak tucatírójánál tapasztalhattunk. *A kincskeresők*ben több a bölcselkedés, mint a cselekvés — a *Hóra-világ* durva rikoltozását, olesó borzadályát hiába keressük benne. De már Gyulai megjegyezte, hogy a kincés Zágony és Jolán rokon Raupach szívtelen molnárjával és leányával. (A sokat emlegetett és halottak napján még ma is játszott *Der Müller und sein Kind* már 1830 óta állandó műsordarabja volt a pesti német színháznak.) Ez azonban csak az egyik irányú német kapcsolat. A másik a haramiavilág a maga rémületes kellékeivel: sziklaüreggel, rablótanyával, éjféli kísértettel, kettőséletű úri-zsvánnyal, szegénylegénnyel. Ezek mind németté teszik a hangulatot. Maga a kincskeresés mint költői eszme is német — gondoljunk csak Goethe világhírű balladájára, a *Der Schatzgräber*re, és számos korabeli utánzatára. Mintha már Vörösmarty is érezte volna ezt az egyébként nagyon is korszerű idegen ízt — talán ezért erőszakolta be a darabba a magyar betyárok alakjait. Víg Bandi és társai a drámának szervesen figurái — fellépésük henye népieskedés, s minden jóízűségük ellenére csak még jobban kiemelik a darab többi szereplőjének nem-magyar jellegét.

Igaza van Vértesynek, hogy *A kincskeresők* Vörösmarty legnémetesebb darabja.¹ A költő első drámáiban teljesen figyelmen kívül hagyta a színpad követelményeit; most, hogy először lépett rá a világot jelentő deszkákra, erősen meg kellett fogódznia az idegen támasztékokban. De még később is, mikor egyre jobban és szebben bontakozott ki drámairói tehetsége, szívesen vette igénybe a bécsi színpad jól bevált hatástkeltő eszközeinek egyikét-másikát. A rablódrámának örökre búcsút mondott — ami idegen motívum *A kincskeresők*re következő darabjaiban akad, az a végzetdráma kelléktárába tartozik.

4.

A végzetdráma divatja Németországban már a XIX. század tizes éveiben kiszorította a népszerűség egyeduralmából a lovagdrámát. Az új műfaj is egyike a kora-romantikus izlés jelleg-

¹ Vértesy Jenő: *A magyar romantikus dráma*. 1913. 120. l.

zetes megnyilvánulásainak: a sokszor fékeveszetten csapongó képzelet a meglepő, bizarr, sőt szörnyűséges fordulatok hajszo-
lásában és halmozásában élte ki magát. Már a vitézi drámák-
ban is gyakran emlegették a könyörtelen sorsot, a mindent
elemésztő fátumot, s most, 1809-től kezdve, a drámáknak egész
sora keletkezett, melyekben az összeütközés az emberi életet
irányító felsőbb hatalom előre elhatározott s kinyilatkoztatott
rendeléséből következett. Ezek a sorstragédiák, épen úgy, mint
a lovagdrámák, egymással összefüggő, műfajilag zárt csoportot
alkotnak. Nemcsak azért, mert mindegyik középpontjában a
Végzet áll, hanem, mert ennek megfelelően felépítésük is
tipikus.¹ A darabot terjedelmes, bonyolult, többé-kevésbé rémes
előcselekvény előzi meg. Ennek lényege valamilyen bűn,
melyet szörnyű átok, a bűnnél is embertelenebb büntetés követ.
Maguk a drámák többnyire az események végső állomását,
a brutális könyörtelenséggel lesújtó katasztrófát adják.
A színhely rendszerint valamilyen vad vidék, sötét erdők
mélye, sírbolt vagy más kísérteties hely. Sokszor szerepel egy
bizonyos végzetes nap, még többször valamilyen végzetes
tárgy: tőr, kard, kés, stb. A darabok hemzsegnék az apa- és
testvérgyilkosságtól, vérfertőzés napirenden van. A szereplők
jellemé vad, állatiasan érzéki, természetellenesen bosszúálló,
fanatikusan őrjengő. A földöntúli hatalom a végzetet álmokban,
jóslatokban, gyakran szellemek útján nyilatkoztatja ki.

Az első magyar végzetdrámát Gombos Imre írta *Az esküvés*
címen (1816). Gombos udvari kancelláriai tisztviselő volt Bécs-
ben, s így közvetlen érintkezésbe jutott a német drámairoda-
lommal.² Ez a ráhatás első, kéziratban ránkmaradt drámáin
erősen meg is látszik. A *Bavariai Albert* lovagdráma: az Agnes
Bernauerin történetének Törring és Babo nyomán készült
utánzata. *Tugut* és *A marseilli tusa* viszont már a végzet-
drámák irányában hajolnak el.³ Voltaképen *Az esküvés* sem
más, mint kísérlet ennek a kétféle elemnek egybeolvasztására —
lovagdrámába ojtott végzettragédia. Kétséges, hogy ez a kon-
tamináció Gombos eredeti ötlete-e — ne feledjük, hogy épen
a tizes években vonult be a végzet a bécsi ritterdrámába! —
de ha az, akkor Gombosnak egyetlen jelentős érdeme. Mert
a dráma egyébként négyféle irányból jövő hatás keveréke:
benne Lessing, Schiller, a ritterdráma és a végzetdráma
nyomaira bukkanhatunk.

A bonyodalom kiindulása az *Emília Galottié*. Caesar herceg
elraboltatja Fontanelli tanácsos leányát, Juliát, épen az eskü-

¹ A jellegzetes motívumokat Heinrich Gusztáv állította össze *A német végzetdráma* c. tanulmányában (1917).

² V. ö. Gyulai Pál életrajzi bevezetését *Az esküvés* Olcsó Könyvtári kiadásához (1882).

³ V. ö. Novy Ferenc: *A végzet szerepe tragédiáinkban*. 1904.

vője előtt. A terv a herceg róka-jellemű titkosának, Orsininek műve. Julia jegyese, Corunna, megvív menyasszonyáért, de a párbajban a herceg leszúrja. A kapcsolat Lessing drámájával nyilvánvaló; már a nevek is: Angelo, Orsini előfordulnak az *Emilia Galottiban*.

Schiller végzetdrámájának, *A messinai arúnak* hatását kisebb részletek mutatják. Így elsősorban a kar szerepeltetése. A IV. felvonás 4. jelenetében a két pártra oszlott lakosság, a nemesek és polgárok nevében egy-egy karvezető felelget egymásnak, épen úgy, mint Schillernél Kajetán és Bohemund. A sűrűn használt stychomitia is Schillerre vall — a párbeszédnek ez a tömör és bölcselkedésre alkalmas formája a német drámaköltő kedvenc stílusa volt. A Caesar név is a *Braut von Messinából* kerülhetett át. S épen az a körülmény, hogy Gombos a modern drámában egyébként szokatlan kart végzetdrámában szerepelteti, arra mutat, hogy nemcsak a népszerű bécsi drámaírók műveit, hanem Schillert is ismerte és utánozta.

Lovagdrámái motivumok halmaza az utolsó felvonás. Ennek során Caesar nyilvános lovagi párviadalban megöli atyját, Ottaviót. Az, hogy Ottavio leeresztett sisakrostéllyal, mint 'ismeretlen' vitéz küzd, s így Caesar tudtán kívül tulajdon apját küldi a másvilágra — ez már vérbeli végzetdrámái fordulat. Tipikusan az az I. felvonás 1. jelenete: kint mennydörgés; Julia közli balsejtelmeit barátnőjével, ez igyekszik őt megnyugtatni; belép az apa, s tudatja velük, hogy a kiküldött szolgák még nem adtak hírt; végül hosszas és kínos várakozás után belép a rettegve óhajtott jegyes — ez olyan sablon, mely tíz sorstragédia közül kilencben megtalálható.¹

Gombos drámája egykorú színpadjaink kedvelt műsor-darabja volt; fejlődéstörténeti szempontból mégis elszigetelt jelenség. A talaj nálunk a végzetdráma számára még nem volt előkészítve; a kor követelése a vitézi dráma volt, s Gombos *Esküvése* is alighanem ritterdrámái elemeinek köszönhette sikerét.² A német végzetdráma irodalmunkra csak a huszas években kezd hatni, s akkor sem Gombos nyomán. Gombos előtt inkább a Schiller-féle elgondolás lebeghetett: a Végzet mint eszme szerepel, s ezzel kapcsolatban erős az etikai hangsúly. A mi drámaíróink inkább a színpad dívatos mestereit: Müllnert, Houwaldot és Grillparzert utánozták. Így a végzetdrámának inkább a technikája, semmint eszmei magja hatott.

¹ Már Katona *Borzasztó torony* c. drámája is így kezdődik, anélkül azonban, hogy a cselekvény végzetdrámává fejlődne.

² Így maradt töredék Kisfaludy Károly *Gyilkosa*. A kezdetből ítélve végzetdráma lett volna; a hazafias drámák mellett azonban, úgy látszik, nem jutott sor ennek kidolgozására.

Különben a végzetről a bécsi drámaíróknak is meglehetősen tisztulatlan fogalmaik voltak, a mi szerzőinket ez azonban annál kevésbé zavarta, mivel igazi sorstragédiát az egy Fogarasi Nagy Pálon kívül egy magyar drámaíró sem akart írni. Munkája, *A véres örökség* (1827) azonban annyira jelentéktelen, hogy érthető, ha teljesen hatástalan maradt. A mi íróink a vitézi játékban és annak nemesített folytatásában, a történeti drámában, megtalálták azt a legalkalmasabb formát, mely mind egyéni törekvéseknek, mind a közizlésnek legjobban megfelelt. A német végzetdráma így csak külső indítékait kölcsönözte az események tarkítására, s a hazai drámaírók legfőbb törekvése a kétféle elem összeolvasztása volt.

Komlós Ferenc már említett drámája, *István első királyunk koporsója*, világosan mutatja a német végzetdráma ilyenirányú beszüremlését. Mint színész legjobban tudta, milyen elemekből tevődik össze a színi hatás. Drámája a vitézi és a végzetdráma vegyüléke; nemzeti tárgygyal, az ünnepélyes pártosszal eleget tesz a nézők hazafias kíváncsainak, viszont a sok várostromba belefáradt érdeklődést a történet szálainak végzetszerű szövése által akarja fokozni. Ugyanígy járt el Sz. Király Antal, azzal a különbséggel, hogy ő a nemzetközi rémdrámát keveri a végzetdrámával. Ebből a szempontból érdekes *Gróf Hard* c. színműve (1825). Első felvonása a legelső igazi német végzetdrámának, Werner Zacharias *Február 24-e* c. drámájának leplezetlen, de jó kimenetelű másolata, a cselekvény további része pedig Beethoven zenéje által halhatatlan Treitschke *Fidelio*jának emléke.¹ Sz. Király Antal másik drámája sem egészen érdektelen: az *Oltvány* az első magyar végzetoperett.² Mint végzetdráma az ismert sablonok egyike, csak a remete helyett «szarándokné»-t szerepeltet — persze a kellő pillanatban kiderül róla, hogy nem más, mint Kunegunda «markgrófné»: miután férje őt a Rajna-vidéken hűtlenül elhagyta, Magyarországra költözött, hogy a «megfoghatatlan örök végzés» rendeletéből az utolsó pillanatban megakadályozhassa férjének és fiának élet-halál harcát. De hazafias indítékkal még a harmincas években is találkozunk, így pl. Klestinszky Lászlónak már említett *A rozgonyi csata* c. színdarabjában. Ugyancsak ő a szerzője *A kockavetés* c. végzetdrámának. (1828). Itt a kimenetel szerencsés. Egyébként a Schiller-féle *Bürgschaft*-indítékon épül fel, de Gombos *Esküvésé*-nek nyomai is meglátszanak a darabon.

¹ Gróf Hard «gouverneur» Pizarro mása. Bosszúból egy borzasztó toronyba zárat egy fiatal tisztet, de onnan szerelmese férfi ruhában kiszabadítja. Végezetül a fejedelem megtudja Hard gonoszságát s megbünteti.

² Bayer szerint az alcím *vagy a véres találkozás*. (*Magyar dráma története*. I. köt. 399. l.) Ez elírás; a *viszonttalálkozás*ra kell kijavítani.

Amint látható, tiszta végzetdrámával irodalmunkban nem igen találkozunk. A sorstragédia hatása korántsem volt oly kizárólagos, mint a bajor-osztrák lovagdrámáé. Általában azt mondhatjuk, hogy a magyar szerzők 'technikai-végzetdrámát' irtak — a sors-gondolatot, mint vezérindítékot elhagyták, s csak a fogásokat vették át. Ezekkel azonban bőven éltek, s ilyen értelemben a harmincas évek legnagyobb drámairója, Vörösmarty Mihály sem tudta magát hatásuk alól kivonni.

Már láttuk azt, hogy Vörösmarty *A kincskeresők*ben a német színpad világához közeledett. Ezt a tényt Gyulaitól kezdve minden kutató elismerte. Ezzel szemben Vörösmarty következő drámáit már a francia romanticizmussal szokás kapcsolatba hozni. Gyulai Pál ugyan még megjegyzi, hogy a *Vérnászban* és a *Marót bánban* «a sors játéka főbb szerepet játszik, mint a szabad akarat tévedése, a szenvedély erőszaka», de ezt Hugo Viktor és Dumas hatásának tulajdonítja, akiket «akkoriban kezdtek adni.» Vértesy még jobban kiélezi ezt a tételt: szerinte a *Vérnász* fordulópont Vörösmarty pályáján, vele belépett a francia romantika légkörébe, s Hugo Viktor igazi tanítványának mutatja magát.¹ Hasonló értelemben nyilatkozott egyetemi előadásaiban Riedl Frigyes, és Gyulai tekintélye előtt meghajolt Bayer József is.

Ez az állítása igazításra szorul.² Az ő korokban az európai szellemi mozgalmaknak Magyarországra való áramlását csak nagy körvonalaiban ismerték. Ma már tudjuk, hogy 1830 táján nálunk francia romanticizmus kultuszáról beszélni még korai. A pesti német színházban 1832. november 29-én adták először a *Hernanit*, s csak két év múlva a *Lucretia Borgiát*. 1835-ben volt az *Angelo*, 1840-ben a *Ruy Blas* bemutatója.³ 1835-ben került színre a budai magyar színházban a *Hernani*; ez volt az első magyar nyelvű Hugo-előadás.⁴ Viszont a francia mester drámái nyomtatásban először a *Színműtár* c. sorozatban jelentek meg — ez a vállalat 1839/40-ben indult meg. Dumas drámái még későbbben terjedtek el, akkor, mikor Hugo Viktor munkái az új ízlést már népszerűsítették.

Gyulai Pál szerint Vörösmarty a *Vérnászt* 1832-ben írta, 1833. március 24-én már beadta az Akadémia pályázatára.⁵

¹ Vértesy Jenő: *A magyar romantikus dráma*. 1913. 121. és 122. l.

² Megigazította már Császár Elemér egyetemi előadásaiban (*A magyar dráma fejlődése*, 1918). Megdöntötte a *Vérnász* fordulópont-jelentőségét és megcáfolta, hogy benne a francia romantika hatása érvényesül.

³ Kádár Jolán: *A pesti és a budai német színház története 1812—1847*. 1923.

⁴ V. ö. Kováts Albert kéziratot doktori értekezését: *Hugo Victor irodalmunkban a szabadságharcig*. (A bpesti egyetem M. Irod. Int.-ének könyvtárában.)

⁵ Vörösmarty Mihály *Összes munkái*. 1885. IV. köt. 447. l.

Minthogy a *Hernanit* november utolsóelőtti napján adták először, valószínű, hogy már a bemutató előtt hozzáfogott a kompozícióhoz. Eddig az időpontig csak könyvből tanulmányozhatta Vörösmarty Hugo Viktor munkáit. Erről nem maradt fenn adat, semmi okunk sincs azonban feltenni, hogy Vörösmarty ne olvasta volna az akkor divatos drámákat — németül. Kemény Zsigmond szerint ugyanis a francia irodalmat csak fordításokból ismerte.¹ Mindenesetre jellemző, hogy az 1831. május 2-án alakult akadémiai színi bizottság — tagjai Vörösmarty, Toldy és Döbrentei voltak — által fordításra ajánlott drámák közt sem Hugo Viktor, sem Dumas nem szerepel, Müllner, Raupach, Houwald ellenben igen.² Tehát minden adat a mellett szól, hogy Vörösmarty a modern német drámaidroalmat legalább is olyan jól ismerte, mint az újabb franciát.

Erről egyébként adataink is vannak. Teslér Lászlónak Vörösmartyhoz írt leveléből kiderül, hogy a végzetdráma is szóba került köztük: itt 1821. okt. 15-én említi Döbrenteinek *A vétek súlya* c. fordítását³ (a német eredeti Müllner *Die Schuld* c. drámája volt) s később a *Salamon* bírálatánál is hivatkozik erre a drámára.⁴ Nincs kizárva, hogy éppen Teslér biztatására olvasta Vörösmarty ezeket a drámákat, de épúgy ismerhette őket a színházból is — ezek akkor divatban voltak.

Mintha Vörösmarty ifjúkori drámáinak egyikében-másikában végzetdrámai reminiscenciák is megcsendülnének. Nem arra gondolok, hogy a szereplők alkalomadtán a sorsot emlegetik — ez önmagában még független lehet a végzetdrámáktól. Az előre elrendeltség klasszikus eposzi hagyomány, és a huszas évek epikus Vörösmartyjánál a végzetre való hivatkozás a szokott költői gyakorlat folyamánya is lehet. Ugyanúgy a *Salamonban* szereplő jós Sorvatagról már a krónika is megemlékezik. Ellenben ugyanebben a drámában Opor-Jolán-Csatás háromszöge, Vörösmarty képzeletének legönállóbb, a krónikáktól teljesen független alkotása, erősen emlékeztet a végzetdrámák kedvelt borzalmára: a hozzátartozók egymást, vagy azt, ki kedvesükhöz legközelebb áll, gyilkolják le. Még több végzetdrámai motívum csillan meg az ossiános *Hábadorban*. Itt már találkozunk az előtörténettel is; azonkívül nagy szerep jut az álmoknak és a végzetes fegyvernek: Hábador nyílnak. A *Bujdosók*, mint már láttuk, inkább ritterdrámai beszűrődésű — de Júlia balsejtelmű álma, valamint az a fordulat, hogy Korpádi éppen elhalt bátyja jegyesét szereti meg, ismét a sorstragédiákra emlékeztet.

¹ Kemény Zsigmond *Összes művei*. 1896—1908. XI. köt. 168. l.

² Bayer József: *A nemzeti játékszín története*. 1887. II. köt. 42. és 43. l.

³ *Vörösmarty emlékkönyve*. 153. l.

⁴ U. o. 155. l.

Szemben áll tehát a német drámairodalom a franciával — azt könyvből és színpadról kétségtelenül ismerte, elvéve már utánozta is, ezt olvashatta, (de tudomásunk nincs róla) előadva még nem láthatta. Mindezek alapján a francia irodalomnak Vörösmartyra gyakorolt befolyásáról szóló irodalomtörténeti tanítást legalább is túlzottnak kell minősítenünk.

Még az itt felsorolt közvetett bizonyítékokat is bátran mellőzhetjük, ha szemügyre vesszük Vörösmarty sorrendben következő tragédiáját, a *Vérnászt* (1833). Ez a dráma minden ízében elárulja, hogy Vörösmarty nemcsak jól ismerte, hanem fel is használta a német végzetdráma indítékait.¹ Az előttünk lepergő eseményt rémes előcselekvény előzi meg: Telegdi szerelemféléte, szívtelen bosszúja, a gyermekek kitétele az erdőbe. A dráma ennek a bűnnek végzetes folytatása. Telegdi saját leányával esküszik meg, s fiának gyilkosa lesz — az előbbi a jellegzetes végzetdrámai Oedipus-indíték, s Vörösmarty az első magyar író, kinek bátorsága van ezt a kényes fogást alkalmazni, az utóbbi az apa-fia harc, már Gombos óta a magyar végzetdrámák motivumkincsének immanens része. A rejtélyes idegent, a szörnyű titok felderítőjét Tanár képviseli — a remete-köntös még lovagdrámai örökség. Kolta egy szabadcsapat vezére, tehát martalóc; rabló nevelte azzá, akárcsak Jaromirt. Az utolsó kép: sírhalommal, szellemmel — ilyent a francia romantika nem ismer, ezzel a tipikusan német hangulattal már *A kincskeresőkben* is találkoztunk.

A *Vérnász* nem végzettragédia, nincs benne szó sorsról, átok, átkos eszköz nem szerepel benne. Egyébként azonban az összes jellegzetes végzetdrámai indítékokat megtalálhatjuk a darabban. Ha tehát arról van szó, hogy Vörösmarty a harmincas évek elején melyik európai szellemi áramlatra rezonált, úgy egész határozottan megállapíthatjuk, hogy a *Vérnász* a német végzetdrámák magyarországi fejlődésvonalaiba tartozik.

Már a *Marót bánról* (1838) ezt nem mondhatjuk — ez a dráma egész elgondolásában a francia izlés bofolyására vall. De vajon a háttérben nem működtek-e még mindig a német színpad erőforrásai? Épen a *Marót bánban* mintha újra felélednének a magyar-német vitézi játék hagyományai: végvári élet a XV. század végén, sűrű nyiltszíni harc, fogoly magyar vezér, buja török bég, magyar hölgy élete és becsülete kockán, hamis barát az ellenség szolgálatában. S *Az áldozatban* (1840) nem a *Salamonbeli*, tipikusan végzetdrámai katasztrófa ismét-

¹ Ezt elsőnek tudtommal Novy Ferenc állapította meg idézett dolgozatában, de nézetét nem vették figyelembe. A köztudatban meggyökeresedett felfogással ellentétben újabban (1917) egyedül Császár Elemér mutatott rá egyetemi előadásában a *Vérnász* német kapcsolataira. V. ö. még *A XIX. század nagy magyar költői*. Cs. E. egyetemi előadásai. 1929. 71. I.

lődik-e meg, azzal a különbséggel, hogy itt a testvér öli meg húga kedvesét?

A német irodalom gyökerei sokkal mélyebben nyúltak szellemi életünk talajába, semhogy máról holnapra határozott irányváltásról lehetett volna szó. Mint minden átmenetnél, kezdetben itt is egymás mellett élt az idejétmult tegnapi modern maival, a német a franciával. Sokan még a régít követték, de már hirdették az új jelszavakat, mások szembe helyezkedtek az új stílussal, s önkéntelenül is befolyása alá kerültek. Hugo Viktor első komoly magyar apostola a fiatal Eötvös József volt — vérbeli németes műveltségű egyéniség: néhány év előtt még a *Götz von Berlichingent* fordítja, s nem-sokára belekezd nagyszabású én-regényébe, a németes irányú szentimentális stílus utolsó európai színvonalú alkotásába. Tömjénezik az új francia drámát, s hadat üzennek a „rossz német”-nek — de most készülnek az irodalmi színvonalú Schiller fordítások. Vörösmarty egymás mellett említi a *Wallensteint*, *Don Carlost* és a *Hernanit*¹; Bajza József Lessing és a német klasszikusok művein csiszolja fényesre kritikai tehetségét, hogy játékszíni bírálataival diadalra vigye nálunk a francia dráma ügyét. Toldy minden ízében német képzettségű tudós, de az *Athenaeum* hasábjain ő is buzgón közreműködik, hogy a francia romanticizmus mindinkább háttérbe szorítsa a németet.

A végzetdrámai stílus népszerűségének szívósságát még jobban megérthetjük, ha figyelembe vesszük, hogy a francia romantikus iskola jórészt ugyanazokat az eszközöket használta, mint a német sorstragédia. A fegyverek a német színpad raktárából kerültek át, legfeljebb kifényesítették a rozsdamarta helyeket, újjal pótolták az elkopottakat. Hugo Viktor és társai dráma-elméletének megvalósítására, a meglepőnek, a rémületesnek zsúfolására mi sem volt alkalmasabb, mint a végzetdráma már ismert velőtrázó fogásainak halmozása.

A harmincas évek irodalmi irányjaiban tapasztalható zűrzavar ellenére is egyik-másik drámáról megállapíthatjuk, hogy inkább német indítékok felhasználásával készült, semmint a francia példa nyomán. Kétségtelenül a németek tanítványa a kezdő Tóth Lőrinc. *Atok* (1835) c. drámájának mottóit Müllner műveiből válogatja össze, (kettőt az *Albaneserin*ből, egyet a *Schuld*-ból) világos tanújeleként, hogy kiket olvastak a modern ifjak a harmincas évek közepén. Következő drámájának, a *Vatának* (1836) egyik hőse, Viske, nem más mint a *Wilhelm Tell* Melchtalja.² De a kapcsolat a végzetdrámákkal egyébként is

¹ A *Haramiak* színbírálatában, a még lefordításra váró külföldi műremekekkel kapcsolatban. *Összes munkái*. 1885. VII. köt. 91. 1.

² Az I. felv. 4. jelenetében Viske monológja (*Szemét? Mindkét szemét?...*) a *Wilhelm Tell* egyik legismertebb részletének mása.

szembeötlő — az *Átok* csak két ponton tér el a már ismeretes sablontól. Először, hogy Tóth még a rémes előcselekvényt is külön előjátékban színrehozza, másodsor, hogy a befejezés megnyugtató: Szenderi Gyula megmenti a többszázéves átokkal terhelt Vidényi életét, s ezzel kiengeszteli a bosszúló őseket.¹

A *Vata* nem végzetdráma, de a kísértő mult itt is szerepel: a pogány magyar lázadó bosszújának egyik oka az, hogy neje megszökött egy német ritterrel. Még inkább németes az a fordulat, hogy Vata leánya, Emelka, páncélosan, sisakosan, mint férfi jelenik meg a harctéren, s apja kezétől esik el. *Ekebontó Borbála* (1837) női főhőse amolyan magyar Lucretia Borgia. Egyébként azonban a cselekvény a szokott végzetdrámái. Szerepel az Oedipus-indíték (Borbála ismeretlenül önön fiába lesz szerelmes),² a testvérgyilkosság (Imre leszúrja Dezsőt, mert vetélytársa), az ismeretlen felbukkanása (a kitett ikrek apja, Borbála elveszettnek hitt férje). Hasonlóan bonyolítja Tóth a Bulwer *Rienzi*jéből átgyúrt *Atyátlant* (1839). Az ismeretlen származású Angelo tulajdon apját juttatja vérpadra, később pedig a Rienzi köntösébe bujt mennyasszonyát szúrja le. Mindez Angelo nagyanyjának, Ursulának bosszúja; így fizet meg Montrealnak, mert az egykor elcsábította leányát s megölte férjét.

Garay János *Árboc*³ c. drámája (1837) Angyal Dávid megállapítása szerint⁴ Shakespeare Macbeth-motivuma után készült. Nem valószínű, hogy Garayt ilyen magas célok mozgatták volna — alighanem az ő képzeletét is a német drámák ingerelték. Az *Árboc* szerkezetileg olyan, mint Tóth *Átokja*; a cselekvény az előjátékban abból az átokból fejlődik, melyet egy oláh banya mond a kún főnemesre. Árboc hisz a sors parancsolta «isten-végzemény»-ben, küzd ellene, s ez lesz a veszte — tévedése egyik bűnből a másikban sodorja. Garaynak erkölcsi célja is volt drámájával: azt akarta megmutatni, hogy «mily rémes következtetésekbe döntheti a vakhit a túlfeszített

¹ Az *Átok* egyes részleteiben inkább operaszöveg, mint színdarab, s mint ilyen a kor kedvelt s máig is ismeretes zenedrámájára, C. M. Weber *Der Freischütz* c. dalművére emlékeztet. Itt is szerepel vadászkar, a vadászat színhelye egy szelidített kiállítású «Wolfsschlucht», s Vidényi, a «bösz vadász» rajzához Kaspar démoni alakja is szolgált egy-két vonással. A harmincas években már sűrűn adták nálunk is a kor kedvelt külföldi operáit, s ezek szövegeknyelveinek a magyar szellemi életre gyakorolt hatásával érdemes lenne mind művelődéstörténeti, mind irodalomtörténeti szempontból foglalkozni.

² Ez nem Hugo Viktor drámájának indítéka, mint ahogy azt Vértesy gondolja (id. m.), mert ott Lucretia tudja, hogy Gennaro a fia.

³ Eredeti címe *Csáb* volt. Már ez is emlékeztet a végzetdrámákra — ezek szívesen használtak ilyen sokat sejtető, lehetőleg minél rövidebb címet. Pl. *Der Wahn*, *Die Schuld*, *Die Tat* a németeknél; nálunk *Átok*, *Esküvés*, *Vérnász*, *Bosszú*, *Váltság*, stb.

⁴ *Garay János válogatott költeményei*. Remekírók Képes Könyvtára. É. n. XVIII. 1.

elméjű, fanatikus embert»¹; Garay előtt tehát ellen-végzetdráma lebeghetett — technikailag azonban épenúgy nem tud szabadulni annak hatásától, mint ahogy művével nem vetett véget a sorsdráma divatjának.

Még a fiatal Szigligeti is a végzetdrámák jegyében kezdi meg pályafutását. A *Dienesben* (1836) megelőzte Tóth Lőrinc *Atyátlanját*: itt is fiú lesz apjának gyilkosa — ő is csak későn tudja meg, hogy tulajdon szülőjén töltötte ki szörnyű bosszúját. A bosszúoknál megtaláljuk a Vörösmarty nyomán közkedvelté vált Oedipus-indítékot. Dienes nádor elválasztja Dávidot feleségétől, mert megtudja, hogy ez Dávid húga — és egyúttal a saját leánya; eleinte maga Dienes kívánta meg Esztert, s csak egy remetének (Dienes neje egykori kedvesének) sikerül a szörnyű vérfertőzést megakadályozni. Hasonló természetellenességek halmozásán épül fel a *Gyászvitézek* (1838). Mint Schiller végzetdrámájában, itt is két testvér szeret bele hűgukba. Ennek tetejébe azonban az apa is — természetesen a nélkül, hogy sejtene a vérségi köteléket — vetélytársa lesz fiainak. Ép ily visszataszító a befejezés is: Csanád megöleti hitvány testvérét, Ákost — «A törvény szent!» mondja, akárcsak Gombos *Az esküvésének* Prologusa.

Gyurmán Adolf *Negyedik Lászlója* (1840) ugyanabból a tárgykörből való, mint Garay *Árboca*. Míg azonban Garay, Tóth és Szigligeti hősei csak emlegetik a végzetet, addig Gyurmán egyenesen megszemélyesíti. A holdténytől kísértetiesen megvilágított Fátumé az utolsó szó:

Így volt az kezdet óta	Ő nem kerüli el
S végig így leend.	A fátum vaskezet.
Hiába képzeli	Mert így országlanak
A pórnak gyermeke:	A mindenség örök
«Én ezt vagy azt teendem.»	Szilárd törvényei!
Hiába hánykolódik	A sors bevégezi
A bösz habok között;	Naponta nagy művét
Hiába sír, nevet,	És így halad tovább
Könyörg. káromkodik:	Hatalmas utain.

Ezzel a hamisítatlan schilleri monológgal hangzik ki a a magyar végzetdráma — az a magyar végzetdráma, mely az ugyancsak schilleri *Esküvéssel* indult meg. A végzetdráma indítékai ugyan nem pusztulnak ki teljesen; homályos mult, átok, testvérgyilkosság épúgy besorolódott a drámai gépezet kellékei közé, mint a ritterdrámák zivatarja és remetéje. De az idegen eredet teljesen elhomályosul. A német végzetdrámák a jobb külföldi színpadokról is lassanként eltűnnek, s így a német kapcsolatoknak ez a szála önmagától elsorvad.

SOLT (SPENEDER) ANDOR.

¹ *Összes munkái*, IV. köt. 1886. 347. l.