

A MAGYAR ÚJROMANTIKUS DRÁMA.

A mult század második felében drámairódalunkban egy új irány, egy új iskola tűnik fel, melyet irodalomtörténészeink újromantikusként szoktak nevezni. Hogy valóban romantikus-e ez az irány, majd akkor vesszük szemügyre, amikor a régibb romantikával való összefüggését elemezzük. Első feladatunk a *leírás*: meg kell állapítanunk e drámafajta jellegzetes vonásait, «lényegjegyeit», mert csak ezek segítségével tudjuk a kiválasztást végrehajtani, hogy melyik dráma tárgyalandó itt tulajdonképen és melyik nem.

Ezeknek a drámáknak jellegzetes közös sajátossága mindenekelőtt nyelvbéli és formabéli. A *dikeió* emelkedettsége, választékossága, patosza, továbbá a drámai vers következetes használata jellemzi őket. Ez azonban igen sok korabeli drámában fellelhető, tehát a kiválasztás alapjául nem szolgálhat.

A másik, első pillanatra feltűnő sajátosság a *színhely*. A drámák, amelyekre gondolunk, valamennyien bizonyos irreális országban játszódnak le. Az irreális ország megjelenési formája kétféle: vagy mesebéli antik ország, ill. mesebéli középkori ország — létező, de távoli, melyet románcok és balladák legendássá tettek, mint Spanyolország és Skócia — vagy egyáltalán nem létező, mint Sylvania, a *Szerelmem iskolájának* színhelye. Ez a színhely-megoldás azonban csak szimptomája annak az egész drámafajtán keresztülhúzó törekvésnek, hogy a drámát a *téren kívül* helyezzék, függetlenítsék a drámai tér, a couleur locale, követelményeitől.

Ezzel párhuzamos az a törekvés, hogy a drámát kívül helyezzék *az időn*. Ha mégis létező országban játszódik, sosem fűződik történelmi személyekhez, sorszámokkal jelölt uralkodókhoz, ismert eseményekhez a cselekvény: az időtlen történelemben játszódik le, ahol a történelem nem jelenti konkrét történések egymásrakövetkezését, hanem pusztán bizonyos hangulatot, az elmúlt dolgok, az «előidők» általános hangulatát.

Egy másik lényeges sajátosság tartalmi természetű. Az itt tárgyalandó színművek mind megegyeznek az *alapeszmében*, melyet talán így lehetne megfogalmazni: az igaz szerelem diadala. Bizonyos fokig minden vígjátéknak ez az alapeszméje, hiszen tudnivaló, hogy a vígjáték, retardációk és félreértések után, házassággal végződik. Mégis a vígjátékok legnagyobb részében az igaz szerelem diadalát jelképező sematikus házasság-befejezés csak melléktermény vagy legfeljebb eredmény; a vígjáték hangsúlya valahogy nem ezen van, a komikumot

és humort nem az igaz szerelem és nem-igaz szerelem szembeállítására adja, hanem teljesen független mozzanatok, s a komikum hordozói nem a szerelmesek. Az általunk vizsgált színműveknél viszont a szerelem diadala tendenciózus élt nyer. A komikus bünt és bűnhődést a nem-igaz szerelmesek felsülése okozza, és a hagyományos vígjátéki félreértések és retardációk itt nem pusztán öncélúak, hanem téren és időn felülemelkedve, a drámai vers patosza által hordozva, bizonyos szimbolikus magaslatra érnek: szimbolumai, esetleg allegóriái az erőknek, melyek az életben az igaz szerelem diadalát meggátolják, az ellenséges realitásnak, melyen az ideál megtörik.

Az életben az ideál megtörik a realitáson, a színdarabban az igaz szerelem minden gátlás dacára diadalra jut: ezáltal a fikció által az újromantikus dráma kívül helyeződik a *sorson*, amint kívül helyeződött a téren és időn. A diadalmas finálé beteljesíti a darabon végig uralkodó mesehangulatot.

Ez a színműfajta mondanivalójának lényegében sokkal közelebb áll a meséhez, mint a vígjátékhoz. A mese befejező formulája: «és boldogan éltek, míg meg nem haltak», nem pusztá séma, hanem egy örök-emberi vágy beteljesedése az elmesélés mágiájában, afféle varázsigé. Az újromantikus színmű befejezése az, ami a primitív ember varázsigéjének a modern lelkiségben megfelel: az erkölcsi tanítás. «Legyetek szerelmesek és higgyétek, hogy akkor boldogok lesztek.»

Egyezést mutatnak továbbá ezek a darabok bizonyos színpadtechnikai kérdésekben. Még pedig negatív értelemben, számos színpadi konvenció, általában a *színpadi realitás elmellőzése* által. A gyakori színváltozások (pl. az *Aesopus*ban tíz) a legfeltűnőbbek. De fontosabb, hogy a fellépések és kimenetelek sokszor teljesen megokolatlanok, úgyyszólván nem is keresnek megokolást. A párbeszéd sohasem problematikus: a szereplő kimondja minden kertelés nélkül és minden belső habozás nélkül, ami a szívében fekszik, tekintet nélkül arra, hogy ki hallja, és hogy hallja-e valaki egyáltalán. Ez a dialogus realitásával való nemtörődés szinte a komikumig megy pl. a *Szerelem iskolája* nagy kérő-jelenetében, ahol Kordiál királyfi az egész rosszakarató udvar füle hallatára adja elő legszubbjektivebb titkát, lírai szerelmét, holott a szerelmi vallomások természetéhez hozzátartozik az intimitás — ha elmondhatók nyilvánosság előtt, értelmüket veszítik. A beszélő szavain sohasem színeződik le, hogy kivel beszél — Stella királyleány aggodalom nélkül jambusban beszél a prózában felelgető parasztleányokkal. A dialogus realisztikus színezéséről tehát (a szerint, hogy kivel beszél, milyen fokban beszél őszintén, hogy fáradtsága, felindulása mennyire befolyásolja, stb.) a költő eleve lemond: a dialogus egysíkúságában is visszatér a mesebeli emberek magátólérthetőségéhez, őszinteségéhez.

Ez az utoljára említett jellemvonás szorosan összefügg azzal, hogy a darabok a *lélektanit* szándékosan kikapcsolják. E színművek legtöbb alakja címszerűen jellemzett alak: rajongó szerelmes, hiú asszony, derék paraszt, stb. Címszó-jellegüket a darab folyamán nem változtatják meg, minden hatásra csak úgy reagálnak, mint a sematikus hiú asszonynak, derék parasztnak reagálnia kell. A bonyodalom sosem lelki természetű, mindig külső akadályok legyőzéséről van szó. Az alapeszméül beállított «igaz szerelem» sosem válik problematikussá: féltékenységet, elhidegülést, belső félreértéseket Meseország boldog lakói nem ismernek. Lényük teljesen egysikű, ezért belső meghasonlás nem lehetséges — egysikűségükben pedig hős és hősnő teljesen egyfajta, egy vér szülöttei, ezért mindig megértik egymást.

Kivételnek látszik azonban két darab: a *Szerелеm iskolájában* és a *Csókban* a szerelem a lélekben talál akadályokra és a lélekben győzedelmeskedik. A *Csók* királya és királynője, továbbá a *Szerелеm iskolájának* Stellája belső átalakulásokon keresztül jutnak el odáig, hogy az igaz szerelem hatalmát megismerjék és alárendeljék magukat jóindulatú törvényeinek. Itt tehát «lelki átalakulás» áll előttünk. Azonban ha alaposabban vizsgáljuk, a végbement átalakulás itt sem lelki. Lelki átalakulás volna, ha az ember értelmi, érzelmi és akarati világának összefüggő, egymásraható és fokozatos fejlődését látnók szemünk előtt lebonyolódni. Itt azonban e helyett logikai művelet megy végbe: valami helyébe annak a sarkalatos ellentéte helyettesítődik be. A hidegszívű, férfit nem ismerő Stellából aggódó, gyöngéd, odaadó szerelmes lesz. A kettőt pusztán logikai kapocs köti össze, az ellentétesség kapcsa. A költő itt körülbelül ugyanazt a logikai aktust hajtotta végre, mintha allegóriát alkotott volna: egy fogalom helyébe behelyettesített egy egyenlő értékű másikat. Az igazi lelki átalakulás rajza és az ilyenfajta ábrázolás között ugyanaz a művészet-pszichológiai különbség van, mint szimbolum és allegória között: a szimbolum nem kapcsolat keresése, hanem egy latens tartalom kifejtése, az igazi szimbolum benne lappang a tárgyban, melyet szimbolikus értelemben használ a költő: mikor a tárgyat meglátja, benne meglátja már szimbolikus értelmét is. Az allegória két különálló dolog, a tárgy és az értelem utólagos és intellektuális úton létrejött kapcsolata. Ez a művészet-pszichológiai háttér nyomot hagy a költői ábrázoláson is: Stellának, valamint Dóczy királynak és királynőjének átalakulása nem úgy megy végbe, mint az igazi lelki átalakulások — latens lelki tartalmak egyszer csak előretörnek és a régiéket kiszorítva, uralomra jutnak a tudatban — hanem e helyett az átalakulás teljesen intellektuális úton megy végbe. A külső élet keserű tapasztalatokat szolgáltat (a „szerelem iskolája” azért az élet), mire a

hős és hősnő racionális úton *belátják*, hogy nem volt eddig igazuk, és elyszerűen az ellenkezői lesznek annak, amilyenek eddig voltak. Így lesz a psychologikumból logikum. A logikumot pedig a mese megbírja, sokkal inkább, mint a lélektanit, sőt az igazi mese kedvét leli logikai játékokban — pl. a hármasszámra való komponálás vagy a már érintett allegória.

Mindezek a lényegjegyek: a tér, idő, sors (sors, hogy az ideál megtörik a valóságon; de a mesében nem törik meg, tehát nincs benne sors), színpadi realitás, lélektan kikapcsolása meg-egyeznek abban a törekvésben, hogy kiszorítsák azt, *ami az életben gazdagabb a mesénél*. Ez a megállapítás értékítéleti szempontból igen fontos. Az ember első pillanatra azt gondolná, hogy a fantázia világa, a mesék birodalma gazdagabb, mint az élet; azért menekül oda, akit az élet elfárasztott. De ha mélyebbre tekintünk, a mese világa vonásaiban szegényebb, színeiben halványabb és egészében valahogy vértelenebb, meddőbb, természetlenebb, mint a realitás. Ezért van talán, hogy a mesedráma, mely időnként feltűnik az egyetemes irodalom harcmezéjén, igazi diadalt sosem tud aratni, múló divat után mindig visszavonul a győzedelmesebb realizmus csapatai elől. Nem beszélünk itt a «naiv» mesékről, a népmesékről és mítoszokról. Ezek olyan időben keletkeztek, amikor élet és mese nem vált még külön egymástól: az emberek még mesét éltek és életük pusztá leírása is mese volt.

A magyar mesedráma lényegjegyeinek összegezése tehát oda torkollik, hogy ezek a drámák a mese távolában állnak az étellel szemben, a mese reakcióját jelentik az életre, lényegük a mese. Épen ezért a «magyar mesedráma» elnevezés talán helyesebb is volna, mint az «újromantikus», mely a romantika és újromantika fogalmának végtelen sokrétűsége miatt könnyen félreérthető. A «magyar» jelző megóvná, hogy összeköttetésbe hozzuk a világirodalom többi, egészen más jellegű mesedrámaival, pl. Maeterlinkéivel vagy Strindbergéivel. A «mese»-dráma pedig megkülönböztetné a szabadságharc előtt divatos «tündéri» játékoktól.

A fentebb vázolt jegyek alapján már most a válogatást könnyen megejthetjük. Vizsgálatunk köréből kiesnek azok a rokon drámák, melyek hangulatban egyeznek a mieinkkel, de az idő, tér, sors és lélekrajz kikapcsolásában nem osztoznak, mint pl. Rákosi Jenő *Tágma királynője*.

I. A magyar mesedráma fejlődése.

A műfaj *belső történetének* vázolásánál mindjárt az első lépés, az elsőbbség megállapítása nagy nehézségekbe ütközik. Némely irodalomtörténész az *Aesopussal* kezdi és a korábbi

Cydoni almát, mint előfutárt, zárójelbe teszi. Más a *Cydoni almával* kezd, mint előzménnyel, és az *Aesopust* mint realizációt mutatja be. Az elsőbbség kérdését az teszi problematikussá, hogy a *Cydoni alma* előbb is íródott, előbb is jelent meg, 1855-ben, a *Fáncsy-albumban*; viszont az *Aesopus* előbb került színre, 1866-ban; az *Aesopus* tette ismertté és vitte múltó diadalra a magyar mesedráma ügyét, a *Cydoni alma* már csak az *Aesopus* sikere után, 1868 április 19-én került színre, tehát mintegy fiatalabb testvére vonzolta maga után a színpadra. Ilymód az erkölcsi elsőbbség mindenestre Rákosi Jenő darabját illeti meg.

Mi azonban mégis a *Cydoni almával* kezdjük, nem annyira keletkezésének időrendi elsőbbsége miatt, mint inkább abból a szellemtörténeti okból, hogy a *Cydoni alma* stílusában, koncepciójában még egy megelőző generáció művészi akarásából fakadt — kifejtjük majd bővebben, amikor e drámák viszonyát a magyar romantikához és annak egyes fázisaihoz vizsgáljuk.

Éjszaki Károly ötfelvonásos vigjátéka, *A Cydoni alma*, abban a bizonyos mese-Görögországban játszódik, mely a mesedramák egyik csoportjának jellegzetes színtere. A szín görög szentély (ezúttal Artemis fogadalmi temploma) körül helyezkedik el, mint a később tárgyalandó darabok közül Csiky *Jóslatában*. Az első felvonásban tanui vagyunk Acontius, a darab hőse és Eros isten találkozásának; megismétlődik előttünk az a bájos mese, mely a görög Anakreon-utánzatokból indult útra s az egész világirodalomban feltalálható. Eros az eső elől menekülve, Acontiusnál keres menedéket; ennek meg-esik rajta szíve és védelmébe veszi az ázott, kedves kisfiút, Eros azonban nyilat hálátlanul Acontiusba lövi. (Eros hálátlanságával indul meg a külföldi mesedramák közül Th. Banville *Diane au Bois* c. darabja, nem valószínű azonban, hogy Éjszakra ez befolyással lett volna.) Acontius beleszeret a leányba, akibe ugyis szerelmes volt, csak nem akarta szerelmét tudatosítani, Cydippébe — előző nap ő mentette volt ki a tenger hullámaiból. A szerelem akadálya azonban kétszeres: egyrészt Cydippe férfigyűlölő, mint később Stella és Ellinór, másrészt apját, Alcidadast, fogadalom köti, hogy egyik leányát Artemisnek áldozza. Igen eredeti, hogy Éjszaki ezt a görög mítosz-ból merített tragikus mozzanatot, a fogadalmi szűz és az apa viszonyát (Iphigenia és Agamemnon) komikussá tudja tenni: az apából fogadalomtevő maniakust csinál, olyas alakot, mint a régi szindarabok nyakra-főre fogadást kötő angoljai — a mítosz parodizálásában a Sullivan-féle *Olympic Revels* és a Meilhac-Halévy-operettek vetik előre árnyékukat. A kibontakozást a darab sajátos, koboldszerű bohóca, Polymorphus idézi elő a cydoni almával: begurít a színpadra egy almát, melyre felírta: esküszöm, hogy Acontiusé leszek. Ezt a szöveget

Cydippe gyanútlanul felolvassa Artemis szobra előtt — és az itt tett fogadalmak feloldhatatlanok.

A mese sokkal bonyolultabb, semhogy itt egészében ismer-tethetnők, talán túlságosan is bonyolult igénytelen vigjátékra. Minden túlságosan is meg van motiválva, ez teszi a dara-bot kissé ügyetlenné. Mégis érezzük, az utókor mostohan bánt a *Cydoni almával*. Van benne bizonyos sajtyszerű lendület, frissesség, melyet a többiben nem találunk, mert még közvet-lenül a nagy generáció véréből sarjadt, még nem epigon-munka. Erről később.

A szerelmi átalakulás itt még nem racionális természetű: Acontius igen helyesen rajzolt módon küzd a Szerelem hatalma ellen, mígnem legyőzetik; Cydippe férfigyűlő, de minden szavá-ból kicseng a visszafojtott szenvedély. Itt nem belátás útján megy végbe az átalakulás, hanem visszaszorított lélekretegek törnek fel, ész és akarat ellenére, ezt jelképezik Eros nyilai.

Ennek a darabnak külső, de feltűnő sajátsága, hogy a végéhez jegyzetek vannak csatolva, melyekben a szerző tudományszerű alapossággal magyarázza a szövegben előforduló mitológiai és művelődéstörténeti fogalmakat. Ez a tudományos apparátus szépirodalmi művekben a XVIII. században volt szokásos, megfelelt a kor «gyönyörködve-oktató» irodalomfel-fogásának, példa rá nálunk az *Etelka*. A XIX. században igen ritka, mert ellenkezik a romantikus «ihletettséggel» fogalmával. Jelen esetben, bármily apróság, fontos következással jár a magyar mesedráma fejlődésére. Éjszakinak, a jegyzetek tanu-sága szerint, még nem volt szándéka darabját mese-milióben lejátszatni; ő reális Görögországot akart rajzolni, másképp az apparátus teljesen értelmetlen volna; és hogy mégis mese-Görögországban játszódik le a darab, az nem a költő szándé-kán, hanem korrajzoló képességének hiányán mult. A *Cydoni alma* tehát, bár számos szál fűzi a mesedráamához, mégsem tel-jesen az még: nem mondott le a lélekrajzról, s a teret és időt még nem kapcsolja ki szándékosan.

Az első mesedráma tehát mégis Rákosi Jenő *Aesopusa* — megjelent és színpadra került 1866-ban. Esztétikai értékelé-sét nem tűztük ki feladatunkul, annál kevésbbé, mert ezt végérvényesen leszögezte Beöthy Zsolt, Császár Elemér és Galamb Sándor. A darab, mint a későbbiek nagyrésze, bizo-nyos meseszerű, irracionális feltevéssel indul meg: az ország valamennyi nőtlen férfának bizonyos határidőn belül meg kell házasodnia. A törvény legsúlyosabban Diodort érinti, a fiata-losan kicsapongó életű királyfit. A darab másik vezérmotívuma: hogyan adja vissza a szerelem Aesopusnak, a dadogó rabszol-gának a beszédet, a leleményességet és a sikerre vezető tette-ket. Aesopus rendkívül bonyolult intrikái végül is mindenkit párjához segítenek, és ő is elnyeri szerelmét, Erótát.

Volt-e befolyással a *Cydoni alma* az *Aesopusra*? Igen nehéz eldönteni. Stílusuk rendkívül különböző, beállításuk is: az *Aesopus* igazi mesedráma a történelmiség minden igénye nélkül; közös motívumok alig vannak bennük, legföllebb a mesebonyolító szolga és a szülői akarat folytán összecserélődő szerelmes párok ősi vagy legalább is antik motívumai. De valószínű, hogy a *Cydoni alma* hívta fel Rákosi figyelmét a görög világnak, mint vígjáték-miliőnek a lehetőségeire, s Éjszaki darabjának korrajzi tökéletlenségén vette észre, hogy a görög kor a legalkalmasabb — a korrajz teljes elhagyására.

Az *Aesopust* az emeli a műfaj többi drámája fölé, hogy ez az első igazi mesedráma és talán az egyetlen igazi közöttek. Ez az egyetlen, amelynek élményalapja csakugyan valószínű volt a léleekben, amely belső szükségességből született és belső szükségességből lett olyan, amilyen. A többi dráma meglehetősen «alexandrin» módon keletkezett: adva volt a műfaj és ki kellett használni a benne lehetséges, hatásos variációkat. Semmiféle külön, mélyebb, szubjektív mondanivaló nem keresi bennük kifejeződését. Az *Aesopus* ellenben korrekt, tárgyilagos formája mögött szubjektív, akár egy vallomás. A benne kibontakozó és formába törő élmény a legtöbb költőnek közös élménye fejlődésének bizonyos fokán, a nyelvkeresés és nyelvtalálás centrális fontosságú élménye. A fiatal költő, mikor utánzások, sikertelen kísérletek és belső, szenvedéssel telt küzdelmek után végül megtalálja a maga nyelvét, lelkiségének egyedül adequat hordozóját, úgy érzi magát, mint a trónkövetelő, mikor végre elfoglalja ősei trónusát. A nem-művészember életében alig van valami, ami ezt az érzést intenzitásban, az ujjongva felszabaduló életérzés teljességében, diadal tudatban megközelítene.

Hogy Rákosi Jenő számára a költői nyelv keresése és megtalálása a legégetőbb emberi problémák közé tartozott, azt leginkább maga a megtalált költői nyelv bizonyítja. Az ő nyelve, követőinek, Dóczinak és Csikynek simán folyó nyelvvel szemben, küzdelmes, nehéz, problematikus nyelv, szinte minden mondata önként emelt gátakon szakad torlódva keresztül.

A nyelvtaláló élmény az *Aesopusban* nincs is túlságosan elrejtve, csak egyszerűen, a költészet ősi, a hieroglif-időkből eredő gyakorlatára szerint, az absztrakt konkrét alakul, a költő absztrakt nyelvi képessége helyébe a beszédhibás konkrét beszélőképessége áll. A «Nyelvet, Apollo!» felkiáltásban mindkettő egyformán kifejezésre jut. A megtalált nyelv egyúttal mérhetetlen hatalom érzetét kelti fel: ezt fejezik ki Aesopus embersorsokat és a tulajdon sorsát irányító intrikái, melyek mind sikerre vezetnek.

A költői nyelv meghódítása, hogy a trónkövetelő hasonlata mellett maradjunk, a költőben csakugyan olyanfajta érzést

vált ki, mintha birodalmakat hódított volna meg.¹ Ez az érzés konkretizálódik az *Aesopus* formaválasztásában: a költő tárgya számára is új birodalmat teremt, mese-Görögországot, ahol előtte magyar költő jóformán még nem járt. A nyelvtalálás élménye által fokozódott költői mindenhatóság érzése sehol sem valósulhat meg annyira, mint a mesedramában: a költő itt a maga formájára alakíthatja a teret, az időt és a sorsot, korlátozás nélkül.

Ezért mondtuk, hogy az *Aesopus* talán az egyetlen igazi mesedráma sorozatunkban. Mert az egyetlen, ahol maga a forma, a mese-milió szükségszerű és élményszerű, az egyetlen, amelynek már a formájában belső mondanivalók öltenek testet. Rákosi fedezte fel követői számára mese-Görögországot, a többiek a már meghódított országba tárt kapukon és kiépített utakon át vonultak be.

Időrendben most Dóczi Lajos *Csók* c. színműve következik; megjelent 1871-ben, színrekerült Budapesten 1874-ben, a bécsi Burgtheaterben német fordításban 1877-ben. Vele a magyar mesedráma másik, az elsővel párhuzamos vonala indul meg: a szín nem mese-Görögország, hanem románe-ország, Spanyolország, Moreto Spanyolországa. Rákosi komoly, klasszicisztikus hajlamú lelkében kedves eszmetársításokat keltenek a görög hely- és személynévek, jól érzi magát közöttük, görög templomok, görög ligetek egyszerű vonalai jó hátteret nyújtanak történetéhez. Dóczi nyugtalanabb természete keveselhetette a görög földön a színeket; jobban megfelelt neki a vadregényes, dalokkal felszentelt spanyol, majd skót táj. Spanyolország ezúttal époly kevéssé spanyol, amint Rákosi Görögországa nem volt görög; itt nyilvánul meg Rákosi iskolaalapító hatása: az idő és tér kiküszöbölésében.

Hasonlóképp megtaláljuk a *Csók*ban a magyar mesedráma többi lényegjegyét, valamennyit Rákosi hatása alatt. Így az igaz szerelem diadalát, mint alapeszmét, a sors kikapcsolásával. Itt is szorosan összefügg a meseszerű feltevessel: a király megtiltja, hogy országában csókolózzanak. A csók azonban diadalmaskodik a király személyén is. Megtáláljuk továbbá a színpadi realizmus kikapcsolását is. Az egész darab tulajdonképpen lírai betétekből tevődik össze mozaikszerűen, és sikerének titka is a lírán, elsősorban Maritta csók-tirádáján alapul. Az egész magyar mesedramában ez a legerősebb kísérlet a drámai elemek kiküszöbölésére, arra, hogy a drámát átjuttassa a lírába. A lélekrajz kiküszöbölését már bevezetésünkben érintettük.

A *Csók* rövid meséje: A szigorú erkölcsű Sever király, a hasonlóan fennkölt gondolkodású Blanda királyné férje, meg-

¹ Maga Rákosi is kifejezi ezt az érzést *Emlékezéseiben* (Bpest 1927. III: 65. l.) «Ezópus nekem azt jelenti, mint a tömlőben levőnek az, ha megnyílik börtöne ajtaja.»

tiltja országában a csókot. A szomszéd herceg fogadást ajánl neki: utazzék el és térjen vissza álruhában, hogy megfigyelhesse a fejleményeket. A visszatérő királynak látnia kell, hogy még feleségének a hűsége is meginog, amikor a kísértő, a legcsúnyább zsidó, (aki egyetlen voltában romantikus érték) és a legszebb gyémánt romantikájával kápráztatja el — de magát a királyt is törvényszegő vágyak gyötrik a paraszti természetességében vele ellentétes Maritta iránt. Végül a királyné magasztosan kiállja a próbát, a király is felszabadul a vágy igézte alól, de lelkében megváltozott.

A *Csók*ra következik Rákosi Jenő második mesedramája, a *Szerelem iskolája* (1873). A tér kiküszöbölése ebben éri el végső határlehetőségét: mert a darab színhelye, Sylvania, már semmiféle létező országgal nem tart még csak névben sem közösséget. Mindazonáltal a második, a *Csókból* kiinduló vonalhoz tartozik: ha nincs is a darabban semmi időt vagy teret megkötő vonatkozás, mégis nyilvánvaló, hogy Sylvania nem antik, hanem középkori, sőt latin ország, bátran el lehetne képzelni spanyolnak is. Amint Dóczinak első darabjára Rákosi Jenő első darabja hatott, most Dóczy darabja hat vissza Rákosi-ra, nem pusztán a térbeli elhelyezésben¹. A *Csók* is tulajdonképpen a szerelem iskolája volt, a két darab már tárgyalt ál-lélektani alapja közös: hogyan válik egy rideg szív meleggé, szeretővé. A meseszerű feltevés a darabban: a szívtelen, férfigyűlölő királyleánynak (aki a *Cydoni alma* Cydippéjével rokon) választania kell egykor megmérhetetlen számú, de most már háromra leapadt kérő között. Itt is, mint a *Csók* expozíciójában, elfognak egy tettenért szerelmes párt, s a rájuk kimondott szigorú ítélet indítja meg a darabot. A királyleány háromfelvonásos álmot lát, melyben átéli szívtelensége következményeit: a beléje szerelmes Kordial királyfi öngyilkos lesz, apja eltaszítja, egyszerű emberek között nevelődik, akiknek természetessége más oldalról mutatja meg neki az életet (v. ö. Maritta és Carlo a *Csókban*). De a régi kegyetlenség most termi végzetes gyümölcseit, és mikor már semmi kibontakozás sem látszik, a királyleány felébred és újra választania kell a három kérő között. Alma azonban meggyőzte őt az igaz szerelem hatalmáról, és habozás nélkül Kordial királyfinak adja kezét. Az álomból az ébredésbe való átmenet mesteri.

A *Szerelem iskolájának* keletkezését Rákosi Jenő a következőképp adja elő:²

¹ Erre vonatkozólag legyen szabad magát Rákosi Jenőt idéznünk: «Tudom, hogy fejlődésére igen nagy hatással volt barátságunk és magamról elmondhatom, hogy soha senki az életben viszont énám nagyobb hatással nem volt, mint ő.» (*Emlékezések*, III: 76. l.)

² *Emlékezések*, III: 50. l.

«Az asztalon egy könyv hevert. Kezembe veszem: Vajda János egy verskötete volt. Amint lapozgatni kezdem, egy versre bukkanok, amely egy kegyetlen szívű hercegnőről szól, akit hiába ostromoltak a szerelmes lovagok. Végre a daloló apród találta meg a szép hölgy szívéhez a kulcsot. Elgondolkoztam a versen s mire hazakerültem Pestre, benépesedett az elmém a *Szerelem iskolája* című darabom személyeivel.» A szóbanforgó költemény kétségkívül Vajda János *A jáborfa regéje* c. verse; ez adta meg tehát a *Szerelem iskolája* megindító inspirációját.

Időrendben a következő Csiky Gergely pályakezdő darabja, a *Jóslat*; a Magy. Tud. Akadémiánál 1875-ben Teleky-díjat nyert, színpadra nem került. Ez a darab az *Aesopus*-vonalba tartozik, még pedig az *Aesopus*nak meglehetősen önállóan utánaérzése. Kezdő költők, még a legnagyobbak is, másokhoz járnak iskolába, Csiky sem vonta ki magát ezen szabály alól. A *Jóslat* is mese-Görögországban játszódik, antik vidéken, melyen azonban a *Csongor és Tünde* romantikája kísért. Meseszerű feltevése: az elzárkózva, férfit nem látva élő Pythiának, a jósdá papnőjének, aki Cydippével, a *Csók* királynőjével és a *Szerelem iskolája* királyleányával rokon, bizonyos időközökben mégis el kell elegyednie a köznapi emberek közé, hogy férjet válasszon papnőtársainak. Azonban jaj a jósdának, ha ilyenkor földi vágy szállná meg a Pythia szívét. Ha a papnő ajkát csók érinti (gondoljunk Dóczi darabjára), beteljesedik az ősi jóslat, és a templom rombadől. A darab folyamán azután a jóslat, retardációk után, beteljesedik. Retardáció főképp a főpap intrikái által keletkezik, aki szerződtet két hetérát félreértések előidézésére. A két hetéra, valamint az előlük menekülő udvarlók, az *Aesopus*-beli Sardanapala lányainak és azok udvarlóinak kópiai.

A darab nem tartozik a legsikerültebbek közé. Komplikált és nem is túlságosan érdekes intrikák között lassan halad előre, a lélektani elem teljes kikapcsolása által alakjai szinte- len jambus-emberekké válnak, még a népi elemet képviselő Sosias szolgál, és többnyire az *Aesopus* után készült másolatok, pl. Harpya megfelel Trundusiának, az eszem-izsom segédpap pedig Castusnak. A későbbi Csikyre nem vall más, mint a dráma nyelvének és menetének könnyedsége, simasága, melyben annyira elüt Rákositól.

Jóval élvezetesebb Csiky másik mesevígjátéka, mely a színpadon is megállta helyét: *Az ellenállhatatlan* (1878). Az *Ellenállhatatlan* a mesedráma második vonalához tartozik, ez is spanyol miliőbe helyezi cselekményét, mint a *Csók*. Altlában közelebb áll Dóczi nyugtalanul csapongó szelleméhez, mint Rákosiéhoz. A mesejáték típusától annyiban elüt, hogy nincs benne meseszerű feltevés, úgy, hogy tulajdonképpen nem

mese, csak abban a negatív értelemben, hogy nincs benne realitás. Ezen a közepen való állásfoglaláson megérződik az, hogy 1878-ban a mesedráma kora, alig tíz évi virágzás után, már letűnőben volt — Csiky is fokozatosan másfelé kezd orientálódni. Az *Ellenállhatatlan* rövid tartalma: Diego herceg férjhez akarja adni gyámleányát, Florindát. A megrémült hercegnő követet küld titkos jegyeséhez, Roland herceghez; erre a célra dueña tanácsára Rodrigót, a kóbor lovagot szemeli ki. Rodrigo szentül hisz benne, hogy minden nő belészeret első látásra. Most is félreérti a hercegnő szándékát, már kegyencnek érzi magát, fogadja a polgárok hódolatát. A hír a herceg fülébe is eljut s elfoghatja Rodrigót. Rodrigo színleg megmérgezi magát, hogy «halálos» ágyán feleségül vegye a hercegnőt — Florinda csak ekkor jön rá a félreértésre. Ekkor már megérkezik Roland herceg, s az a Diego hercegtől Florindának szánt vőlegény.

Amint a meséből is kitűnik, az *Ellenállhatatlan* már annyiban sem tiszta mesedráma, amennyiben a bonyodalom már lélektani okokon alapul: Rodrigo jellemén; ez a dráma már majdnem jellemvígjáték. Az *Ellenállhatatlan* bizonyos tekintetben a sematikus romantikus dráma paródiája. Bemutatja, hogy a Zordon Nagyváci tulajdonképp nem is olyan zordon, a Ravasz Dueña nem is olyan ravasz, a Szerencsétlen Hercegnő nem is olyan szerencsétlen. Az irónia centruma az a motívum, hogy a Zordon Nagyváci ugyanazt akarja, mint a hercegnő, aki zsarnoki akarata ellen küzd. Ebben a motívumban Musset *A quoi rêvent les jeunes filles* c. darabjára emlékeztet, melyben a hős a zordon apa utasítására szökteti meg szíve hölgyét, szándékos és ironikus romantikából. Ismeretes Csiky erős francia olvasottsága — lehet, hogy ez a darab befolyásolta, melyet adtak a párisi Odeonban.

A mesedráma Rákosi-féle sémája még egyszer, utoljára feléled Bartók Lajos *A legszebb* c. darabjában (1880). Még egyszer viszontlátjuk mese-Görögországot, ezúttal azonban a nevéken kívül már semmi görög nincs benne: Bartók mesedramája arról nevezetes, hogy benne találjuk a világirodalom legkiszvárosiasabb görögjeit. A darab meseszerű feltevése a szépségverseny, melynek győztesét elveszi majd az archon (mondjuk: polgármester) fia, már magában is kisvárosi ízű. A görög hölgyek a darab több felvonása folyamán főképp korzózással foglalkoznak udvarlói oldalán, a darab cselekvénye valahogy korzózás és vizitelés közben játszódik le, míg a szépségverseny bírálói jó magyar protekciórendszer szerint készülnek meghozni ítéletüket. A hősnő, valamint a mellékalakok jórésze *Aesopus*-kópia; újra előkerül a bőbeszédű éltesebb hölgy, a léha ifjak és főképp a hetérák. A hetérák sürgése-forgása a dráma legfőbb érdekessége: nincs talán még egy színmű a

magyar irodalomban, a moderneket is beleszámítva, melyben ennyi hetéra szerepelne; sőt nőszereplői, a szende hősnőt és a házárts feleséget nem számítva, valamennyien hetérák.

A *Legszebb* tulajdonképpen lezárul a magyar mesedráma fejlődési menete. A fajt e dráma már elszikkadófélben mutatja be: félig már beleolvadt a polgári társadalmi vígjátékba. A séma még az álgörög darabé, de az emberek, a hangulat, a problémák (amennyiben itt problémákról lehet szó) már a magyar kisváros levégőjéből sarjadtak ki.

1896-ban, a *Legszebb* megjelenése után tizenhat évvel, tehát jóval a műfaj elvirágzása után, jelenik meg végső hajtása, Dóczy második ilyen természetű drámája, az *Ellinór*. Spanyolhont, a románcországot, felváltja a balladaország, Skócia, melynek a magyar lélek számára ugyanolyan fajta hangulati értéke van. Témája az oly nehezen megoldható Elfrida-monda, mely egyszer már kísértett a magyar irodalomban, Dugonics András *Kún Lászlójában*, és a XIX. század végén új népszerűsége telt szert Arany László költeménye által. A király barátját küldi háztűznézőbe, a barát maga veszi el a leányt és azt mondja róla, hogy nagyon csúnya, azért is nem hozza el az udvarhoz. A király megneszeli a dolgot, vendégségbe megy barátjához, s az hasztalan kéri gyönyörű feleségét, hogy csúfítsa el magát egy estére. A király megöleti barátját és feleségül veszi Elfridát. Dóczy, hogy ebből az alapjában véve sötét, halállal végződő témából vígjátéki hatást csíholhasson ki, kénytelen az Elfrida-félreértést megduplázni: a királyt először egy kancsal szolgálólánnyal hozzák össze a keresett Elfrida helyett, majd pedig Ellinór, a trónkövetelő «ugrik be» Elfrida szerepébe és feleségül is megy boldogan Edgar királyhoz, akit eleinte ismeretlenül gyűlölt és aki ismeretlenül gyűlölte őt. De ez a gyűlölet itt már lélektanilag meg volt motiválva, nem pusztán racionális úton, a nevelés által, mint a *Csókban*, a *Szerelem iskolájában*. Edgar és Ellinór tudják, hogy egymásnak vannak szánva, ezért gyűlölik egymást. Az igaz szerelem diadala is, a gyűlölők átalakulása szerelmesekké, inkább lélektani módon oldódik meg, semmint a korábbi darabokban.

Az *Ellinór* tipikus «másodvirágzás». Dóczy már bizonyos objektíváló távlatból tekintette át saját korát és a többiek művét, látta, mik voltak benne a hibák, színpadon elvesző, unalmas részek, ezeket kiküszöbölhette és az eddigieknél korrektebb mesedramát írhatott. De ebből a drámából már végkép hiányzik minden, ami élményszerű, ami összekapcsolja a század eleven életével és az emberekkel, akikhez szolt; ez már csak virtuozitás, annak sem kiváló. 1896-ban a Rákosi-típusú mesedráma végleg lejátszotta szerepét a magyar irodalomban és csak mint irodalomtörténeti anyag él tovább.

1866-tól 1896-ig, tehát harminc évre terjed ki a műfaj fejlődési története az előfutártól a sereghajtóig.¹

II. A műfaj irodalmi gyökerei.

A magyar újromantikus drámát már a hagyományos csoportösszefoglaló elnevezés is a romanticizmussal hozza összefüggésbe. Beöthy Zsolt, mikor e drámafajt így keresztelte el, kifejezésre akarta juttatni, hogy ezek a drámák a magyar romanticizmus drámairói tradícióit újíttják fel. Az irodalmi gyökerek kutatása tehát elsősorban arra irányul, micsoda inspirációkat nyert a mesedráma a régibb magyar romantikától. Ez a vizsgálat azonban nem meríti ki teljesen az irodalmi genesis problémáját: maguk a magyar romantikusok is külföldi mintaképeket követtek. Vizsgálni kell tehát, mennyiben merítettek az új romantikusok magukból a mintaképekből — hiszen a romantikus lélekkel együtt felújították ugyanazoknak a mintaképeknek a kultuszát is. Harmadsoron pedig vizsgálnunk kell, hogy a nem magyar romantika mennyiben befolyásolta költészetüket.

Mindezek a vonatkozások tisztázzák a magyar mesedráma viszonyát a romantikus irodalomhoz, de nem érintik még a talán legfontosabb problémát: a magyar mesedráma viszonyát magához a romantikához, a romantikus élményhez, a romantikus lelki magatartáshoz — azt a kérdést, hogy romantikusak voltak-e egyáltalán mesedramáink szerzői és mennyiben voltak romantikusok? A felelet egyúttal megadja azt is, hogyan helyezzük el a mesedramát a magyar irodalom, továbbá a világirodalom kontinuitásában.

1. A magyar romanticizmus.

A magyar romantikus mozgalomban, épúgy, mint a külföldiekben, több fázist lehet megkülönböztetni. Az első fázist, ha nem számítjuk a preromantikus időszakot, Vörösmarty

¹ Meg kell még említenünk, ha csak futólag is, Váradi Antal *Pipi hercegnőjét*, ezt a «bohókás mesejátékot», ahogy szerzője nevezi, mely sok évvel a mesedráma tulajdonképeni fejlődésmenetének lezárta után, 1911-ben jelent meg, előadásra nem került, nagyobb olvasóközönségre sem tett szert. Ez a darab ma játszódik, színhelye egy fantasztikus, közelebbről meg nem jelölt operettkirályság, meseje az örök operett-mese a hercegnőről és a kamarásról, akik szeretik egymást és végül is egymáséi lesznek. A darab stílusából azonban hiányzik minden operettszerű szentimentalizmus, valamint minden mesehangulat. Mindvégig erősen ironikus hangnemben folyik le a darab, itt-ott igen szellemes ötletekkel parodizálva épen a mesedramát és az operettet. Ez az ironikus szellem határozottan elválasztja fentebb tárgyalt mesedramáink csoportjától, melyekből az irónia teljességgel hiányzott.

neve sűriti magába. Az első magyar romantikus generáció a másodiktól legfőképen a realitástól való távolságban különbözik. Vörösmarty és kortársai átélték és költészetükben megvalósították a romantikusnak önmagától menekvő tendenciáját. Költészetük a történelemben vagy az emlékezésben valósul meg, mely vágyaikat egy távoli, szebb világba helyezi — nem a klasszicizmus időtlenül fennkölt világába, hanem a visszaemlékezés által megszépült és végtelenné lett multba, mely felé a romantikus végtelen és elérhetetlen vágya száll.

A második generáció, Arany és Petőfi nemzedéke, nem menekül a realitás elől, költészete a magyar valóság hű képmása. Még akkor is, amikor a történelemhez fordul, mint Arany János eposzaiban, akkor is a régi magyarságban, sőt a hún ősökben is, a mai, a mindenkori, az örök magyarság reális, behatárolt, nem végtelenített vonásait tükrözteti.

Ennek a mérhetetlenül leegyszerűsített jellemzésnek alapján is nyilvánvaló, hogy melyik romantikus nemzedékhez fordult inspirációért a harmadik romantikus nemzedék, a mesedramák nemzedéke. A legfőbb inspirációt az első generáció valóságtól futó költészetétől nyerte, tőle tanulta meg az irreális ország földrajzát. A nemlétező birodalom vált újra a költő birodalmává, ahol a vágy otthon érzi magát, és ennek a birodalomnak az útját Vörösmarty segítségével találta meg.

Itt találkozunk az újromantikus költő a fejlődésére döntő fontosságú élménnyel, a magyar mesedráma «*conditio sine qua non*»-jával, a *Csongor és Tündével*. Vörösmarty e műve az első magyar mesedráma és Rákosiig az utolsó is. A második romantikus generáció nem termelt mesedramát, mert nem kereste a mese birodalmát. Meseszerű remekműve, a *János vitéz*, tulajdonképen csak egy kévéssel odébb helyezi, Meseország felé, a magyar realitás határait: János vitéz, az Alföld szíve, meghódítja és alföldivé teszi Tündérországot is.

A *Csongor és Tünde* egészen az utánzásig hatott a magyar mesedramára. Legerősebben érezhető talán Csiky *Jóslatában*: a III. felvonás első jelenete, a papnők játéka, a *Csongor és Tünde* nemtőjelenetének utánaköltése. A *Csongor és Tünde* személyeinek bizonyos egymáshoz való viszonylatai állandóan visszatérnek a magyar mesedramában: így pl. az Argirus királyfiból örökségül maradt Csongor-Mirigy-Ledér viszonylat. Mirigy le akarja téríteni Csongort az igaz szerelem diadalútjáról, Ledér, az ál-szerelem által. Az *Aesopusban* a Diodort ostromló háromlányos Sardanapala felel meg neki; a *Jóslatban* a főpap és a két hetéra, a *Legszebben* Corinna, a hős régi szerelme tölti be Ledér szerepét, az *Ellinórbán* az ál-Elfrida, aki tulajdonkép az igazi Elfrida, de nem az az Elfrida, akit Edgár igaz szerelme keres. A *Csók* középpontjában is a királyné megkísértetése áll. A *Csongor-Balga*, *Tünde-Ilma*

szembeállításnak, szóval a Don Quijote-Sancho Pansa dramatizált formájának, szintén több megfelelőjére találunk. Már a *Cydoni almában* így állnak szemben Acontius és Polymorphus; az *Aesopusban* Diodor és Castus, a *Jóslatban* a főpap és a segédpap. Itt különben Balga alakja megduplázódik: a segédpap mellett ott találjuk Sosiast, a szolgát, kinek neve, talán nem véletlenül, azonos a Molière-től és Heinrich von Kleisttől feldolgozott Amphitryon-monda szolgájáéval.

Mindez azonban lényegtelen; ezek a hatások nem szükség-szerűek, itt fogásokról van szó, melyeket a tökéletes és magyar nyelven egyetlen mintaképtől ellestek. Sokkal fontosabb az a tartalmi mozzanat, amelyet a későbbiek Vörösmartytól tanultak.

A *Csongor és Tünde* alapeszméje ki nem mondottságánál fogva sok találgatásra, elmélyedő boncolásra adott alkalmat. Legyen szabad azt hinnünk, hogy az igazságot felfogásának egyszerűségénél fogva (mert a mesedráma alapeszméje csak egyszerű lehet) Császár Elemér közelítette meg leginkább egyetemi előadásai folyamán, amikor azt mondta, hogy a *Csongor és Tünde* alapeszméje az igaz szerelem diadala.¹ Csakugyan, ha absztrakt távolságból szemléljük a műfajt, megértjük, hogy a mesedramának más alapeszméje tulajdonképpen nem is lehet. Ez hozza csak tökéletes formulára az alapvető romantikus mondanivalót, olymódon, hogy a tartalom is egy mindent magában foglaló szimbolumba sűrűsödik, és maga a szimbolum is formailag tökéletesen kifejezhető.

A romantika legfőbb eszmei mondanivalója az *érzelem* primátusa az *értelem* fölött. Az értelem behatárol, merev korlátok közé szorít, rendszerez és a dolgok végtelen gazdagságát az absztrakció szűkösségére csökkenti, és végül is maga az emberi értelem is igen szűkös határok közé van szorítva — az érzelem viszont határtalan, végtelen és beletorkollik a végtelenbe, mely a romantikus vágyak végső célja. Az érzelmek közül a *szerelem* a legösszefoglalóbb: valamennyi érzelem váltakozik benne; legáltalánosabb: természeti erők hajtják — a legalkalmasabb tehát arra, hogy az összes többi érzelem szimbolumaként, mint az *érzelem*, szerepeljen.

Az igaz szerelem diadalának «igaz» jelzőjét pedig a romantikus erkölcsstan, értékelmélet követeli: az igazi érzelem, a határtalan érzés értékesebb az érzelem primátusa jogán az álérzelemnél, melyet hasznossági, hiúsági stb. szempontok, tehát racionális mozzanatok hoznak létre és korlátoznak. A «diadalt» a mese követeli: mert a mese az a műfaj, melyben vágyak teljesülnek. Ezért is fordul olyan szeretettel a mindég kielégítetlen vágyú ember, a romantikus, a meséhez.

¹ Az ő bővebb fogalmazásában: az ideális szerelemnek mindent legyőző ereje, a tiszta viszonzott szerelem, a legnagyobb emberi érték.

A magyar mesedráma írói valamennyien magukévá tették a romantikus credót, romantikus értékelméletet, legteljesebb mértékben Rákosi Jenő, akiben tudatos kifejezőre is talált (*Szerелеm iskolája*):

Nem a tudás bennünk az isteni,
A korlátolt tudás, mely itt vagy ott,
S minduntalan érzékink s agyvelőnk
Tökélytelenségébe ütközik.
Lényünkben isteni az érzelem,
A mely végtelen, mely határtalan,
A mindenség, az Isten része, sőt
Mindkettő egy maga. A lét forrása
És célja egyben.

Az érzelem tisztelete itt a pantheizmus felé lendül, a romantika vallási gyökerei felé.

A romantikus credóval együtt magukévá tették az azt sűrített formában hordozó mesealapeszmét is. Az «igaz szerelem diadala»-motivum öregebb, mint a XIX. század romantikája, talán az örök-emberi romantikával egyidős. Vörösmartyhoz Gyergyai meséjéből került, oda pedig középkori olasz népkönyvekből, ezekbe pedig talán az alexandriai próza kifogyhatatlan kincsestárából vagy egyenesen a Keletről, és így magából az első mondaalkotó forrásból, a mítoszból fakad. Az Argirus-monda az örök Amor- és Psyche-monda egyik variánsa.

Hogy a magyar mesedramák valamennyien ezt a motívumot dolgozzák fel, már bevezetésünkben láttuk. Valamennyiük számára a *Csongor és Tünde* volt a mintakép; Vörösmarty ültette el ezt a motívumot a magyar irodalom földjében és az ő nagy költészete tette növekvővé, termékennyé. A motívum átvétele valószínűleg nem ment tudatos úton végbe: íróink ezt a motívumot a *Csongor és Tünde* hatása alatt, mint a mesedráma műfaji sajátosságát, elengedhetetlen belső törvényét idegezték be a nélkül, hogy erről maguknak számot adtak volna.

Vörösmarty másik, centrális jellegű hatása a *nyeloben* nyilvánul. Vörösmarty nyelve az arisztokratikus költőé, aki elzárkózik a mindennap világtól és művészetének választott kincsét csak a nemzet választottjaival akarja megosztani. Ezért keresi a ritka, artisztikus csengéseket, a nyelv önmagáért való felmagasztosult szépségét. A második generáció viszont olyan nyelvre törekedett, mely mindenki számára érthető és élvezhető. Ennek a törekvésnek nyilvánulása, hogy a második generáció drámájában (Teleki, Czakó, Obernyik, Hugó) a próza általános az első generáció jambikus dikciójával szemben.

A szabadságharc után a «népi» stílus kora tulajdonképpen lejárt. Arany János is lassú átmenettel áttér későbbi költésze-

tének «koncentráltan népies» stílusára, mely archaisztikus, különc színezetével már egyáltalán nem szól mindenkinek, sőt stilizáltság tekintetében messze felülmúlja Vörösmartyt.

Ennek a stílusterésnek, az újra arisztokratizálódó ízlésnek képviselői a magyar mesedramák. «Vissza Vörösmartyhoz!» — ez lehetett volna az újromantikusok jelszava. Felújítják a drámai jambust, melyet a magyar irodalomban ép-oly lehetetlen Vörösmarty-reminiszcenciák nélkül kezelni, akár a hexametert, vagy Arany-reminiszcenciák nélkül a Zrinyi-sort. A nyelvi hatás elsősorban Rákosi Jenőnél nyilvánul; bővebb kifejtése azonban inkább nyelvészeti jellegű volna és igen hosszas kitérést követelne.

A Vörösmartyhoz való visszatérés határozza meg, hogy a második generáció, Aranyék, költészete alig hagyott nyomot a magyar mesedramán. Csiky és Dóczy verselésének könnyedségén mindenestre érezhető, hogy Arany János előttük járt, de közvetlen hatás nem mutatható ki. Jellemző, hogy még a népi elemek felfogásában sem követik Arany népi realizmusának útját, hanem visszatérnek a romantikus «mitikus» népfelfogáshoz, mely Herderből és a német Sturm und Drangból nőtt ki, és melynek szellemében íródott a *Csongor és Tünde*, ez a késői magyar mítosz. A mesedráma népi alakjaiban, pl. Igazán Vendelben és családjában (*Szerelmem iskolája*), vagy Carlóban és Marittában (*Csók*) hiába keresnek a népnyelv zamatosságát, magyaros körmönfonságát, e helyett megtaláljuk a népről szóló mítoszt: hogy a nép romlatlanságában képviseli az ősi, tiszta erkölcsiséget a civilizáció álságaival szemben. Ez a mítosz egyik legfőbb mozgatóereje a *Csók*-nak és hatása alatt a *Szerelmem iskolájának*.

Egyetlen egy van drámáink között, mely a második generáció hatását mutatja, ez a sorozatnyitó *Cydoni alma*. Éjszaki Károly korára nézve is még a Petőfi-nemzedékhez tartozott, (szül. 1818.) ő még nem is tudta és nem is akarta kivonni magát Petőfi géniuszának hatása alól. Nyelvet még Petőfi nyelvéen tanult, apró gondolatai, melyekkel a darab menetét tarkítja, Petőfi verseinek merész antithesiseit, hirtelen gondolat-zökelléseit utánozzák. Legerősebben a *Felhők* Petőfije befolyásolta Éjszakit: ez az aforizmatikus költészet igen könnyen foglalhat helyet a mesedráma keretein belül. Jellemző sorok pl.:

Szegények! vizetek sincs! — Bárha minden
«Víz» a világon: ész, adott szó, szerelem,
«Tenger»... merő víz, szörnyű nagy a tenger,
Csupán az ember törpe és parányi...
És mégis a nagy tengert a kis ember
Használja lábvizül.

Szójáték, általánosítás (az ember fogalommal való dobálódzás), a lábviz szó heinés cinizmusa: a *Felhők* valameny-

nyi elemét megtaláljuk benne. Ilyen helyet számosat lehetne idézni.

Ha tehát a *Cydoni alma* hatott az *Aesopus*-ra, akkor a *Cydoni alma* a természettudósok «missing link»-je, hiányzó láncszeme a második és a harmadik romantikus generáció között a magyar irodalom törzsfajlásában.

2. Shakespeare.

Az előbbieken céloztam arra, hogy a külföldi irodalomból is legkivált az hatott mesedrámáinkra, ami Vörösmartyra hatott: tehát Shakespeare és a spanyolok.

Közülük Shakespeare hatása a sokkal fontosabb, csaknem egyenlő Vörösmarty hatásával. Azonban minden kornak megvan a maga külön Shakespeare-je, amint a maga külön görög-sége is — Shakespeare ezerarcú géniuszából minden kor azokat a vonásokat látja meg, amelyekre épen szüksége van. Kérdés tehát, az újromantikusok melyik Shakespearehez fordultak?

A második generáció Shakespeare-felfogása, mely Arany János balladáiban nyilvánul meg, nem befolyásolta őket: nem vonzotta őket Shakespeare-ben sem a «jellemrajz», sem az immanens moralitás, mely szerint minden bűn önmagában hordja már bűnhődését — csirájában, a tettben van már és később kinövekszik lélekfontó örületté. Ehhez a látáshoz hiányzott belőlük a tragikus komolyság.

Bennük az első generáció Shakespeare-felfogása támadt fel újra. Vörösmarty Shakespeare-felfogása pedig a német romantika, L. Tieck hatása alatt keletkezett. Tieck Shakespeare universumából azt az egy oldalt emelte ki, mely az ő lényének megfelelt: a meseszerűen romantikus, a «mondbe-glänzte Zaubernacht» költészetét, a regényes színművek és a vígjátékok Shakespeare-jét. Vörösmartyra is ez a Shakespeare hatott, tőle tanult vígjátékot írni, tragédiát pedig V. Hugótól. Ehhez a romantikus, vígjáték-Shakespearehez tér vissza Rákosi is. «Két, merész, fiatal költői lélek, mondja Császár Elemér,¹ egy emberöltő távolától elválasztva, ki akarta téríteni vígjátékunkat eddigi pályájából s az archimedesi pontot hozzá mindketten Shakespeare komédiáiban találták.» De Vörösmarty Shakespeare-hez spontán gesztussal fordult, Rákosi pedig Vörösmarty hatása alatt — nem közvetlen, hanem másodlagos Shakespeare-átélésről van szó.

Maga a Shakespeare-cultus akkor szorosan hozzátartozott a kor hangulatához; legfontosabb megnyilvánulása a teljes magyar Shakespeare-fordítás, megjelent 1864-től. A magyar

¹ *Shakespeare és a magyar költészet*, 1917. 151. l.

Shakespeare-fordítás heroikus munkáját még az előző korok nagyjai kezdték meg. Az epigon nemzedék tehát nemcsak Shakespeare géniuszának vélt adózni a fordítással, hanem az előző nagyok emlékezetének is — ezért igyekeztek Shakespeare-t mintaképeik szellemében fogni fel és szólaltatni meg. Így jutott el Rákosi is Shakespeare-hez. Nála és követőinél ezért nem lehet szó önálló Shakespeare-felfogásról. Ők készen kapták Shakespeare-t, mintegy a magyar irodalom integráns részeként, a meglevő Shakespeare-képen változtatni, azt újra átélni époly kevéssé akarták, mint Vörösmarty hagyományait.

Shakespeare hatásáról beszélvén első helyen kell emlétenünk azt, melyet maguknak a költőknek egyike jegyzett fel. Rákosi Jenő most megjelent *Emlékezéseiben* (II: 22. l.) a következőket írja:

«Abban az időben Dóczy Lajos, akkor még Dux, nálam lakott s mikoron én inkább kísérletképpen, semmint komolyabb szándékkal Shakespeare *Love's labours lost*¹ című vigjátékát fordítottam, egyszer eszébe jutott, hogy nem volna rossz ennek a vigjátéknak a témáját tovább szőni. A vigjáték tárgya egy kis fejedelmi udvar, mely összeesküszik a hölgyek ellen s hadat üzen a szerelemnek. Dóczy ötlete volt egy kis fejedelem, aki parancsban adja ki a szerelem dolgában való erkölcsös életet s ebből folyik a bonyodalom stb. . . » Ezek a sorok magukban foglalják a két darab között fennálló hasonlatosságot. Rákosi tanúsága ezt a hatást kétségtelenné teszi.

Shakespeare hatásával a magyar mesedramára főképen Császár Elemér és Galamb Sándor² foglalkoztak. Mindketten egyetértének abban, hogy a *Szerelem iskolájának* leánykérő jelenete a *Velencei kalmár* hasonló jelenetének hatását mutatja. Egyetértének továbbá a próza és vers váltakozó használatának shakespearei eredetében.

Császár Elemér ezenkívül kiemeli a nyelvi hatást, mely Rákosinál és követőinél a fordultatos nyelv és a szójátékok, tehát az *euphuistikus stílus* alkalmazásában nyilvánul. Valóban, ez a stílusos mozzanat rendkívül jellemző a magyar mesedramára, és talán épen ez okozta, hogy ez a műfaj közönségünk szívétől mindvégig kissé idegen maradt. Mert az euphuismus Shakespeare korában a kor hangulatából fakadt, mélységes kortörténeti okok determinálták, a születő barokk szellem kereste benne kifejeződését, tehát organikus része volt a művészetnek — a közönség számára pedig épezért közelfekvő, magától érthető volt, hiszen az ő beszédmódja volt többé-

¹ *A felsült szerelmesek.*

² Császár Elemér i. m., Galamb Sándor: *Rákosi Jenő, Irodalomtörténet* 1921.

kevésbé az euphuismus, magát látta ábrázolva vagy kigúnyolva a színpadon. A magyar mesedráma euphuismusa viszont teljesen anorganikus, «csak irodalom», minden korból-nőtt szükségesség nélkül, pusztán irodalmi hatásokból fakadt alexandrin termék. Az euphuistikus tréfa nem hat elevenen, nem nevetséges igazán, hanem erőszakolt, mesterséges benyomást tesz.

Galamb Sándor rámutat az *Aesopus* Diodor-Castus szereppárjának a shakespearei Henrik-Falstaff szereppárral való rokonságára, továbbá a clown-szerepkör alkalmazására Rákosi-nál. Utóbbi megfigyelését kiegészíthetjük avval, hogy a clown Rákosi követőinél még nagyobb szerepet játszik, különösen Csiky *Jóslatában* (Sosias.)

Galamb Shakespeare hatását látja Sylvániának mint színhelynek alkalmazásában, tehát a meseszerű ország miliójében. Csakugyan ez a legfontosabb Shakespeare-hatás mesedramáinkban. A térbeli elhelyezés problémáját közvetlenül Shakespeare mintájára oldották meg, kiküszöbölve Vörösmarty megoldását, a magyar mesevilágot.

Valóban, mesedramáink mindkét iránya Shakespeare vezetésével oldja meg a színhely kérdését. A görög csoport a *Szentivánéji álomra* támaszkodik, a spanyol-latin csoport az *Ahogy tetszikre*, *Viharra*, *Téli regére*, *Cymbeline-re*, szóval Shakespeare meghatározatlan országban játszódó darabjaira. A *Szentivánéji álom*nak az egykori reális Athénhez semmi köze; épily kevés köze van Görögországhoz az *Aesopus*, a *Jóslat*, a *Legszebb görögjeinek*. A lényeges különbség Shakespeare és Rákosi görögjei között az, hogy Shakespeare meseországa, hogy úgy mondjuk, naiv: ő hitt Görögországának realitásában, vagy legalább is eszébe sem jutott, hogy irreálisnak tartsa, Rákosi és követői viszont tudatos meseországot alkotnak — hogy a naiv szó schilleri ellentéppárjával éljünk: szentimentális meseországot, a vágy országát, az ellenrealitását, azt akarják épen, hogy ne legyen reális.

Nem hisszük azonban, hogy mesedramáink Shakespeare hatása alatt, tehát Shakespeare szándékainak félreértésével igyekeznének szabadulni a tér és idő korlátaiból; nem hisszük, hogy azért játszódnak le irreális világban, mert a shakespearei vígjáték világának oly kevés a realitása. Ennyire alexandrinnek még sem lehet mesedramáinkat tekinteni. Azt hisszük, a realitástól menekülő, mesevilágot kereső hajlam megvolt bennük Shakespeare-től függetlenül is, épen ezért írtak mesedramákat, és ezért hatott rájuk Shakespeare világából épen csak a német romantikán és Vörösmartyn keresztül átélt *mesejátész* Shakespeare. Shakespeare hatása tehát nem abban állott, hogy mese-miliőt kerestek, hanem csak abban, hogy mese-miliőt találtak: Shakespeare görögjeit, Shakespeare latinjait. Magának a valóság elől való menekülésnek okát

nem lehet csak magában az irodalomban keresni; a korból, az egyéni és a magyar sors összeszövődéséből, az örök-romantikus vagy történelmileg determinált újra feltöréséből következik az.

Bevezetésünkben a lényeges sájátságok között említettük a színpadi realitás mellőzését. Ez a mozzanat is Shakespeare-re vezethető vissza; nyilvánvaló pl. a gyakori színváltozásoknál, melyek shakespearei eredetére Császár Elemér s az újromantikusokkal kapcsolatban Galamb Sándor is rámutat. A színpadi követeléseknek ez a szuverén semmibevevése már a német Sturm und Drangnál is, Goethe *Götzjében*, amikor először tűnt fel, már Shakespeare-re való hivatkozással történt. Pedig Shakespeare nem vetette meg a színpad követeléseit, csakhogy a maga, egészen más természetű színpadához alkalmazkodott, — ezért utánzása ezen a ponton époly meddő dolog, mint az euphuistikus stílusban.

Különben meg lehet állapítani, hogy színpadtechnikai szempontból nem annyira Shakespeare drámái, mint inkább a régi Nemzeti Színház Shakespeare-előadásai hatottak. Amint ismeretes, e színművek magyar színpadra való adaptálása igen egyszerűen történt: a színeket, amennyire lehetett, összevonták egy semleges trónterembe vagy «fenyérbe», a rövidebb jeleneteket elhagyták, a többit a színpadi szükséghez képest összevissza keverték. Így történt, hogy a bizalmas természetű jelenetek nagy nyilvánosság előtt játszódtak le, a fellépések és kimenetelek megokolása elveszett, a színpad elvetett magától minden shakespearei realitásértéket és olyan légüres tér lett, mint a francia klasszikus dráma «terme a királyi palotában». Mesedramáink szerzői ezeken az előadásokon nevelték színpadi izlésüket, és úgy érezték, Shakespeare szellemében járnak el, amikor mellőzik a színpadi realitás elemi követelményeit.

Császár Elemér megállapítja, hogy a *Szerelem iskolájának* központi mozzanata, Stella száműzetése a szegénységbe, Shakespeare *Cymbeline*-jével es *Téli regéjével*, Imogen és Perdita sorsával rokon. Legyen szabad ezt a megállapítást általánosabb keretekre kiterjesztenünk és rámutatnunk arra, ami szerintünk a legerősebb Shakespeare-hatás a magyar mesedramában. Ez a bevezetésben vázolt «meseszerű feltevés». Mesedramáink Shakespeare-től tanulták, hogy a mesedramában a feltevés irreálisnak kell megteremtenie a mesehangulatot, az irreális világot, a további cselekmény már teljesen reális lehet, sőt a kontraszt erejénél fogva annál nagyobb a hatás, minél reálisabb dolgok történnek Meseországban. Shakespeare meseszerű feltevései közül legkiemelkedőbb a *Lear király* expozíciója, mely meseszerű mivoltával, lélektani valószínűtlenségével mitikusvá varázsol egy igaz és emberien átélhető történetet. Ilyen meseszerű feltevés Perditának kitétele a *Téli regében*, Prospero

varázsszigete a *Viharban*, a leánykerés különös feltételei a *Velencei kalmárban*, Oberon és Titania harca a *Szentivánéji álomban*. Ezt a geniális technikai fogást, melynek segítségével a Meseország több lesz, mint puszta miliő, diszlet, hangulat, mert cselekvéssé és így a dráma leglényegesebb mozzanatává válik, valamennyi mesedrámánk eltanulta Shakespeare-től, amint már ismertetésüknél megjelöltük.

3. A spanyolok.

A spanyol hatás útja ugyanaz, mint Shakespeare-é: Vörösmartyn keresztül vezet, aki a *Csongor és Tündében* magyar talajba ültette át a spanyol dráma versmértékét és egyébként is nagy tisztelője volt a spanyol drámának. Vörösmartyhoz pedig ez is a német romantikán, nevezetesen Tiecken keresztül jutott el: a német romantikusok voltak az elsők (talán az utolsók is), akik Calderont Shakespeare mellé helyezték, mint a germán zseninek latin-katholikus ellenlásását. Valamint a Shakespeare-cultus, a spanyol-cultus is epigonszerű másodvirágzást él meg nálunk a múlt század 70-es éveiben. Ekkor jelenik meg a *Spanyol költők tára* (első kötete 1870-ben), mely termékenyítően hat a magyar mesedrámára.

A spanyol költők fejedelmének, Calderon de la Barcának egy darabja jön itt számításba: *Az élet álom*. Ez a legnevezetesebb feldolgozása az álom-motivumnak, melyet Rákosi is alkalmaz a *Szerелеm iskolájában*. Hogy közvetlen Calderon hatása alatt vagy pedig Grillparzer vagy esetleg egy másik német drámaíró (talán Raupach) közvetítésével találta-e meg ezt a motivumot, nem lehet megállapítani.¹

Calderonon kívül Moreto az, akinek a mesedrámák sokat köszönhetnek. A szerelemtől vonakodás motivumát klasszikus szépségben Moreto dolgozta fel *Közönyt könnyvel* c. darabjában; későbbi nagy feldolgozások, mint pl. Marivaux *Les faux confidants*-ja, mely talán Bessenyei *Philosophus*-ára hatott, nem érik utól a spanyol dráma koncentrációját, nagyvonalúságát. Ez a dráma hatott Dóczy *Csőkjára*, Rákosi *Szerелеm iskolájára* és legkivált Dóczy *Ellinórjára*, melyben Edgár király és Ellinór, az egymásnak szánt pár, halálosan húzódoznak egymástól, mígnem ismeretlenül megszeretik egymást.

Egy nyomtatásban meg nem jelent bölcsészdoktori disszertáció² Moreto *Szép Diegojában* jelöli meg Csiky *Ellenállhatatlanjának* forrását. A feltevés annyiban csakugyan valószínűnek látszik, hogy mindkét darab hőse egy új *ερωτωντι*

¹ Glatz Ernő *Az álom a költészetben* c. értekezése (Budapest, 1909. 39. l.) Raupachot jelöli meg forrásul.

² Kóczsa Sándor: *A magyar újromantikus dráma*. Budapest, 1926.

μωρούμενος, aki azonban nem hadierényeire, hanem nőhódító férfiszépségére büszke, alaptalanul. Moretónál Diegónak hívják a darab hőstét, Csikynél pedig ugyanúgy a «zordon nagybácsit», a hercegnő gyámját. Már pedig a tolvaj nyomot szokott hagyni; a névadásnál sokszor kiérződik a hatás, anélkül, hogy a szerző tudna róla. Így pl. egy nemrégiben sikerrel adott magyar darabban, mely nyilvánvalóan Bernard Shaw *Warenné mesterségének* hatása alatt keletkezett, a hősnőt Gorenénének hívták. A *Szép Diego* magyar fordítása 1876-ban jelent meg, az *Ellendíhatatlan* pedig 1878-ban, — az időrend tehát megfelel.

4. Német hatások.

Mesejátékokról lévén szó, közelfekvő volna az a feltevés, hogy a német romantika hatása nyilvánul ebben a műfajban; hiszen a német romantika sehol sem érezte olyan otthon magát, mint épen a mesében. Azonban még sincs így. Amennyit a magyar szellem magához tudott asszimilálni a német romantika két nagy generációjának művészetéből, annyit már az első magyar romantikus nemzedék, Köleseyé és Vörösmartyé, magába fogadott: a mesére vonatkozólag ez nem volt több, mint a Tieck-féle Shakespeare-felfogás, melyről már beszéltünk. Maguk a mesedramák, melyeket a német romantika produkált, teljesen hatás nélkül maradtak. Tieck darabjai: *Prinz Zerbino*, *Der gestiefelte Kater* stb. mind a romantikus irónián, a szin-padi illúzió megbontásán alapulnak, mely a mi mesedramáink szellemétől távol áll. Clemens Brentano *Ponce de Leonja* rokon ugyan mesedramáinkkal a szójáték túlzásbavitelében, de ez, valamint követője, Büchner *Leonce und Lenája*, a mesedráma fantáziaszabadságát a két költő lényében rejlő anarchisztikus, formabontó tendenciák kiélésére használja fel, ennyiben drámáink higgadt levegőjétől teljesen idegen. Platen gróf mesejátékai: *Der Gläserne Pantoffel* és a *Der Schatz des Rhapsinit* klasszicizáló romanticizmusukkal sokban emlékeztetnek Rákosira, de formájuk, tobzódásuk a nehéz, komplikált metrumok és strófaformák alkalmazásában, egészen más természetű.¹

Két német költő hatott bizonyíthatóan a magyar mesedramára, mindkettő a romantika késő hajtása és reakciója is egyben: Grillparzer, a szomszédos Ausztria reprezentáns költője a 70-es évek óta, és Heine, akit mesedramánk egyik kiváló művelőjével, Dóczival faji közösség fűzött össze, mind a kettő tehát valamivel jobban fölkelte egyik-másik írónk érdeklődését, mint a többi német költő.

Grillparzer, kit kora annyira nem ismert, kinek költői nagysága, páratlan művészi komolysága, léleklátó mélysége

¹ L. Karl Holl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig, 1923.

évről-évre erősebben bontakozik ki az irodalomtörténet szeme előtt, tulajdonképen sosem volt kedvelt költő Magyarországon. Nehéz elfelejteni többször hangsúlyozott magyarellenes politikai meggyőződését, a hamis lekicsinylést *König Ottokars Glück und Ende* c. darabjában, mellyel a dürnkruti csatában résztvevő magyarokat illeti, a magyartalan Bancbanust és a tehetetlenül lázongó magyarokat az *Ein treuer Diener seines Herrn*-ben. Amikor Laube a Burgtheaterben a 60—70-es években nagy sikerrel felújította Grillparzer darabjait, a magyar színpad nem vette át a bécsi divatot, sőt mindezeideig csak egy darabját adták Magyarországon, az *Aranygyapjú*-trológiát. Mégis Grillparzer hatott mesedramáinkra; mert ő is ugyanazt tette mélyebb és komolyabb formák közt, amit mesedramáink költői: kereste «a klasszikus tárgyban a shakespearei romantika levegőjét és stíljét», ahogy Beöthy Zsolt mondja Rákosi Jenőről.¹

Grillparzer hatása legnyilvánvalóbb a *Szerelem iskolájá*-ban, mely, amint említettük, talán Grillparzer *Der Traum ein Leben* c. darabjának közvetett Calderon-hatása alatt dolgozta fel az álom-motivumot: az álom meggyőzi és átalakítja az álmodót. Mindhárom darabban az álom jelenti az elszabadult életet, az egyetlen tett, egyetlen elhatározás végzetes következményeit, az éber valóság pedig a bekorlátozást, a nyugalmat, a klasszicizmust, a *Szerelem iskolájá*-ban a házasságot.

Grillparzer bizonyos fokig példát szolgáltatott a görög miliő romantizálására, modern, bensőséges lélekkel való átítatására, a *Sappho* és *Des Meeres und der Liebe Wellen* c. darabjaiban — ez utóbbi az ismert Hero és Leander mondát dolgozza fel. Grillparzer görögjei is időtlen görögök, mint Rákosiéi. Grillparzer ezt Goethétől, az *Iphigeniéből* tanulta, és így talán nem is túlzás azt mondani, hogy mesedramáinkon bizonyos csekély mértékben a német klasszicizmus ize is érződik. A *Des Meeres und der Liebe Wellen* színhelye jósda, a papnő és a főpap összeütközése áll a dráma középpontjában — jósda körül játszódik le Éjszaki *Cydoni almája* és Csiky *Jóslata* is. Jósda-dráma egyébként sok van a német irodalomban. Közös hangulati ősök talán Wieland *Agathon* c. regénye, melynek görögtelen görög hőse hosszabb ideig a delphi jósda szolgálatában áll. A jósda, mint drámai színhely, Goethét is foglalkoztatta, szándékában volt egy *Iphigenie in Delphi* c. darabot írni. 1854-ben Friedrich Halm (báró Münch-Bellinghausen) és Karl Schroeder irtak egy ilyen című drámát, 1865-ben pedig Joseph Victor Widmann.

Grillparzer harmadik hatása kérdéses. Azt hisszük, hogy Dóczy *Csókját* Grillparzer *Die Jüdin von Toledoja* inspirálta.

¹ Beöthy Zsolt: *Rákosi Jenő drámai irodalmunkban*, Budapesti Szemle 1920.

Hogy Dóczi ezt a darabot ismerte, kétségtelen; faji hovátartozása miatt a darab tárgya minden bizonnyal érdekelte és vonzotta. Különbösen is erős németes műveltsége lévén, lehetetlen feltenni, hogy elkerülte volna figyelmét s ne ismerkedett volna meg a legnagyobb osztrák író legszebb színművével. A *Jüdin von Toledoban* egy spanyol királyról és királynéről van szó; szigorú erkölcsiségük súlyával ránehezednek udvarukra, s onnan száműzik a könnyelmű szerelmes Garcerant. Garceran egy idő múlva visszatér, ezzel indul meg a darab. Eddig a két darab megegyezik. A német dráma tárgya is megkísértcetés: a király szerelmes lesz egy szép zsidónőbe; miatta elhanyagolja országát, mint Mohamed az *Iréneben*; a zsidónőt az ország nagyjai megölik, mint Iñez de Castrót, Agnes Bernauerint, mint Bátori Máriát Dugonics András darabjában. A fejlemények, a dráma hangulata tehát egészen más, mint a *Csóké*: amaz tragédia, ez vígjáték. De a hatás lehetősége azért megvan. Dóczit rendkívül lebilincselhette ez a tárgy; de érezte, hogy súlytalanabb, felszínesebb szelleme nem alkalmas a tragédiára: — a tragikus inspirációt tehát átértékelte líraivá és vígjátékivá. A romantikus szerelem megejtő hatalma most a szép zsidónőről a legsúnyább zsidóra szállt át, talán Heine hatása alatt, de a király-Maritta szembeállításban még fellelhetjük az eredeti nyomait.

Heine hatása mesedramánkban kétszer nyilvánul. Először közvetve, Petőfin keresztül, a *Cydoni almában* az aforizmatikus betéteken, azok antithézisein, gúnyán, cinizmusán. Másodszor pedig Dóczi két darabjában. A hatás nem annyira tárgy- vagy formabeli. Dóczi egész gondolkodása, alaphangulata és műveinek hangulata Heinén nevelődött. Meggyőződése az emberi természet gyöngé voltáról, mely semmiféle kísértésnek nem tud ellenállani, de gyöngé voltában is rokonszenves, léptenyomon a nagy gúnyolódót juttatja az ember eszébe. Különösen az *Ellinór* Edgár királya heineien elgondolt alak; olyanira, hogy még az ősbibb Byron is keresztülsillan rajta. A *Csókban* a gögös királynő és a legsúnyább zsidó szembeállítás, dekoratív értékében, távolról emlékeztet Heine *Donna Clara c.* versére.

5. A magyar mesedramák viszonya a romantikához általában.

Miután megvizsgáltuk mesedramáink viszonyát az egyes romantikus irodalmakhoz, felelhetünk végre arra a kérdésre, hogyan viszonylanak magához a romantika lelkéhez.

A romantika mibenlétének problémáját itt nem kívánjuk boncolni; az újabb német és francia irodalomtudományi kutatások ezt a kérdést oly mérhetetlenül bonyolulttá tették,

az egymásnak ellenmondó vélemények, álláspontok oly beláthatatlan tömegével szemben kellene állást foglalnunk, hogy ennek kitérősszerű, epizódyszerű elintézését meg sem kísérelhetjük. A mi eddig követett szempontunkból azonban (mely csak egy szempont, egyáltalában nem abszolút) azt mondhatjuk, hogy a XIX. század romantikája, első fázisában legalább is, amikor reakcióképen klasszicizmusra és felvilágosodásra megszületik, *menekülés a valóság elől*. A német romantika spiritua-
lismusa, a francia exotismusa, az angol pantheismusa mind megegyeznek ebben az egy vonásban. Hasonlókép a magyar romantika első fázisa, Vörösmarty régi dicsőséget kereső nemzeti romantikája, mely elfordul a szomorú jelentől.

A romantikus mozgalom az egyetemes irodalom nagy megújodását jelentette. A költők, hogy a valóság elől meneküljenek, leástak az önmaguk mélyébe: egy fokkal mélyebben vetették meg lábukat a tudatalattiban, semmint elődeik: ez a költészet haladása, ezért nevezte Friedrich Schlegel a romantikát progressive Universalpoesienek. Az eddig tudattalan lélekrétegekből a képzetek, fantáziák, érzések mérhetetlen kincsét bányászták ki, és akik genialis alkotók voltak közöttük, megtalálták az adaequat formát az új tartalom számára. A romantika az egyetemes irodalomba a kifejezés ezer új lehetőségét dobta be.

Ehhez a nagy romantikus formakineshez térnek vissza új romantikusaink. Őket is belső kényszerek űzik, hogy meneküljenek az ellenséges realitás elől — a menekülés számára az első romantikus nemzedékünk már kitorpte a kapukat és megépítette az utakat.

Ebben rejlik az alexandrin, az epigonszerű, a másodlagos vonása a nagy mesedrámának. Az első romantika vajdók kínok között, szenvedéséből páncélt kovácsolva építette ki lázas álmaiban a valóságfölötti birodalmat; a romantikus megoldások, romantikus sémák mind lázálmos víziók szülöttei, melyekért alkotójuk nagyon megfizetett. A másodlagos romantika már a kész kertbe vonul be nyitott kapukon át és a víziókból nem érez többet, mint végső leszűrődött eredményét, a mesét, a vigasztaló álmot, a vulkánon viruló virágot — és ezzel ékeskedik. A másodlagos romantika meddő volt: nem tudott magának sajátos formát teremteni.

A kétféle romantika közötti különbség abban rejlik, hogy az első romantika menekülése a valóság elől nem pusztán *elmenekülés* volt valami elől, hanem valamihez *odamenekülés* is. Nem pusztán azért menekültek a valóság elől, mert elégtelennek találták a valóságot, mert idegenek voltak benne, és az életük értelmetlen, hanem azért, mert találtak egy világot a valóság fölött, mely a valóságosnál jobban vonzotta őket. Ilyen világ volt a német romantika számára a katolikum,

az angol számára a természet mitosza, a francia számára a romantizált Kelet, a romantizált történelem és az utópiák birodalma — Vörösmarty és a magyar romantika számára a magyar antiqua virtus nagy víziója, mely egyúttal a messze jövőendő víziója is volt.

A másodlagos romantikából hiányzik az odamenekülés mozzanata: nem ismernek olyan világot a valóság fölött, melynek magasabb valóságát fájdalmas víziókban átélték volna, csak a realitást ismerik, az elől pedig menekülni akarnak. Menekülnek tehát azon az úton, amerre legbiztosabban menekülhetnek, az úton, melyet az elsődleges romantika készen hagyott hátra, a mese, a fantázia útján. A világ, melybe menekülnek, nem valóságos világ, nem átélt, nem mélyről jött látomásokból született, mint a romantikusok középkora és kelete; a mesejáték világa csak fantázia, csak játék, a lélek valósága hiányzik belőle, nincs realitása nemcsak a külvilágban, de belül sem. Ez a «játékszerűség», ahogy Galamb Sándor nevezi, a magyar mesedráma legjellemzőbb vonása.

Miért menekültek mesedramáink szerzői a realitás elől, ha nem volt a számukra egy belőlük nőtt magasabb valóság, mely befogadja őket? Az okot nézetünk szerint a kor szociális és gazdasági viszonyaiban kell keresnünk.

Talán túlzás nélkül mondható, hogy a kiegyezést követő esztendőök egy olyan hatalmas társadalmi átalakulás tanúi voltak Magyarországon, melyhez fogható talán csak Szent István államalapítása volt. Szent István korában az addig nomád nép átalakult agrárországgá, most pedig Szent István agrárállama átalakult merkantilis-kapitalista állammá. Eleddig a kereskedelem és ipar csak a földművelés lehetővé tételére irányult, az agrárius osztály szolgálatában állott. Mostantól kezdve az agrárius osztály jelentőségét az adta meg, hogy nyersanyagot szolgáltatott az iparnak és kereskedelemnek.

Az állam egész gazdasági képe átalakult. 1848-ban, jóllehet akkor háború volt, az állam évi kiadása csak 61 millió forint volt, 1867-ben pedig, pénzgazdaságra átalakult világban, az előirányzat már százmillió volt. Nagy arányban megindította a pénz forgalmát és a gépmunkát az ekkor kezdődő nagyobb-szabású vasútépítés. A részvénytársaságok alapítása erre az időszakra esik: az első részvénytársaság Magyarországon az Első brassói általános takarékpénztár volt 1836-ban, de ez még jótékonyági jellegű volt. Igazi részvénytársaságok, a kereskedelmieket nem számítva, az 50-es években alakultak: 1856-ban közlekedésiek, a Tisza Vasúttársaság és a Budapesti Alagút r.-t.; 1859-ben ipari, a Ganz-féle Gépgyár. Budapest rohamos kiépítése a kiegyezés után indul meg: 1842-ben Budának és Pestnek 91 ezer lakosa volt, 1870-ben már 255.401, — tehát több, mint a kétszeresére emelkedett és elkezdett nagyváros lenni.

Ezek csak véletlenszerűen összehordott adatok, melyekkel nem bizonyítani, csupán érzékeltetni akarjuk a nagy átalakulást, mely nem szorul bizonyításra és melynek lefolyását nem célunk rajzolni. A kiegyezés utáni évek Magyarországga társadalmában, iparában, civilizációjában még nem különbözött lényegesen a régi Magyarországtól, hiszen a kapitalisztikus intézmények még csecsemőkorukat élték és a régibb intézmények mellett csekély hatóerejűek voltak. Mindazonáltal az átalakulás már a «devegőben volt», élt mint tendencia, mint szándék, mint a kiválóbbak sejtelme, mint a kor nagy mozgató ereje.

A születő, erjedő, fiatalos lendülettel fejlődő magyarországi merkantilizmus lekötötte a nemzet energiáit, mint minden új mozgalom, és elvonta annak legértékesebb részét az irodalomtól. Szolgáljon illusztrációúl az a tény, hogy a mesedráma művelői, Rákosi Jenő, Dóczy Lajos és Bartók Lajos munkálkodásuknak csak kisebb részét szentelték az irodalomnak, nagyobb részét az újságírásra és közéleti tevékenységre fordították, mely sokkal közelebb áll a kapitalisztikus szellemhez, semmint az irodalmi alkotás. Ez is oka talán, hogy ez a nemzedék nem tudott elég energiát összegyűjteni arra a feladatra, hogy megragadja és a művészi forma határai közé igézzé az új realitást, mellyel szembekerült, felmutassa az életet, melynek hordozója volt. Ezért kellett a meséhez menekülnie, melynek ábrázolása ősi sémákon alapulván sokkalta könnyebb, semmint az új, sosem ábrázolt realitásé; a mese, amint mondtuk, szegényebb, mint az élet. A kapitalisztikus átalakulás első hatása tehát az irodalomban a realitás elől való menekvés volt.

Ez ellen az állítás ellen természetesen felhozható az az érv, hogy a polgári társadalom a külföldi irodalmakban évszázadok óta, nálunk pedig a XIX. század eleje óta, döntő befolyást gyakorolt az irodalomra, és ez a befolyás épen ellenkezőleg a realizmusban, a valóság szeretetében nyilvánult meg. Tekintetbe kell azonban vennünk, hogy a XIX. század folyamán a polgárság életében új mozzanatok tűntek fel, melyek a polgári társadalom arcát átformálták: a nagyipar, a nagytőke, a gép és a gépszerűvé vált társadalmi berendezkedés komplexuma — ez az, amit kapitalisztikus-merkantilis átalakulás alatt értettünk. Az új élet sietős üteme nem tűri meg a polgári bensőséget, melyen a polgári realizmus épült; szétszórtsága nem kedvez a családi életnek, nyers küzdelmei kigúnyoltatják a szentimentalizmust, az egyéni munka fontossága elvész a nagyipari termelés mellett és ezzel a munkaszeretet, az Isten nagyobb dicsőségére való dolgozás lehetősége is; a pénz rohamosan növekvő fontosságával a régi polgári morál tragikus összeomlásban ad helyet az újnak, a kapitalista morálnak, a gépmorálnak, mely az egyén értékét az elért eredményekhez méri.

Megjelenik a műveltség színhelyén az új bálvány, az új társadalmi rend nagy kiteljesítője és egyben szimboluma, a Gép. Az ember és az emberi értékek kénytelenek visszavonulni és térdet hajtani a nagyobb úr, az ember nyakára nőtt teremtmény, a Gép, a nem-ember előtt.

A Gép az új realitás és ez az új realitás nem alkalmas költői feldolgozásra. A Gép nem költői, mert nem emberi. A «költői» fogalma rendkívül elasztikus, minden új költői irány új területet hódított meg a költészet számára, de van mégis valami szilárd magva ennek a fogalomnak — és ez nem egyeztethető össze a géppel. Ezért maradnak elhibázott kísérletek Walt Whitman és az aktivisták törekvései, akik éneklék a gépet, a lokomotívót, az automobilt. A nem-emberi mindig valami feloldhatatlan tömeg, mint valami a folyóval úszó otromba fatönk mered ki verseikből, és Whitmant és Verhaerent minden genialitásuk dacára sem tudjuk igaz költőknek tartani. Az új realitás csak akkor válik költőileg ábrázolhatóvá, amikor problematikus lesz önmaga előtt: amikor az emberi lélekben kettévál az, aki benne él az új világban, és az, aki fájdalommal szemléli a világban vergődő önmagát.

A másodlagos romantikát tehát úgy lehet felfogni, mint a gépkorszak első lecsapódását az irodalomban. Hiszen ez a másodlagos romantika általános jelenség a XIX. század közepén és második felében, éppen ebben látjuk mesedrámáink mélyebb, *szellemi-történeti kapcsolatát az egyetemes irodalommal*. A másodlagos romantika legkiválóbb képviselője talán Lord Alfred Tennyson, aki a valóság elől menekülő irányt pártatlan formai tökéletességgel és az örök-emberi fájdalmak igaz átélésével tudta egyesíteni. Tennyson óriási népszerűsége, melynek hazáján kívül is örvendett (nálunk Szász Károly fordította le a *Király-idilleket* 1875-ben), illusztrálja, hogy a másodlagos romantika mennyire megfelelt a kor szellemének. A német irodalomban Geibel és köre, az ú. n. müncheni iskola képviselik legtipikusabban a másodlagos romantikát. Bizonyos fokig rokon vele C. F. Meyer és a renaissanceismus néven ismert irodalmi és festészeti irány, melyben azonban más, specifikusan német mozzanatok jutnak érvényre. A francia irodalomban a Parnasse mozgalmát lehetne talán így felfogni.

Ez a mozgalom sem mult el tehát nyomtalanul a magyar kultúra fölött, mely nyitva áll a nagyobb nemzetek minden szebb áramlata számára. Mesedrámáink a XIX. század második felének vergődő, új problémákkal szembekerült, de a velük való birkózásra még fel nem készült lelkét őrzik meg.