

rúséget szült benne, bár történetén így is „néma homály borong.“ Körülményeit nem látjuk eléggé tisztán. Az is bizonyos, hogy költőnknek ez a gyötrő epedése, csalóka ábrándja költészetében is tükröződik. De igazolni próbáltam azt a meggyőződésemet, hogy költészetének magyarázatában ennek a szerelemnek visszhangját alaptalanul kiélezte, kiterjesztette a Vörösmarty-irodalom, s vele vagy tíz év költői alkotásainak képére odanemillő, mert irreális színeket festett. Az Etelka-élménynek ez a túlhangoztatása is egyike volt azoknak az eszközöknek, amelyekkel a multban Vörösmarty költészetének haladó politikai tartalmát elleplezték.

SOLT ANDOR:

VÖRÖSMARTY DRAMATURGIÁJA

Az a harc, amelyet a haladás hívei a 19. század elején a magyar színjátszás és a vele szorosan összefüggő drámairodalom területén vívtak meg az új, polgári világ megteremtéséért, a reakció megerősödése következtében a 20-as években ellanyhult. A kezdeti eredmények után (a vármegyék színpártolása, a pesti előadások 1807 és 1815 között, Katona József drámaírói művészetének kibontakozása, Kisfaludy Károly színi sikerei 1819–20-ban, stb.) egy évtizednél továbbtartó pangás, hanyatlás állt be. A fővárosban szünetelt a magyar színjátszás, kivéve egy-egy gyenge vidéki színtársulat rövid ideig tartó vendégszereplését, drámairodalmunk fejlődése elakadt, a dramaturgiának és a színikritikának, az egy Kőleseyt kivéve, nem akadt számottevő művelője. Ez az oka annak, hogy Vörösmarty — noha a dráma pályája kezdete óta jelentős helyet foglalt el írói munkásságában — ifjú korában csak rendszertelenül és közvetve, saját költői gyakorlata és világirodalmi olvasmányai (Shakespeare, Calderon) nyomán fejleszthette iskolából hozott szűkkörű, klasszikus noétikai ismereteit (Aristoteles, Horatius), színpadtechnikai, gyakorlati dramaturgiai kérdésekkel meg egyáltalán nem foglalkozott. Régebbi irodalomtörténetünknek az a pszichologisztikus megállapítása, hogy Vörösmarty a drámaírást kizárólag költői feladatnak tekintette és a műfaj elméleti problémái és gyakorlati követelményei nem érdekelték, egyike azon torzításoknak, hamisításoknak, amelyek a köztudatban élő Vörösmarty-képet éktelenítik. Mihelyt az objektív társadalmi-politikai helyzet következtében (az 1832–36-i országgyűlés, a júliusi forradalom, stb.) új erőre kapott az állandó magyar játékszín megteremtésére irányuló mozgalom, Vörösmarty mindjárt az első alkalommal bekapcsolódott abba. 1833-tól kezdve, mint az Akadémia játékszíni bizottságának tagja résztvett a pályázatokra beküldött darabok megbírálásában, valamint a drámafordításoknak nyelvi szempontból való átnézésében és kijavításában; amikor pedig 1837-ben a pesti magyar színház megnyitásával kapcsolatban drámánk és színészeink ügye az érdeklődés homlokterébe került s az egész magyar íróvilágot mozgósította, ő is a nyilvánosság elé lépett időközben kiérlelt drámaelméleti nézeteivel, s hat éven keresztül az első sorban harcolt színi kultúránk ügyéért, részben „*Dramaturgiai Töredékek*“ c. cikksorozatával és önálló drámabírálatával, részben mint az Athenaeum állandó színikritikusa. De dramaturgiai megnyilatkozásai közé számíthatjuk az *Árpád ébredése* c. előjátékát is.

*

A feladat: a nemzeti színház eszméjének megvalósítása, sokrétű és bonyolult volt. Az Akadémia játékszíni bizottságának megalakulása (1831) és tevékenysége, a budai színtársulat rendszeres előadásai (1833–1837), a folyóiratokban állandósuló színikritikák (1835—), végül a pesti magyar színház fel-

építése (1834—1837) komoly eredménynek számítottak, de éppen ezeknek biztosítása és továbbfejlesztése az egymással összefüggő elvi és a gyakorlati problémák egész sorának sürgős megoldását tette szükségessé.

A központi kérdés drámairodalmunk új stílusának kialakítása volt. Ennek sikerétől függött színházi kultúránk egész jövője. A magyar játékszín hivatása a nyelv ápolásának segítségével a nemzeti érzés, a nemzeti gondolat megerősítése, kiterjesztése lett volna, ezzel szemben drámairodalmunk és színjátszásunk megrekedt a német befolyás uszályában. Kölcsey már 1827-ben egész határozottan rámutatott az idegen ízlés, idegen hatás veszélyére:

„Mostani vándorszíncinken nem láthatunk egyebet a mélyen megromlott német színek még, ha lehetséges, romlottabb visszatükrözésénél. A mi hideg lelkelenségünk eizsibbasztja fróinkat, kik magyarok lévén magyar szívekhez szólhatnánk; s így színjátszóink kénytelenek a bécsi pórnép mulatságára koholt alacsony tréfákat szedni elő, s azon puha érzélgősségű darabokhoz folyamodni, melyeket a német nagy közönség visszafordult ízléssel bámul s melyek a magyar férfias lélekkel oly elhatározólag ellenkeznek.”¹

De a beszédének elhangzása óta eltelt tíz év alatt éppen az eredetiség tekintetében mutatkozott a legkisebb haladás. A budai színtársulat műsorának súlypontjait német drámák alkották, de nem Goethe, Schiller vagy Kleist művei — ezeket csak ritkán és akkor is kiforgatva, eltorzítva adták —, hanem a még mindig népszerű Kotzebue, mellette pedig Birchpfeiller, Töpfer és Nestroy darabjai. Bécsi szűrőn keresztül jutottak el hozzánk a nyugati klasszikusok drámái is, így elsősorban Shakespeare, akit színházlátogató közönségünk rossz német átdolgozások primitív magyarosított változataiból ismerhetett csak meg. A legnagyobb baj azonban az volt, hogy a magyar szerzők közül is elsősorban azok jutottak szóhoz, akik a német Ritterdrámák vagy a bécsi tündérbohózatok stílusát követték. Jellemző pl., hogy a budai színtársulat a legnagyobb sikert Munkácsi János silány Nestroy-utánezatával, a *Garabonciás diák*-kal érte el: 14-szer adták, míg Vörösmarty, Szigligeti, Tóth Lőrinc darabjait egy-két előadás után levették a műsorról; a régi magyar drámák közül Dugonics András *Bátori Mária*-ja hat, Bárány Boldizsár *Sajdár és Rurik*-ja négy előadást ért meg, ezzel szemben a *Bánk bán* mindössze háromszor került a nézők elé. A német drámák hegemoniáját nem tudták megtörni az újonnan feltűnt francia romantikus színművek sem. Nem eredetiből, hanem a német színpadok számára átalakított változatokból fordították őket, azonkívül — színészeink és közönségünk egyaránt még fejletlen ízlésének megfelelően — elsősorban a másod- és harmadrendű utánzők eszmeiség nélküli, pusztán színi hatásra épült műveit adták, ezek pedig tovább táplálták a hozzájuk hasonló technikájú német darabok divatját.

Biztató jelenség volt, hogy a 30-as évek közepén fellépő íróink egy csoportja — Szigligeti Ede, Garay János, Tóth Lőrinc, Gaál József, stb. — új utakat igyekezett törni drámairodalmunkban. Programjukat Garay János foglalta össze *Dramaturgiai füzer* c. tanulmányában.² Ebből világosan kitűnik, hogy fiatal drámaíróink már avultnak érezték a „parókás és hajtókás német játékszín” szabályait, és a „korszellem” nevében Shakespeare-t és a francia romantikusokat választották példaképül. Alapvető elvnek tekintették dráma és élet, dráma és a nemzetiség szoros kapcsolatát. Alhazafias történelmi és érzelmes családi jelenetek helyett az „életből vett character-rajzolatok” ábrázolására törekedtek, a „szállékony társalkodási enyelgés” helyébe a szenvedély

¹ Magyar játékszín. Kölcsey Ferenc összes művef. (Franklin kiadás) 1015. l.

² Regélő-Honművész, 1835. Irodalomtörténetünk indokolatlanul alábecsülte Garay dramaturgiai cikkeiét. (V. ö. Császár Elemér: A magyar irodalmi kritika története, 1925, 211. l.) Bennük — bár gyarló megfogalmazásban — már megtalálhatjuk azokat a helyes alapelveket, amelyeket Vörösmarty a *Dramaturgiai Töredékek*-ben fejtett ki, úgyhogy Garayt ebből a szempontból Vörösmarty és az Athenaeum írói köre előfutárának kell tekintenünk.

hangját szólaltatták meg. Valóban volt is érzékük a témaválasztás, a drámai összeütközés, a tragikus pátosz iránt, de mint gyakorlatlan kezdők darabjaiknak kidolgozásában súlyos hibákat követtek el. Különösen gyengének bizonyultak a belső motivációban; túlzásokra ragadtatták magukat a lelki állapotok festésében, az indítékok halmozásában, s ez drámaikat zsúfolttá, zavarossá tette, ami gyengítette hatásukat s csökkentette haladó jellegű eszmei tartalmuk és vele együtt az egész mozgalom hitelét. Drámairodalmunk további sorsa tehát attól függött, hogy milyen mértékben sikerül az új drámaíró nemzedéknek egy olyan művészi technikát elsajátítania, amelynek birtokában biztosíthatja a polgári haladás irányába mutató nemzeti jellegű színművek maradandó sikerét s ezzel egyúttal felszámolhatja a társadalmi fejlődés útjában álló német színi hagyományokat.

Ez a feladat szabta meg a *Dramaturgiai Töredékek* célkitűzését, anyagát és szempontjait. Vörösmarty tisztában volt azzal, hogy a művészi alkotáshoz nemcsak tehetség, hanem alapos mesterségbeli tudás is szükséges. Ebben a tanulmányában, de későbbi kritikáiban is váltig hangsúlyozta az „oekonomia“, a „helyes gazdálkodás“, vagyis a műgond fontosságát, amelynek hiánya „homályt és érthetlenséget“ von maga után. Minthogy pedig úgy látta, hogy drámaíróink éppen e tekintetben szorulnak a legnagyobb segítségre,³ a *Dramaturgiai Töredékek*-ben összefoglalta a drámai műfaj szabályait. Maga is említi, hogy célja a gyakorlati tanácsadás⁴; nem ad rendszeres műfajelméletet, nem törekszik művészetfilozófiai vagy esztétikai alapelvek kibontására, absztrakt fogalmaknak, mint pl. a tragikumnak és a komikumnak elemzését meg sem kíséri. Tanulmányának hat fejezete közül a középső négyben — terjedelmüket tekintve az egész mű ¾ részében — a drámai tárgyra, a drámai mesére, az elrendezésre, a kidolgozásra és ezen belül a dráma nyelvére vonatkozó mesterségbeli, gyakorlati úton tökéletesíthető technikai fogásokat tárgyalja. Hangsúlyozza a tárgyválasztás fontosságát, annak előnyét, ha a drámaíró ismeretes anyagot dolgoz fel, a cselekmény egységének szükségszerűségét, egyszerűségének nagy hasznát, az „in medias res“ szerkesztésének helyességét a drámában is. Majd a jelenetek arányos elosztásáról beszél, rámutat arra, mennyivel hatásosabb a néző szemeláttára kifejlő cselekmény az elbeszélésnél. végül pedig azt az elvet taglalja, hogy a dráma személyei különböző nyelven beszéljenek. Első pillantásra tehát úgy tűnik, hogy Vörösmarty dramaturgiai cikksorozata az ismert, a kor irodalmi köztudatában élő művészi és költészettani igazságokat foglalta össze, s ezt a látszatot még az a körülmény is erősíti, hogy fejtegetései során állandóan Horatiusra hivatkozik, állításait az „Ars poetica“ idézeteivel bizonyítja. De Vörösmarty a drámaírás szabályainak részletezését nem tekintette öncélúnak — a *Dramaturgiai Töredékek* értékét nem azon kell lemérnünk, hogy Vörösmarty megállapításai mennyire eredetiek, hanem azon, hogy mivel kapcsolatban tartja szükségesnek őket hangsúlyozni.

³ „...E homály és érthetlenség... folyadéka egy mélyebb kútfőnek, milyenek a rosszul emésztett képzetek, gondatlan, szapora munka, nem értett, meg nem bírt tárgy, mely urunkká lesz, a helyett, hogy uralkodnánk rajja.“ (VII. 21. A kötet- és lapszámok Vörösmarty munkáinak 1885-ös kiadására utalnak.)

„... mi magyarokul többnyire szórakozottan írjuk műveinket...“ (VII. 65.)

„A drámai költészetben oly szegény, ifjone hazai litteratúra méltán várja az avatott-ságnak annyi jeleit bizonyító új drámaköltőtől (Teleki Lászlótól), hogy ezután művében az elrendezésre s gazdálkodásra több figyelmet fordít...“ (VII. 71.)

⁴ „Mondhatnám, mielőtt tovább megyek: ‚fungar vice colis‘: de a kérlelhetetlen idő ezt magától ki fogja mondani, ha így áll a dolog, s nem akarok gyanús kényeskedéssel jogaiba vágni, ahhoz látva inkább, hogy mit részt önbottlásaimon, résztint egyéb tapasztalásaimból okulva tanulságul vevék, független töredékekben közöljem, *használandót, Fiegészítendőt, vagy végre megigazítandót* mások szorgalmi által.“ (VII 12. 1.)

Vörösmarty fejtegetéseinek elején alapvető tételként leszögezi, hogy a színműről kíván szólni, amelynek kettős célja van: a költői és a színi hatás.

„A dráma nemét a költészet, fajtát a színi (ez által a cselekvő élet ábrázolását értvén) teszi. Innen világos, hogy a színmű a költői műnek alája van rendelve, s míg a költői lélek nélkül alkotott színműveket eltemeti az idő, maradandók azok, amelyek... költői belérték által tartalmasak.“

De utána nyomban a színi hatás fontosságát fejtegeti, belső és külső érvek felsorakoztatásával. Végső következtetése az, hogy

„a dráma, bármi nagy költői becs mellett is, színi hatás nélkül nem tökéletes mű.“

Vagyis a dráma technikai szabályainak ismertetésével nemcsak segítséget akart nyújtani drámaíróinknak, hanem pozitíve válaszolt arra a kérdésre, hogy a drámában összeegyeztethetők-e a színpad követelményei a költőiség igényeivel, vagy más szóval: van-e művészi jogosultsága a színműnek. A kérdésnek ilyen formában való feltevése talán meglepőnek látszik, de csak mai szemmel nézve. Vörösmartynak a maga korában még minden oka megvolt, hogy ezt a problémát tisztázza.

A 30-as évek dramaturgiai köztudatában még nem volt vitán felüli az, hogy a színszerűség nélkülözhetetlen eleme a drámának. A latinos műveltségű konzervatív nemesség egy részének szemében a színmű alacsonyrendű, korcs műfajt, komédiások „spektákulumát“ jelentette; „igazi“ drámának csak az aristotelesi szabályok szerint készült művet volt hajlandó elismerni, úgy ahogy azt a deák iskola poétikai osztályaiban tanulta. De még egyes drámaírók is akadtak,⁵ akiknek vértelen, élettől elvonatkoztatott alkotásai a klasszicista dráma irányába való visszakanyarodás jeleit mutatták. Vörösmarty jól látta, hogy az antik dramaturgia idejétmúlt kultusza és helytelen alkalmazása — minthogy lényegében arisztokratikus-feudális ideológiát táplált — veszedelmes lehet játékszíni mozgalmaink számára. Éppen azért hivatkozott tanulmányában olyan sűrűn a nálunk korlátlan tekintélynek örvendő Horatiusra, hogy a konzervatív rétegek is világosan lássák: színszerűség és művészet nem ellentétes fogalmak, a modern színmű nem jelenti okvetlenül a köztudatban meggyökeresedett klasszikus költészettani szabályok feladását.

De a színszerűséget meg kellett védeni azokkal szemben is, akik elismerték ugyan jogosultságát, de másképpen értelmezték. Mert a színi hatás követelménye önmagában formális elv, — színszerű volt a Kotzebue-féle német dráma is. A kor dramaturgiai terminológiájának ismeretében tudunk kell azonban, hogy amikor Vörösmarty színműről beszél, nem a középfajú drámát érti általában, hanem annak azt a típusát, amelyet a francia romantikus drámák képviseltek.

Egy 1913-ban készült disszertáció szerint⁶ Vörösmarty dramaturgiai nézeteit Lessing, Schlegel és Tieck műveiből merítette. A dolgozat szerzőjét nem hibáztathatjuk, hogy fiatalos buzgalmában erőszakolt idézetpárhuzamokkal bizonygatta a német hatást, hiszen nyilvánvalóan ezt a feladatot kapta professzoraitól. De súlyos mulasztás terheli irodalomtörténetünket, hogy ezt az egyoldalú, helytelen megállapítást kritikátlanul átvette és harminc éven keresztül hirdette. Jellemző a pozitívista irodalomtörténet reakciós módszerére, hogy ugyanakkor, amikor a filológiai pontosságot és „objektívitást“ hirdette, ítéleteit elhallgatott és elferdített adatok alapján fogalmazta meg.

⁵ Jellemző, hogy elsősorban a klérus szépfírói ambícióktól fűtött tagjai között, így a piarista Horváth Cyrill, az „akadémikus“ drámaíró, és a hencés Guzmics Izidor, a „hellén-magyar dramaturgia“ apostola.

⁶ Trombitás Gyula: Vörösmarty dramaturgiája.

Mit mond Vörösmarty a *Dramaturgiai Töredékek*-ben? Először: gyakran és konkrétan utal „a legjobb francia darabokra“, a „figyelemre méltó újabb francia színművekre“, mint követendő példákra. A drámában alkalmazott elbeszéléssel kapcsolatban szinte külön kis értekezésben méltatja Hugo Viktor *Angelo* és Dumas Sándor *Neslei torony* c. drámáját.⁷ Viszont a német drámákról elítélően, lekicsinylőleg nyilatkozik. A francia drámák fölényét a némettel szemben — a színművek lírikus részleteiről szólva — így jellemzi:

„E részben különösen figyelemre méltók az újabb francia színművek, ha egyébiránt mind valók volnának is azon vádak, melyekkel a német kritikától ostromoltatnak. Bennök elbeszélés, lyrai ömledések a legdrámaibb alakot öltik fel, mindenkor helyén s célszerűleg használtatnak; bennök ritkán találni az émelygő érzélgés s helykívvüli indulatoskodás s pangó szenvedélyek azon pogyászait s uszályait (Schleppe), melyeket kritikusszomszédainknak legjobb, legművészibb drámai characteriek is akadécul rendszerint magukkal hurcolnak. Az újabb francia költők minden érzelmenek s indulatnak a legpontosabb kiszámítás szerint tudják hasznát venni, a cselekvés rugóit művészi kézzel drámai célokra, színi hatásra intézni, a mi mind tanulásra, mind követésre méltó.“

Másodsor: újra meg újra hangoztatja a dráma és élet kapcsolatát. Már a bevezető sorokban leszögezi, hogy a lángésznek is „táplálatot kell vennie a kívüle álló dolgokból, kora, nemzete, köre szelleméből“. A színmű leglényesebb jegyének a „cselekvő élet“ ábrázolását jelöli meg, s ezt az elvet, még háromszor nyomatékosan megismétli.⁸ Azt, hogy ezen mit kell érteni, nem fejtette ki bővebben, de erre nem is volt szükség: a színmű életszerűségének konkrét jelentését előtte már többen tisztázták, úgyhogy ez közismert dolog volt. Garaynak már idézett dramaturgiai cikke erre vonatkozólag a következőket mondja:

„Közönséges panasz nálunk magyaroknál, hogy eredeti színdarabjaink nincsenek, másfelől, hogy a színészet nem pártoltatik a közönségtől. Mindkettőnek oka, úgylátszik nekem, színiköltőinkben feküdt és fekszik, kik a valódi irányt, melyen indulniok kell, még el nem találták, — s ez az egyetlen-egy — melyen a játékszín az étellel, a nemzet életével szorosan egybe forr, összeolvad... Csak ott virágzott elejétől fogva teljesen a drámai művészet, hol a játékszín az étellel — társalkodási és politikai étellel — legszorosabb köcsönös összeforradásban volt.“⁹

Harmadsor: a *Dramaturgiai Töredékek* utolsó, a „dráma belsejéről“ szóló részében, amely a műfaj központi problémáival: a jellemábrázolás, a tragikus és komikus konfliktus, végül pedig a költői igazságszolgáltatás kérdésével foglalkozik,¹⁰ szinte szórul-szóra megismétli a *Cromwell* és a többi Hugodráma előszavában lefektetett elveket. Hangsúlyozza a drámai hős ember-voltát, akinek cselekedetei a jellemből kell hogy fakadjanak; a *Le roi s'amuse* Triboulet-jére hivatkozva ellentmond a klasszikus dramaturgia azon tanításának, amely szerint a hős csak magasabbrendű személy lehet; végül a kényszerítő sorsot, amellyel a hős szembezáll, nem egy világ felett lebegő misztikus fátumban, hanem a nép akarataiban, a zsarnok parancsában keresi.

Vörösmarty ezt a kifejezést: romantika, nem használja fejtegetései során. De a fentiek alapján nem vitás, hogy a *Dramaturgiai Töredékek* milyen irányból jövő nézeteket tükröznek. A cikksorozat határozott, nyílt kiállítás a francia romantikus színmű¹¹ s ezzel egyúttal a haladás ügye mellett. Hugo

⁷ VII. 32—33. 1.

⁸ (A színházak)... „kicsi központostott képmásai a roppant világnak.“ (VII. 11.)

„A dráma az élet képét akarja adni.“ (VII. 19.)

„A dráma kicsinyben a cselekvő élet képe.“ (VII. 46.)

⁹ Összes művek. V. 396. 1.

¹⁰ VII. 46—56. 1.

¹¹ Nem mond ennek ellent a közismerten szoros kapcsolat Vörösmarty és Shakespeare között, amellyel irodalomtörténetünk bőven foglalkozott. (Ennek marxista kiértékelése persze még megoldandó feladat.) A Shakespeare-kultusztól egyenes út vezetett a francia romantikához, amely a brit drámaköltő műveiből vonta le dramaturgiai elveit.

Viktor és társainak mozgalma a polgári ellenzékiéget képviselte a restauráció korának feudális-nemesi reakciójával szemben, a mi társadalmi viszonyaink között a francia színmű stílusában fogant darabok a polgárosodás útjára lépett középnemesség törekvéseit voltak hivatva kifejezni. Drámaidalmunknak ez az iránya a plebejus, népi mozgalom felé mutatott. Ezt Eötvös József Hugo Viktor *Angelo*-fordításához írt bevezetésében (1835) világosan kimondja:

„Nem tetszeni, használni vala Hugo Victor célja és ő elérte azt. Felette szent, felette nagy vala néki a poésis, mintsem hogy játékként célnak tartaná; neki eszköz vala, melyet használt, hogy népét erősítse; s az erő erény... A században, melyben élünk, a művészet köre messze terjedt; a *publicum*, így szóla a költő egykor: a *nép*, így szól a költő ma.“¹²

Vörösmarty ilyen mértékben nem vonta le a romantikus színmű dramaturgiájából adódó következtetéseket. A dráma realizmusát ő még összhangba kívánta hozni a klasszikus poétika megkövetelte eszményítéssel. Ez legjobban abból tűnik ki, hogy a drámában érvényesülő költői igazságszolgáltatást elvont etikai követelménynek, s nem társadalmi szükségszerűségnek fogta fel. Vörösmarty álláspontja e tekintetben nem egészen következetes. Egyszer idealisztikus nézetet fejez ki, amikor az ú. n. költői igazságot „istenségnek“ nevezi, mely „részrehajlatlanul örök törvények szerint uralkodik a művészetben s amely abban áll, hogy az üldözö bűn dolyfe, s az üldözött erény megbukása által fellázadt s megbántott érzés kiengeszteltessék“,¹³ máskor a pszichologizmus felé hajlik, megdicsérvén a költőt, aki „jól teend, ha mindent az ember belsejéből, az egyes karakterek erejéből fejt ki“. ¹⁴ Azt, hogy az igazi drámai cselekmény a szereplők egymáshoz való társadalmi viszonylataiban beálló változásokból áll, s a hős szenvedése és bukása mindig valamely társadalmi rend dialektikus felbomlásának mozzanata (Marx), Vörösmarty persze még nem ismerte fel. III. Richard az ő számára is a nagy gonosztevő lélektani problémája maradt, alakja mögött nem látta meg a feudális anarchia korát mozgató gazdasági-politikai erőket. Optimizmusa is az absztrakt humanistáé, aki feltétlenül hisz abban, hogy „a szenvedély megrázó szélvész“, „a bűn mardosó belkínjai“ által „a megrendült erkölcsi súlyegyenek végre ismét csillapatra kell hozatnia“. ¹⁵

Kétségtelen, hogy Vörösmarty dramaturgiájának ez a legebevezhetőbb pontja. De történetileg még ebből a szempontból is előre mutat. Szinte szenvedélyes hangon védi a francia drámát azon vád ellen, hogy „iszonyú, vad bűnök- és bűnösökből vannak összeszőve“, ¹⁶ s élesen elítéli a német színművek hamis morálját, a Kotzebue-féle nyavalygásokat, émelyítő érzelmeket.

„Hibáznak véleményem szerint azok, kik a költői s színi világot minden megrázóbb s nagyobbszerű vétkektől s az általok úgynevezett botránkozattól tisztán szeretnék tartani, kik a simán álarcozott, apróbb, de annál írhatatlanabbul vérbenható bűnöknek balul hízelkedve vagy azoknak hamis irgalomból az igazság rovására megbocsátva, úgy vélik legszelídebben s emberibben mulattatni nézőiket, ha egy nyavalygó erényt a legméltatlanabb szenvedések iskoláján végighurcolhatnak; s ez az, mit ők morálnak neveznek. De részemről igen keveset hiszek az ily simaszájú Múzsának: hasonlónak tartom a sziszegő kigyóhoz, melynek foga tövén halálos méreg van.“¹⁷

¹² Összes művek. XII. köt. 226. l.

¹³ VII. 46. l.

¹⁴ VII. 50. l.

¹⁵ VII. 46. l.

¹⁶ VII. 34. l.

¹⁷ VII. 56. l.

Vörösmarty az álerkölcnek ezzel a leleplezésével a megalkuvó nyárspolgári magatartásnak üzen hadat. Vele szemben, mint pozitívumot azt a drámai eszmeiséget emeli ki, amely arra nevel, hogy az élet, világ, sors zsarnoki önkényével önérzetesen és hőiesen kell szembeszállni.

„A karakter ereje az, mely bennünket minden fölött érdekel. Így küzd a leláncolt Prometheus, az emberek jötevője, nagy lelki erővel, Isten maga is, az istenektől reá mért kínokkal, mintha egy megfeszített aristocratát (a jobb értelemben) látnánk, ki azért, hogy a népen könnyíteni akart, aristocrata társaitól szaggattatik. Nyögéseit hallani a testi fájdalom miatt; de lelke vádat tesz az őt győtrő istenek ellen, azoknak bukását jövendőli; s nincs hatalom, mely engedésre bírja.“¹⁸

Ez a szép idézet nem szorul magyarázatra. Benne van az emberi szabadságjogokért, az elnyomottak felszabadításáért, az igazi kultúráért küzdő egész Vörösmarty, és benne van a 30-as évek progresszív irodalmi programja. Hogy ez a mondat éppen a *Dramaturgiai Töredékek*-ben kapott megfogalmazást, világosan bizonyítja, hogy Vörösmarty dramaturgiájával is a társadalmi haladás ügyét kívánta szolgálni.

*

Mialatt Vörösmarty cikksorozata az Athenaeumban megjelent (1837. május—július), a pesti Nemzeti Színház építkezése befejezéséhez közeledett, a megnyitás előkészületei már javában folytak. Az állandó magyar játékszín létesítése, mint lényegében politikai kérdés, egyike volt azon harci területeknek, ahol a haladás és a reakció erői összezsaptak. Az arisztokrácia és a klérus, a nemzeti jövedelemnek ez a két legnagyobb haszonélvezője, közönyös, sőt ellenséges magatartást tanusított a színházépítés ügyében. A gyűjtésre vonatkozó iratok igen tanulságosak. Gróf Károlyi György lakonikus tömörséggel jelentette ki: „Ich zahle nichts“; Marich püspök felháborodottan tiltakozott: „Az istenért, de hogy adok én komédiára!“, míg Jordánszky püspök így háritotta el az adakozást: „Másra adnék, de komédiára nem“. Pest megyében, ahol legerősebb volt az agitáció, az egyház is kénytelen volt adakozni, de jellemző, hogy a kalocsai nagyprépost 25 forintot adott, a kanonokok 15-öt, ugyanakkor, amikor a kisemberek, pl. éppen a kalocsai egyházi birtok alkalmazottai 5—10 forinttal járultak hozzá a színház építéséhez, nem is beszélve az ügyvédekről, táblabírákról, akik átlagban 100 forintos összegeket jegyeztek.¹⁹ Maga Széchenyi is, noha 1832-ben még röpiratban fejtegette a magyar játékszín fontosságát, három évvel később szembe fordult Földváry Gáborral és a pestmegyei nemességgel, amikor kiderült, hogy a színház nem az lesz, aminek ő tervezte: az előkelő társaság fényes találkozóhelye, ahol elsősorban operákat fognak adni. Pest városa a maga német színházát féltette, s mindössze 15 000 forintot szavazott meg hozzájárulásként, de Széchenyi ezt az összeget is lefoglaltatta az országgyűléssel a saját tervei szerint építendő színház céljaira. Ilyen körülmények között a színház 1837. augusztus 22-én — Vörösmarty szavai szerint — valóban „mintegy a lehetetlenség dacára“ nyílt meg, a vármegyei középnemesség, a pesti iparosok áldozatkészsége és a szegény köznép önként felajánlott ingyen munkája eredményeképpen.

A megnyitó est Vörösmarty ünnepi prologusával, az *Árpád ébredésé*-vel kezdődött. Gyulai Pál nem sokra becsülte Vörösmartynak ezt az alkotását. Hevenyszett darabnak tartotta, mint „alkalmi művecskét“ emlegette. Az igazság az, hogy a pestmegyei játékszíni bizottság már 1837. januárjában felkérte Vörösmartyt egy ünnepi előjáték megírására s költőnk azt március 13-án el is fogadta.²⁰ Egészen bizonyos, hogy ebben a megbízatásban kell

¹⁸ VII. 49. 1.

¹⁹ Ld. Rexa Gyula: *A Nemzeti Színház megnyitásának története*. Bpest, 1927.

²⁰ Ld. Bayer József: „Árpád ébredése“ keletkezésének története. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1898.

keresünk a *Dramaturgiai Töredékek* keletkezésének egyik külső indítókát is. Vörösmarty a megyéhez intézett válaszában ezt írta: „Sok és nagy az, mit egy ilyen fényes alkalommal.. annyi keserű küzdés és csalódások után gondolni és elmondani lehet.“ Az a sok gondolat, amit a színházépület befejezése belőle kiváltott, voltaképpen dramaturgiai tanulmányában kapott helyet — a prologusban csak egyes eszméket fogalmazott meg költői képekben. Láttuk azt, hogy Vörösmarty mennyire hangsúlyozta dráma és élet kapcsolatát. Ennek az elvnek jegyében készült az *Árpád ébredése*, mert a mű nemcsak általánosságban utal a nemzeti színház fontosságára, hanem nyomatékosan rámutat annak politikai jelentőségére is. A sírjából felidézett honalapító fejedelem és a költő párbeszéde az első jelenetben egészen berzsenyies színekkel eseteli a magyarság elkorcsosodását, de érte nem a „forgó viszonság“-ot és a „tündér szerencsét“, hanem „az ősiségek álorcaiban álló szív- és lélektelen bálványt“, az „ősei nagy tettein kérődöz rossz nemzedéket“ teszi felelőssé, amely nem látta és nem sejtette a „nemzetirtó kézből reá váró csapást.“ Az adott történeti helyzetben ez félreérthetetlen beszéd volt. De Vörösmarty még tovább konkretizálja a megkezdett képet. A költő lelkes hangon számol be a „feltámadt merész szellemről“, amely a „rém jövővel szembe szállni kész“:

„Oh fejedelem, mi ujra éledünk,
Buzogva küzdünk egy jobb életért,
Nem látva, nem segítve senkitől,
S bár kis sikerrel, mégsem csüggedezve;
De hőseink nem vérben fürdenek:
Ölelni készek embertársokat,
És türni mindent szent hazájokért.
Köztünk is fenn van még Prometheus,
Kinek szivét az üldöző kajánság
Kányái marják, mert szelid vala
Embernek nézni embertársait.
S ő óriási fájdalomában is
Oly törhetetlen most, mint valaha.“

Vörösmarty nem utalhatott nyíltan a bécsi udvar nemzetellenes törekvéseire, a feudális főnemesi reakcióra, a köznemesi párt országgyűlési harcaira, de így is mindenki megértette, hogy kikre vonatkoznak a költői képek. A közvéleményt állandó izgalomban tartották a kormány részéről megindított felségárulási perek: 1837. februárjában ítélték el Lovassy Lászlót és társait, ugyanez év májusában fogták el Kossuth Lajost, s még mindig folyt a per Wesselényi Miklós ellen a jobbágyok érdekében mondott beszédéért, — a fentebbi idézetben ő a Prometheus, aki „szelid vala embernek nézni embertársait.“ Azok a dühödt támadások, amelyeket a kormány lapja, a klerikális-konzervatív *Hirnök* indított Vörösmarty személye és ünnepi előjátéka ellen,²¹ legjobban mutatják, mennyire sikerült Vörösmartynak a színházavatást politikai állásfoglalásra felhasználni. S ez egyúttal bizonyíték arra is, hogy Vörösmarty a dráma életszerűségét nemcsak hirdette, hanem a legelső adódó alkalommal a maga költői gyakorlatában meg is valósította.²²

Az előjáték második részében Árpádnak arra a kérdésére, mi ez az épület, (a színpadi háttér ugyanis az új színházat ábrázolta), így felel a költő:

„Ez a világ kicsinben, fejedelem.
Itt láthatod meg, amint volt, vagyon ...“

s néhány sorral tovább:

²¹ 1837. augusztus 25-, 29., szeptember 26-i szám, stb.

²² Persze azt is bizonyítja, mennyit ér a hagyományos Vörösmarty-kép. „Egész életében apolitikus maradt“ — írja Vörösmartyról Brisits Frigyes. (A XIX. század első fele, Budapest, 1939. 217. l.)

„E ház az élet zajló iskolája...”

amelynek az a célja, hogy

„Ifjat, leányt, a vénet, fiatalit
.....
Élet-hasonló játékban mulassa.”

Ezzel a gondolattal találkoztunk már a *Dramaturgiai Töredékek*-ben. De versbe szedte a drámai igazságszolgáltatásról vallott felfogását is:

„Itt újra fellép a holt dalia
A rég csatázott harcok hősei;
Bölcsök, vezérek és világbírók,
S kiket tapodnak, és kik eltapodnak,
Gazdag, szegény, a koldus és király,
Itt újra élnek kinban és gyönyörben,
De itt igazság ül a trónuson,
S mit ember és sors vétett zsarnokul,
Az szent-egyenlőn visszatörhatik,
Kudarcot vall itt a fondor s csalárd;
Aranyborju itt nem talál imádót;
Repkényt az ész, kacajt nyer a bohó!
Utálat éri a bűn győzedelmét
S a szenvedő és megbukott erénynek
Örök művészet nyújt fel koronát.”

Az *Arpád ébredés*-t mindezek alapján a *Dramaturgiai Töredékek* költői változatának kell tekintenünk. Abból, hogy ez utóbbi tételei közül éppen a valóság tükrözését ismételte meg költői előadásban, arra következtethetünk, hogy Vörösmarty ezt tartotta a dráma elsődleges feladatának. Annak a kifejtése, hogy ez a művészetfelfogás milyen mértékben valósult meg Vörösmarty saját alkotásaiban, túllépné ennek a cikknek kereteit. Az bizonyos, hogy drámai sok tekintetben elmélet és gyakorlat ellentétéről tanúskodnak. Ennek szükségszerűsége azonban már adva volt abban az ellentmondásban, hogy Vörösmarty a valóság iránti hűségét az ú. n. költői igazsággal kapcsolta egybe, tehát a realizmusnak még csak egy leszűkített, bizonyos mértékben a felületi jelenségekre korlátozott értelmezéséig jutott el.

A *Dramaturgiai Töredékek*-en kívül nem jelent meg több tisztán elméleti cikk Vörösmarty tollából. Ez a tanulmány — szerénykedő címe ellenére — magában foglalja Vörösmarty egész drámaelméletét; további dramaturgiai működése gyakorlati irányú volt: az ott kifejtett elvek alapján foglalt állást drámairodalmunk és színi életünk aktuális eseményeivel kapcsolatban. Drámabírálatot mindössze négyet írt: Szigligeti Ede *Dienes*-éről, Tóth Lőrinc *Ronow Agnes* c. történeti drámájáról és *Alkonyatkor* c. bohózatáról, valamint Teleki László *Kegyenc*-éről. Vörösmarty méltányolta fiatal kortársainak törekvéseit és építő jellegű bírálattal igyekezett fejlődésüket előmozdítani. Tanácsokat ad, hogyan lehet jobb elrendezéssel, a cselekmény gazdagosabb, logikusabb felépítésével biztosítani a színi hatást, a jellemrajz elmélyítésével, gondosabb — dagályos szövirágoktól és lapos prózaiságoktól egyaránt megtisztított — drámai nyelvvvel fokozni a költőiséget. Mint a *Dramaturgiai Töredékek*-ben, drámabírálataiban is védelmébe veszi a romantikus színművek morálját. Újra kifejti: a dráma hősének mintegy középen kell állnia erény és bűn között.

„Ha hősünk jó, legyenek hibái, gyenge oldalai, szóval az erénynek legyen valami sérthető része, melyhez a balság férkezhetik, vagy legyen az erény szenvedéseiben oly nagy, hogy inkább dicsőülni, mint csüggedni láttassék, hogy sors vagy erőszak rendíthetlenségén mintegy megszegyenüljenek. Ha a hős gonosz, legyen legalább valami

fényes tulajdona, melynek ember előtt kétségtelen becse van, vezettessék valamely hatalmas, magában véve nem kárhozatos indulattól, szenvedélytől vagy balvéleménytől. Ezeknek heve és nagysága ki fogja őt valamennyire venni a közgonoszok sorából, s érdemíteni a legmagasabb figyelemre, ha sajnálatra nem is — a nélkül, hogy szeretetre méltóvá tenné.“

Éppen ezen az alapon hibáztatja Petronius Maximus alakját a *Kegyenc*-ben: úgy érzi, hogy bosszújában túlmegy a lélektanilag indokolható határokon.

„Korántsem akarok azonban azon ludmáj szívű iskolával szavazni, mely a tragédiát csupán jó, szelid emberekből akarná alkotni, tudom, hogy lehet a tragédia hőse gonosz is, csak valami fényes és érdekes tulajdonnal bírjon, valamely hatalmas s magában nem gonosz szenvedélytől ragadtassék; — de ezen gázolást minden szenten keresztül, s nem a szenvedély első hevében, hanem hideg, józan számolással követve s végrehajtva, ezen feláldozását, caesari ágyassá aljasítását egy ártatlan, éreynes, nemes nőnek, éppen annak, kiért az egész bosszú keletkezett, s éppen akkor, midőn a féltékeny dühönc maga volt a történeteknek nem bűnös, de hibás szerző oka, s akkor, midőn az nem éppen szükséges, hanem csak egyik segédeszköz a bosszú céljának sikeres elérésére stb., nem hiszem az emberi természet közönséges törvényei szerint igazolhatónak. S ha ez áll: ily vétség az örök természet ellen nagyon kicsit enyhíthet a kor szelleme, melyben a történet esik, s a keresztény vallás szent tüzén meg nem tisztult pogány eszmék és szokások befolyása. Ezen utálat, melyet referens a hős iránt nem érezni nem tudott, nagyon csökkenté az az iránti részvétet.“

Ez a részlet ismételtlen utal Vörösmarty tükrözési elméletének ellentmondására: már meglátja a jellem eltorzulásának a korviszonyokkal való kapcsolatát, de életszemléletének osztályhelyzetéből adódó korlátai megakadályozták abban, hogy egyén és társadalom összefüggését dialektikus módon végiggondolva levonja belőle a végső következtetést.

Burzsoá irodalomtörténetünk úgy látta, hogy Vörösmarty drámabírálati nem eléggé harcosak.²³ Nem vette észre, hogy Vörösmarty éppen ezzel a magatartással küzdött irodalmunk jövőjéért. Tudta, hogy „az eredeti dráma a nemzeti színház lelke“²⁴, „azon két értékű kincs, mely midőn az irodalmat gazdagítja, s ha jeles örökíti, egyszersmind közhatással van a nemzet életére, melyből vétetnie kell“²⁵ ezért szeretettel, féltő kézzel nyult annak minden eredményével bíztató megnyilvánulásához. De abból, hogy a megbírált három szerző mindegyike a francia romantika híve volt, az is kitűnik, hogy ennek győzelmétől várta színi kultúránk felvirágzását.

*

Vörösmarty színikritikusi működésének külső körülményei ismeretesek. A Nemzeti Színház megnyitását követő első három évben, — Bajza és Toldy másirányú elfoglaltsága következtében — csaknem egyedül ő vezette az Athenaeum „Magyar játékszíni króniká“-ját; amikor pedig 1841-ben, a színház vezetőségével történt nézeteltérések miatt beállott másfélévi szünet után a folyóirat színházi rovata újra megindult, ha kisebb mértékben is, de még egy félévig folytatta ezirányú tevékenységét. Pozitívista irodalomtörténetíróink megkísérelték Vörösmarty színikritikáinak belső értékét is lemérni, de formalisztikus méltatásokon túl nemigen jutottak. Gyulai Pál a Vörösmarty-életrajzban elég határozottan rámutatott a színikritikák németellenes tendenciájára,²⁶ a későbbi kutatás során azonban még ez az egyetlen elvi jelentőségű szempont is elsikkadt; mindössze olyasféle megállapítások láttak napvilágot, hogy Vörösmarty esztétikai normák szerint ítélkezett, a színészi teljesítményt behatóbban bírálta, mint az előadott drámá-

²³ „... Nagyon finom és udvarias, tele jóindulattal. Keztyűs kézzel nyúl a megbírálandó művekhez, s bár egyáltalán nem riad vissza gáncstól, iparkodik elvenni a kritika élet.“ (Császár Elemér: id. m. 156. l.)

²⁴ VII. 256.

²⁵ VII. 258.

²⁶ VI. kiadás, 186. l.

kat, tartózkodott a polemikus hangtól, és i. t.²⁷ Holott Vörösmarty színi referátumainak jelentőségét abban kell keresnünk, hogy a *Dramaurgiai Törödékek*-ben érintett és az *Árpád ébredésé*-ben költői eszközökkel kifejezett művészi alapelveket a Nemzeti Színház előadásaival kapcsolatban konkretizálta, s ezzel a haladásért folytatott harcot kiterjesztette a színjátszás, sőt a színházvezetés területére is.

Vörösmarty világosan felismerte drámairodalom és színjátszás kölcsönös összefüggését; tudta, hogy a Nemzeti Színház csak akkor válthatja be a hozzáfűzött reményeket, ha a kettő párhuzamosan, egymással szerves kapcsolatban fejlődik. Nagyrabecsülte a színész munkáját, egyike volt az elsőeknek, akik nálunk kimondták, hogy a színjátszás teljesértékű művészet.

„A színjátszás igen nagy s komoly feladás, itt az életet kell játszani jó s bal óráiban, s az ilyen játék felér a legkomolyabb foglalkozással is, talán elmondhatjuk: minden művészetek között a legnehezebb.”²⁸

Milyen fokon állt azonban színjátszásunk 1837-ben? A feleletet erre a kérdésre maga Vörösmarty fogalmazta meg az *Árpád ébredése* utolsó jelenetében. Itt az allegorikus személyek egyike, a Gúny ezeket mondja a Színész-nőről:

„Ha mégis, amit választott, magas
Rendeltetését értené, igen!
Másolni tudna embert és világot;
De ments meg égl' őt látni, hallani,
Négy kéz-láb jár a természet, midőn
Ő játssza, s boldog és boldogtalan
Futásnak indul, Kontár, nem egyéb!

Ez a pár sor művészi tükrözi a magyar színészet akkori helyzetét. Igaz, a kép élességét nagy mértékben tompította Vörösmarty azzal, hogy éppen a Gúny szájába adta a kritikát, de azért ez lényegében megfelelt a valóságnak. Az állandó bizonytalanság, folytonos vándorlás, a meg-megújuló anyagi és erkölcsi válságok közepette színészeinknek alig volt lehetőségük a fejlődésre. Játékukat feszeség vagy túlzott mozgás, beszédüket hol érzelmes siránkozás, hol patetikus kulissza-hasogatás jellemezte. A rendezés még egészen gyermekcipőben járt: művészi összjáték ritkaságszámba ment, mindenki rátermettsége és egyéni elgondolása szerint alakította szerepét. Elméleti képzettség híján, az avult és idegen szellemű műsor igájában még a budai társulat tagjai — akiből az egy Kántornét kivéve a Nemzeti Színház első együttese is alakult — sem tudtak szabadulni bizonyos dilettáns modorosságoktól. Pedig olyan kimagasló tehetségek voltak közöttük, mint Laborfalvy Róza, a Lendvay-pár, Egressy Gábor, Bartha, Fánecsy, Megyeri, Szentpétery stb., s törekvésben, lelkesedésben nem volt hiány. De magukra hagyatva, céltudatos irányítás nélkül ingadoztak a különböző stíluslehetőségek között, s ha teljesítményük egy-egy részletében művészi értékűt is nyújtott, a maga egészében kiforratlan, kezdetleges volt.

A 30-as években meginduló szépirodalmi folyóiratok (Honművész, Rajzolatok, Társalkodó) színikritikái nem sok segítséget nyújtottak. Hol túlzottan magasztalták, hol gorbombán ledorongolták színészeinket — bizonytalan elvekre építve, kicsinyes személyi torzsalkodások, alantas hangú hírlapi polémiák fordulatainak befolyása alatt. Vörösmarty volt az első, aki kitartó következetességgel *nevelte* színészeinket, nemcsak egy magasabbrendű játékstílus követelményének hangoztatásával, hanem részletekbe menő konkrét

²⁷ Császár Elemér: id. m. 223—227. l., Pukánszky Kádár Jolán: A Nemzeti Színház százéves története, I. köt., 1940. 174. l. stb.

²⁸ VII. 93. l.

kifogásokkal és tanácsokkal. Nem sajnálta a fáradságot bizonyos lényeges elvekre újra meg újra felhívni a színház tagjainak figyelmét; mai szemmel nézve sokszor egészen primitív hibákra mutatott rá szinte makacs aprólékos-sággal, erre azonban szükség volt, mert a nevelő munkát az elején kellett kezdeni.

A színjátszás alapvető feltételeként három dolgot követelt meg: a szöveg hibátlan tudását, a tiszta és szép magyar beszédet, végül a szerep belső átélését. Főleg az első kettőre majd mindegyik bírálatában kitér, néha csak egy-egy odavetett megjegyzéssel, néha egészen részletesen fejtegetve a kérdést. Jellemző a nyelvzseni Vörösmartyra, hogy a hibátlan hangképzésre, a helyes hanghordozásra, a beszéd dallamosságára különös érzékenységgel reagált. Amilyen szigorúan megrótta a szerep-nemtudást, éppen olyan kérlelhetetlenül üldözte az „elhabart“ beszédet, az érthetetlen suttogásokat, „sifiteléseket“, a „gyilkos, természetlen, magyartalan szóharapdálást.“ Annál nagyobb volt öröme, ha úgy látta, hogy színészeink beszédtechnikája jól fejlődik:

„A Tizenhétéves királynő előadása egy volt a legsikerültebbek közül, egyéb jelességei fölött, még igen hibátlan is, és ment minden bitang, toldott, földott beszédektől, melyek gyakran színészeink legjobb játékaikat is undokítják... Lendvaynak nemcsak játéka volt jó, hanem amit mindig óhajtanánk, beszéde is. Szeretnők színészeinknek eléggé értésökre adni: mennyire alapja ez minden jó játéknak, s mennyire jól esik tiszta, világos értelemmel bíró beszédet hallani.“²⁹

Magasabbrendű feladatul az alakítás külső és belső elemeinek összhangját, a jellemábrázolás egységét jelölte meg. Ezért tartotta olyan fontosnak, hogy színészeink világosan lássák a drámai motívumok összefüggését és helyesen értelmezzék a szerző szándékait. Helyzet- és jellemmagyarázatokkal segítette őket szerepük megértésében; ennek köszönhetjük — többek között — a remekbe készült *Hamlet*-elemzést és az *Egy pohár víz* szellemes értelmezését.

A legfőbb művészi elv, amelynek megvalósításáért szinikritikáiban síkra szállt, a természetesség volt. Ez a követelmény, láttuk, már az *Árpád ébredésében* is elhangzott, egyszer a Költő, másszor a Gúny ajkáról. Találkoztunk vele a színművészet magasabbrendűségével kapcsolatban is: „...itt az életet kell játszani“ — szögezte le, máskor meg így nyilatkozott:

„Hogy a színi játék hű képe legyen a való életi cselekvéynek, annak kiszámoltnak kell lennie, változatosnak a szerep mivolta szerint, változataiban is összefüggőnek.“³⁰

Nem véletlen, hogy Vörösmarty valamennyi színész-kortársa közül éppen Megyeri Károlyt becsülte a legtöbbre, s mint barátot is szívébe zárta. Ismeretes, hogy ez a nagy komikus szabadult fel elsőnek a „síró-énekítő“ német iskola káros befolyása alól s mutatott példát a természetes, közvetlen játékstílus megvalósítására. Vörösmarty is abban látta Megyery nagyságának titkát, hogy nálánál „lehetetlen művészileg a természethez közelebb járulni s a természetben előforduló eredetinek hívebb másolatát adni.“³¹ Persze mondanunk sem kell, hogy az „élethasonló játék“, az „ember- és világmásolás“ hangoztatásával nem a naturalizmust akarta színészeinknek hirdetni. Ezt mélyen elítélte.³² A színjátszás művészi természetességének elve ugyanazt jelentette, mint drámaelméletének „életszerűsége“: elfordulást a hazug, nyárs-polgári német szentimentalizmustól, közeledést a francia romantika szellemében fogant realizmushoz.

²⁹ VII. 119. l.

³⁰ VII. 87. l.

³¹ VII. 139. l.

³² „Figyelmeztetjük színészeinket, hogy az aljast még aljasabbá ne tegyék. különben undorodást gerjesztenek.“ (VII. 95. l.) „A természetet soha sem kell egész a kellemetlenig, visszatetszőig utánozni.“ (VII. 105. l.) „Valamint másban a természetet csak némi távol-ságban kell utánozni, ezt hisszük tartandónak a színi öltözetről is.“ (VII. 125. l.) sth.

A Vörösmarty-vezette *Játékszini krónika* színpadi kutúránk helyesirányú fejlődését a Nemzeti Színház műsorpolitikájára tett észrevételeivel is előmozdította. A 19. század elején a felvilágosodás örökségéként a játékszínnel kapcsolatban még csak egyetlen követelmény merült fel: a magyar nyelvűség. A 30-as évek megváltozott társadalmi-politikai viszonyai között ez az elv önmagában már a fejlődés gátjává vált, hiszen éppen formális volta adott lehetőséget arra, hogy a magyaros külső mögött drámairodalmunk és színjátszásunk stílusában továbbra is érvényesüljön a német befolyás. Vörösmarty egy lépéssel továbbment: nemcsak nyelvében, hanem szellemében is magyarnak akarta látni színházunkat.

„Nemzeti színház eredeti dráma nélkül alig képzelhető. Eredeti dráma nélkül a színház félig bitorolja, vagy legalább előlegezi a nemzeti nevet; test, mely idegen lélektől mozgattatik, álarc, mely megett valódi képet hiába keresünk. *S ki elégednék meg a színházat nyelviskolául tekinteni csupán,* midőn arra nem elég alkalmas, s másfelől sokkal célszerűbb intézetek vannak? Ki ne várna tőle nemzeti érzelmet, okulást, lelkesedést éretyeken, melyek iránt nemzeti rokonszenvünk van.“³³

Garay úgy vélte, hogy Dugonics „még sokáig a nemzet embere marad s csupán azért, mert darabjait annak életéből vevé s azzal ismét összeforrasztani tudta“;³⁴ Vörösmarty már nem fél kimondani, hogy a *Bátori Mária* „egy vízőzön előtti maradvány“, nem is eredeti mű, hanem „valami szerencsétlen szomszédunk terméke“, s mint ilyen nem alkalmas a nemzetiség ápolására. Ugyanez okból felemeli tiltakozó szavát a magyarosított ritterdrámák műsoron tartása ellen:

„Részemről óhajtanám, inkább ne látnók hőseinket színpadon, mint ilyen idegen rongvokkal megaggatva, s várnök el azon szerencsésebb időt, melyben hazai drámaíróink a kor s nemzetiség szellemétől mélyebben meghatva, történeteinkhez illőbb színműveket adnak.“³⁵

Persze a nem külföldi drámákat általában kifogásolta.

„Nekünk, hogy színházunk valódiilag megkedveltessék, jeles eredeti vagy fordított színművekre van szükségünk, s ezeknek oly előadására, mely az eddigiek nagyobb részéhez nem hasonlít.“³⁶

Éppen Vörösmartytól ered a szinte szállóigévé vált mondás: „Shakespeare jó fordítása a leggazdagabb szépliteraturának is felér legalább a felével.“ Csak a Kotzebue-iskola silányságairól óhajtotta, hogy „a lajstromból lassanként kimaradjanak“ — helyettük *Lear-t* és *Romeo-t*, *Wallenstein-t*, *Don Carlost-t*, *Hernani-t* szerette volna látni színpadunkon művészi tolmácsolásban.³⁷

1841 nyarán Vörösmarty letette a színikritikus tollat. Pestvármegyei színháza ekkor már szervezetében, jellegében országos jellegű intézmény volt. Nehézségek természetesen még mindig akadtak, de a kezdetben mutatkozó akadályokat sikerült elhárítani. A műsorból lassanként kiszorultak a regreszszív jellegű eredeti és idegen darabok, a sajátos magyar színjátszói stílus kikristályosodási folyamata megindult. A fejlődésnek új szakaszába lépett drámairodalmunk is, a folyóiratokban állandósult az időszerű drámaelméleti és színjátéki problémák elvi tisztázása. Egész színi életünkben jelentős minőségi változás állt be: kultúránknak ez a régebben legelhanyagoltabb ága a 40-es években a társadalmi haladásnak egyik jelentős tényezője lett. Kétségtelen, hogy ennek az eredménynek az elérésében nagy szerepe volt Vörösmarty dramaturgiai munkásságának is.

³³ VII. 256. l.

³⁴ Összes művek, V. 420. l.

³⁵ VII. 80. l.

³⁶ VII. 167. l.

³⁷ VII. 91. l.