

SHAKESPEARE-HATÁSOK VÖRÖSMARTY DRAMATURGIÁJÁBAN

I.

(1) Irodalmiság és színi hatás viszonya minden kor dramaturgiájának egyik alapkérdése. A dramaturgia mint tudomány a színi hatást is elméletileg vizsgálja. Eközben célszerűbb jól ismert, klasszikus példákra hivatkozni, mint a bizonytalan korabeli gyakorlatra. Mégis, amint bármily csekély színházi kultúra alakul ki, meghatározott *korigények* érvényesülnek a színi hatással szemben. A pontosan csak utólag kodifikálható korigények teszik lehetővé, hogy az elvi dramaturgián belül megkülönböztessünk *elméleti* és *gyakorlati* dramaturgiát. Ez csak hipotetikus különbségtétel: valójában a kettő nem különül el mereven, sőt egymásba tételeződik át. Elméleti dramaturgián olyan drámaelméletet értünk, mely része egy elvi, általános irodalomelméletnek (mutatis mutandis: költészetelméletnek). Ahogy ez a dokumentumértékű poétikákból kiderül: ekkor a dráma iránt olyan kíváncsalmak fogalmazódnak meg, melyek részben szintén korigényből adódnak, de főleg kultúrtörténetileg meghatározottak, *normatív* és *kodifikált* jellegűek. Ehhez járulhat még az imitáció-fogalom azon értelmezése, mely szerint a klasszikusokat utánozni kell. Jó esetben ezen elméletek már számolnak a színházi megvalósítással is. Gyakorlati dramaturgia ezzel szemben a formszervező elvek „in vivo” vizsgálata: a hatásmechanizmusok olyan boncolgatása, mely számol a megvalósítás lehetőségeivel, a közönség összetételével és igényeivel, a hatni akarás „akkor és ott”-jával. Ekkor a korigények jobbra ösztönös felméréséről van szó és annak felismeréséről, hogy a színházművészet – szemben a színháztípusok kötetlenebb formáival – az „establishment” szerves részét képezi. Intézmény jellegéből adódóan nemcsak irodalmi-esztétikai, hanem történelmi-szociológiai tényezők is dominálnak ún. műsorpolitikájában. E különleges tényezők figyelembevételre jellemzi a színházzal hivatásszerűen foglalkozó irodalmárok, a színházi kritikusok és a drámaírók munkásságát. A színházkritika átmenet az elméleti és a gyakorlati dramaturgia között. Amíg a dramaturgi állás nem intézményesül, csak a drámaíró alkotómunkájának meghatározott részét – a dráma színi hatékonyságának biztosítását – nevezzük gyakorlati dramaturgiának.

(2) Sokan írtak már Shakespeare Vörösmartyra gyakorolt hatásáról,¹ ezért a *direkt* hatásvizsgálat nem gyümölcsöző. Célszerűbb arra összpontosítani, milyen *elvi affinitás* tételezhető föl a két költő és a két korszak között. Ezért előbb a reneszánsz és a romantika viszonylatáról beszélünk, majd – a fentebb vázolt hipotetikus különbségtétel szellemében – a Shakespeare-hatásokat először Vörösmarty elméleti-dramaturgiai munkásságában (*Elméleti töredékek*), majd szempontunkból legtanulságosabb drámája, a *Csongor és Tünde* esetében vizsgáljuk. Futólag szólnunk kell színikritikusi tevékenységéről, és a legmarkánsabb Shakespeare-hatásokat egyéb műveinél is jelezzük. Nem tárgyaljuk részletesen

¹ Külön figyelmet érdemelnek a „Magyar Shakespeare Tár” kötetei, pl. KISS Ernő, *Shakespeare és Vörösmarty*, MSHt 1911, IV. 16–50., Uő. és FEST Sándor, *Shakespeare-i motívumok Vörösmarty ifjúkori történeti drámáiban*, MSHt 1918. Vö. még: GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza* (Válogatott Művek, II. k.), Bp. 1956; RIEDL Frigyes, *A magyar dráma története*, Bp., 1940., *Id.*, *Vörösmarty Mihály élete és művei*, Bp. 1905; VÉRTESY Jenő, *A magyar romantikus dráma, 1837–1850*, Bp., 1903; SOLT Andor, *A magyar Shakespeare-kép kialakulása a felvilágosodás és a romantika korában; In, Shakespeare tanulmányok*, Bp. 1965.

Vörösmarty Shakespeare-fordításait, mert az alkalmazandó apparátus dolgozatunk terjedelmét és koncepcióját szükségképpen meghaladná.

(3) A shakespeare-i dramaturgia a saját korában csak gyakorlati volt, nem felelt meg a kortársi elméletnek.² Jóllehet a későbbi korok mind kialakították a maguk külön Shakespeare-képét, *alternatív teóriává*³ a shakespeare-i gyakorlat később sem vált. Rendszerint felhasználták érvként, de egy másfajta dramaturgia védelmére. Mivel azonban a shakespeare-i életmű jól ismert, nem kodifikált, mégis klasszikus elméleti kiindulópontnak vesszük.

Az angol reneszánsz állítólagos fáziskésése felveti a kérdést: tekinthetjük-e jellegzetesen reneszánsz-nak Shakespeare világát, tudván, hogy a Cinquecento a vége felé jár, amikor ő kezdő drámaíró. Más szóval: figyelmen kívül hagyható-e, hogy Shakespeare Donne kortársa, és hogy munkásságukkal a „conchetto” diadala kezdődik az angol költészetben. A kérdések összefüggnek, mégis az elsöre megfontolt igennel, a másodikra egyértelmű nemmel felelhetünk. Shakespeare témavilága, eszmeisége, forrásai még reneszánsz jellegűek, az ezekkel való *számverés* viszont már előremutat: a krízis felé. Értelmezői nem véletlenül vélik szintézisnek a románcok korszakát és szimbolikusnak Prosperot, aki eltörte varázspálcáját: az individualizmus hőskora lejárt, az egyén immár hősiezen magányos. Mindez nemhogy csökkentené, de növeli a romantika (közelebről Vörösmarty) affinitását Shakespeare-hez. Angol irodalmi antológiák és szakkönyvek több ízben sorolják Shakespeare-t a „metafizikus költők” közé.⁴ Kettejük közös alapja a nembeliség iránti fokozott érdeklődés, amit Szegedy Maszák Mihály a „metafizikus Vörösmarty” kapcsán említ.⁵

Kérdés, hogy Vörösmarty valóban a hiteles (angol) Shakespeare-t ismerte-e, vagy inkább „nemzetköziesített” változatát. Vörösmarty dramaturgiai nézeteinek kialakításakor zömmel német (Tieck, Lessing, a Schlegel-fivérek stb.) forrásokat használt, a közvetlen cél, melyért sikraszállt, a francia dráma elismertetése volt; elődei, kortársai és közvetlen környezete szinte predesztinálták egy „németes” Shakespeare-kép kialakítására. Teóriája lényegét ez azonban nem befolyásolta kedvezőtlenül, hiszen a „progressive Universalpoesie” képviselőinek elméleti és gyakorlati dramaturgiájába sokkal jobban illeszkedett a hiteles Shakespeare-kép, mint vitatársaikéba. Bár Vörösmarty nem volt filológus típus, könyvtárában háromféle angol kiadásban is megvoltak Shakespeare művei. Tudjuk, hogy tanult és olvasott angolul; a Tieck-féle német fordítást állandóan forgatta, főleg amikor nekifogott a magyar fordításoknak.⁶ Sok darabot csak a Pesti Német Színházban láthatott, de akkorra már – amint ezt színikritikái tanúsítják – elolvasta Shakespeare egész életművét.

A legbizonytalanabb, de kétségtől az egyik legizgalmasabb probléma a két költő alkati-szellemi rokonsága. Mindkettejük életművének értékelésekor szükség volt átmeneti kategóriák alkalmazására: értelmezőik hol helyeslően, hol elítélően beszéltek a drámák líraiságáról és a versek drámaiságáról. A monológban mindketten nagy lehetőségeket láttak: drámáikban a monológok mindig filozófiai-lírai hatékonyságúak, egyes nagy verseik pedig megíratlan drámák robbanékony monológjainak is felfoghatóak. Érdeklődésük főleg a „kozmosz tragédiák” felé irányult, de szemük volt a *danse macabre* és a népi groteszk jelenségeire is. Közös bennük, hogy mehökkentő fordulattal csapnak át racionális reménytelenségből irracionális bizalomba.⁷ Babits mondja Vörösmartyról: „Minden dolog végtelent rejteget. . . minden keservesen nagy, vagy mélyen különös”.⁸

(4) Némely szellem- és kritikátörténeti irányzatok kevés affinitást teteleznek fel a reneszánsz és a romantika között. Szokás a klasszikusból a romantikusba való átmenetről beszélni. Ez a változás R.

² Vö. BRADBROOK, M. C., *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, London, 1965. 4–5.

³ *Id.*, *Elizabethan Stage Conditions*, London, 1968. 9.

⁴ Ez többek között H. GARDNER véleménye.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása* (Az Előszó helye Vörösmarty költészetében), *In: Ragyognak tettei. . . Tanulmányok Vörösmartyról*, Székesfehérvár, 1976. 333–335.

⁶ Vö. JAKABFI László, *Az angol irodalom és a Vörösmarty-Bajza-Toldy triász*, Bp., 1941. 6.

⁷ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., 1972. 148.

⁸ Uo. 366.

Wellek szerint abban nyilvánul meg, hogy a neoklasszikus kritikának az ókortól örökölt s a XVI–XVII. század folyamán Itáliában és Franciaországban kodifikált nagy rendszere széthullik, s ezután a romantikus mozgalom a XIX. század elején új irányzatokban kristályosodik ki.⁹ Spengler és Huizinga örökségét Szerb Antal így fogalmazta meg: „A romantika egyenes folytatása a nyugati szellem ama vonalának, amely a gótikában és a barokkban nyilatkozott meg. Ezzel a vonallal szemben áll a másik... a renaissance, klasszicizmus és a felvilágosodás vonala.”¹⁰ Szerintünk az irodalomelmélet fejlődéstörténetének vizsgálatánál kikerülhetetlen a *folytonosság* ténye. A romantikus elméletek neoplatonista indíttatása is figyelmeztet arra, hogy minden újdonságuk inkább interpretatív jellegű: a klasszika ugyanazon szempontjaira hivatkoznak, legfeljebb azokra korábban másféle hangsúly esett.

Analógiásan némileg kiterjeszhetőnek véljük Barta János romantika-meghatározását: „A romantika – a társadalmi és politikai fejlődés ütemét tükröző *időbeli eltolódásokkal* – az egyetemes irodalomtörténetnek, sőt valamennyi művészet történetének határozott... *nemzetileg erősen színezett* iránya.”¹¹ Ez minden nagy európai nemzet reneszánsz mentalitására részben áll. A reneszánsz és a romantika egyik alapvető kapcsolata: mindkettő a nemzetiesedés és a polgárosulás lényegi – bár történetileg és minőségileg különböző – szakaszait indította meg, ill. jelezte. Spenser a XVI. században hasonló buzgalommal fogott neki a régen várt és igényelt nemzeti eposz megalkotásának, mint Vörösmarty a XIX. században a *Zalán futásának*. Mindketten saját nemzetük Vergiliusai, Homéroszai, Tassói akartak lenni. Shakespeare és Vörösmarty egyaránt feladatuknak érezték a nemzeti múlt drámákba foglalását, s a királyokban mindketten nemcsak a monarchákat, hanem az embereket is látták.

Mindkét korban feltűnő a *visszatérés* igénye: a tiszta antikvitás, avagy az ősi természeti harmónia iránti sóvárgás. Olyan harmónia ez, amely feltételezi heroikus és pasztorál elemek vegyülését; az erre való vágyakozás szükségképpen kozmikus jellegű és mítoszokra orientálódik. Pusztá utánzással ez a harmónia nem hozható vissza: ehhez reneszánsz, reinkarnáció, „*furor poeticus*” kell. Ezen az univerzális szinten már rokoníthatók a két kor elképzelései: Wagner *Gesamtkunstja* és Shakespeare „Theatrum Mundi”-ja, Vörösmarty *Csongor és Tündéje* és Calderón műve, *Az élet álom*.

Barta János a romantikus költői magatartás három alapjegyét az entuziazmusban, a legtágabban értelmezett részvétben (Horváth János Vörösmartynál ezt „egyetemes lírai részvétnak” nevezi), a *nagyvilág* és az *embersorsok* iránti különleges fogékonyságban és a költő-apostoli hivatás hitében találja meg.¹² Mindezek archetípusait fellelhetjük már a klasszikában is (*furor poeticus*, katharsis, vates-konceptió), és értelmezésükben a reneszánsz is segített a romantikának. A két kor „világszomja” rokon: a gyűlölt félmúlttól menekülven az „egyetemes”-ben találnak menedéket.

Vörösmarty nemcsak „egyetemes lírai részvétet”, entuziazmust és mítosz-orientáltságot tanulhattott Shakespeare-től, hanem nemzeti kultúrához való hűséget is.

II.

(1) Dramaturgiai irodalmunk Vörösmarty előtti korszakából¹³ csak az itt fontos előzményeket említjük. Már a felvilágosodás írói is igyekeztek dramaturgiájukat irodalmiság és a színi hatás szerves egységére alapozni.¹⁴ Vitairataik még mindig apologetikusak is voltak, mert a színpad ellenségei főleg az erkölcs nevében emeltek óvat a *világi* színjátszás ellen. Színház és erkölcs viszonya mindig

⁹ Idézi SZENCZI Miklós, *Valóság-hűség és képzelet* (Adalékok a romantikus esztétika kialakulásához), Bp., 1975. 7.

¹⁰ SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., 1973. 429.

¹¹ BARTA János, *A romantika mint esztétikai probléma*, In, *Élmény és forma*, Bp., 1965. 80. Kiemelések tőlem: Sz. Z.

¹² Uo. 100.

¹³ L. SOLT Andor, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei*, Bp., 1970.

¹⁴ I. m. 10.

vitakérdés volt, de különösen a XVII–XVIII. században – a polgári színjáték kialakulásának idején – foglalkoztatta a közvéleményt.¹⁵ A követendő utakról megoszlottak az írók véleményei. Csokonai keserű sóháját („Az is bolond, ki poétává lesz Magyarországon”) akkor érthetjük meg, ha tudjuk, hogy a közönség nehezen fogadta be a színjátékot, ill. a „méla Tempefőik” akármely publikus megnyilvánulásait. Vörösmarty munkásságának közvetlen előzményei közül kiemelendők Katona József (*Mi az oka. . .*) és Kölcsey (utalások a *Nemzeti hagyományok*-ban; *Körner Zrínyi-jéről*) hasonló dolgozatai, melyeket költőnk feltehetőleg jól ismert.

(2.1.) *Az Elméleti (Dramaturgiai) töredékek keletkezése, forrásai*¹⁶

A Kisfaludy Társaság 1837. február 9-én pályázatot hirdetett e címmel: „Mi befolyása van a drámai literatúrának a nemzet erkölcsi életére? s miért nálunk, magyaroknál, oly kevés eddig az eredeti drámai munka?”. Eldöntésre várt, hogy az Arisztotelészről Hugóig felhalmozódott poétikákból – nemzeti hagyományaink és korigényeink szemmel tartásával – mit lehet megtartani, mit kell elvetni. Színi életünkben megindult a harc a feudális erkölcsiségű német dráma kiszorításáért, a francia dráma elismertetéséért.¹⁷ Vörösmarty egyik hivatkozási alapja és ütőkártyája éppen a shakespeare-i életmű volt. Nem véletlenül, hiszen mind a francia, mind az angol romantika főérvei Homérosz, a Biblia és Shakespeare voltak. Rájuk hivatkozik Hugo a *Cromwell* előszavában;¹⁸ Coleridge pedig a hagyományos Milton–Shakespeare ellenpólust is kibékíti kritikai hierarchiájában.¹⁹ Shakespeare-t a romantikusok még aránylag egységesen fogják fel. Homéroszban már „ihletett dalnokot” és „népköltőt” egyaránt látnak. A Biblia még hatékony, de motívumaiból az egyes költők más-más hangsúllyal építik fel a maguk *Menschheitsdichtungját*. A Shakespeare-hivatkozások előnye, hogy inkább él a köztudatban mint Aiszkhülosz vagy Arisztophanész.

Az *Elméleti töredékek* legjelentősebb kimutatható forrásai a következők: Horatius: *Ars Poetica*, Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, A. W. Schlegel: *Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur*, Tieck: *Dramaturgische Blätter*.²⁰ Nyomon követhető magyar teoretikusok hatása is (Kölcsey, Bajza, Toldy stb.). Mindezeket bőséges Shakespeare-utalások egészítik ki, néha ellenérv gyanánt, amikor a klasszicizmus iránti rokonszenve nyilatkozik meg. Schlegel műveinek ismeretéről tanúskodik a „hármasság” elvetése, a görög, a spanyol és az angol dráma korszakoló elkülönítése, de sem vele, sem Tieckkel nem ért egyet Hamlet ügyében.²¹

(2.2.) *A mű felépítése, tematikája*²²

Vörösmarty nem törekedett teljességre, mutatja a címadás („töredékek”) is. Mellőzte a tragikum és a komikum elemzését, és nem adott áttekintést a drámai műfajokról. A tragikum és a komikum

¹⁵ Uo. 13.

¹⁶ Az *Elméleti töredékek*et (mely az Athenaeumban *Dramaturgiai töredékek* címmel jelent meg) Vörösmarty Összes műveinek XIV. kötete (Akadémiai kiadás, a *továbbiakban: Vty XIV*) alapján vizsgáltuk. Ott részletes adatok vannak Vörösmarty dramaturgiai műveltségéről (286–298.), azt itt nem részletezzük. A mű elemzésénél a referenciakötet tárgyalási sorrendjét követjük, és kapcsolódunk jegyzetapparátusához. Az idézetek szövegűiek, csak az olvasást zavaró archaizmusokat (pl. „apoztrófok” stb.) hagytuk el. A Vty XIV. szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső; s. a. r. SOLT Andor. Megjelent: Bp., 1969.

¹⁷ Vty XIV. 299.

¹⁸ HORVÁTH Károly (szerk.), *A romantika*, Bp. 1965. 230.

¹⁹ SZENCZI i. m. 176–201.

²⁰ Vty XIV. 286–298.

²¹ Uo. 223–230.

²² Uo. 300–303.

„vegytisztá” formája és ugyanilyen besorolása kirítt volna az ő shakespeare-i ihletésű koncepciójából. Egyébként még oly szigorú, klasszicista kritikus sem hányta Shakespeare szemére a „kevert műfajt”, mint Dr. Johnson.

Vitázunk az állítással, mely szerint „a *Dramaturgiai töredékek* csak fenntartással nevezhetők *elméletieknek*.”²³ Eszerint jóllehet Vörösmarty, a poétikai terminológia szellemében, „szabályokat” emleget, valójában *gyakorlati* tanácsokat ad a dráma színszerűsége érdekében. Feltételezi, hogy a szóban forgó dramaturgiai-poétikai fogalmakkal és jól ismert drámai illusztrációkkal olvasói tisztában vannak; műve tehát nem tudományos értekezés, de nem is esszé – legközelebb áll a személyes vallomáshoz.²⁴ Kivéve a klasszikus poétikákat, az olyan írások mint Vörösmartyé célszerűen épp ezt a módszert választották, mert egyben vitairatok, apológiák is voltak a színház létjogosultsága mellett.²⁵ Ez nem csökkenti elméleti értéküket és jellegüket, a gyakorlati korigényekkel való teljes számolás amúgy is illuzórikus elképzelés lett volna. Ezenfelül Vörösmarty nem tett különbséget a korábbi drámairodalom, illetve a korábbi szakirodalom egymásnak ellentmondó elemei között. Vörösmarty értelmezői szinte mind felfigyeltek arra, hogy a költő dramaturgiai elvei nem mindig egyeznek meg drámairói gyakorlatával.²⁶

Vörösmarty a drámai műnem külső és belső jegyeinek sorrendjében fejtette ki mondanivalóját. Külső formai jegyeknek vette a dráma tárgyát, meséjét, szerkezetét és kidolgozását. Belső formai jegyek: a költői igazságszolgáltatás, a szereplők jellemzése, a jellemzés cselekményhez kapcsolódása és a dráma erkölcsi hatása.

A mű számos méltatása közül itt Gyulai Pálét emeljük ki. „Shakespeare felé is ő fordítja először az írók és a közönség figyelmét, s ami éppoly nevezetes, utat tör a tragikum eszméjének tisztázására megtámadva a tévedés nélküli erény szenvedtetését, s a nagy bűnök hőseinek minden emberi tisztább érzést vagy fényes és megdöbbentő tulajdonokat mellőző rajzát.”²⁷ Vörösmarty okfejtése valóban Shakespeare mély megértéséről tanúskodik – nemcsak Leartól, de III. Richárdtól is hiba lenne elvitatni egyfajta emberi nagyságot.²⁸

(3) A bevezetésben Vörösmarty jelzi a színjáték kettős célját (irodalmisság és színi hatás), és kifejti saját romantikus zsenielméletét. A klasszicizmus iránti vonzalma itt fékező erőként hat, a lángész esetében sem veti el a normákat. „A lángésznek szinte táplálatot kell vennie a kívülálló dolgokból, kora, nemzete, köre szelleméből.”²⁹ Ez egybecseng Hamlet híres fejtegetésével: a színjáték mutassa fel „az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”³⁰

Értekezése első részében (*A dráma általában*) Vörösmarty a hagyományos tükrözési elméletet kibővíti az Hugo-tól kölcsönzött kategóriával: „színházaink kicsi, *központosított* képmásai a roppant világnak.”³¹ Ugyanitt túl szigorú követelményt is megfogalmaz: „heverő jelenetek, milyen az érzelgés, pusztá elmélet, okoskodás, vagy céltalan, szükségtelen s hosszú elbeszélés, hibák, melyeket kerülni kell.”³² Ilyen hibákban gyakran elmarasztalták mind Vörösmartyt, mind Shakespeare-t. Később, mikor a kidolgozásról elmélkedik, maga enyhíti előbbi szigorát, mondván, ábrázolni kell „a szellemi mozgást, azon érzelmek, gondolatok küzdelmét, melyekből az elhatározás, s miből ismét a külső tett ered.”³³

²³ Uo. 301.

²⁴ Uo.

²⁵ Vö. HORVÁTH Iván (szerk.), *Francia és angol poétikák*, Szeged, 1975.

²⁶ Pl. TROMBITÁS Gyula, *Vörösmarty dramaturgiája* és RIEDL hasonló véleménye, idézi: Vty XIV. 305.

²⁷ Vty XIV. 305.

²⁸ Uo. 80–81.

²⁹ Uo. 7. 23–25.

³⁰ III. felv. 2. szín. Ford.: ARANY János.

³¹ Vty XIV. 9. 76–77. Kiemelés tőlem: Sz. Z.

³² Uo. 10. 113–116.

³³ Uo. 30. 864–868.

A második részben a dráma *tárgyválasztását* vizsgálja. A kiindulópontból, mely szerint „Shakespeare majd minden drámájának tárgya vagy a történetekből, vagy regényből s balladákából van véve”,³⁴ Kőlcsey ez irányú tanácsait megszülvélve, arra a következtetésre jut, hogy a dráma legméltóbb témái a nemzeti múltból meríthetők. Föl kell léptetni „a harcaiban nagy haragú, honn szelíd Etelét... a honszerző Árpádot... a koránál századokkal bölcsőbb, józan Kálmánt; Zrínyieket és Hunyadiakat, a Garák konok fáját... az akaratos, de vitéz, bölcs, igazságos, méltán dicsőített Mátyást.”³⁵ Ugyanígy érdekli Shakespeare-t a nemzeti hajdankor: témáit nemcsak az ún. „angol” múltból (krónikás színművek), hanem a brit szigetek egész történelméből (pl. *Lear*; *Macbeth* stb.) merítette, sőt fölfigyelt az egyéb analógiás lehetőségekre (*Hamlet*; „római tárgyú drámák” stb.) is. Vörösmarty hangsúlyozza még az „örök témák” fontosságát (Biblia; Homérosz), és utal a shakespeare-i feldolgozások érényeire. „Caesar és Brutus, s a nagyszerű Coriolán... mindig méltók a legkomolyabb bölcsőtől is megtekintetni, ha híven adatnak.”³⁶ Igazi romantikushoz és Shakespeare-követőhöz híven helyet kér a népregeknek és a mondáknak is.³⁷

Harmadszor a *drámai meséről* értekeznek. Schlegel érveire hasonlóan ellenzi a „hármasság” követelményét, csak a cselekmény (shakespeare-i) egységét kívánja. Itt ismét fellép egy nehezen megvalósítható, ideális igénnyel. „A fő érdek pedig tetemesen gyengül, ha a színműben két külön egészen szétágazó történet foglaltatik, vagy ha két főhős jelenik meg egymástól független cselekvények- s törekedésekkel.”³⁸ Később ismét enyhít: az epizódnak „szükségképpen kell a fő történet valamelyik ágához tartoznia s abból eredtnek lennie.”³⁹ De közvetlenül az előbb idézett rész után ellenpéldának hozza fel Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* című művét, melyet ő *Nyárközépeji álom*nak fordít, szó szerint értelmezve a címet. Itt a két szerelmespár kalandjai és Oberon és Titania kibékülése szövődnek egybe, s ez Vörösmarty szerint a Shakespeare szellemével bíró költőnek megbocsátható. Úgy tűnik, hogy jóllehet foglalkozott a magyarra fordítás tervével, ekkor még nem ismerte elég jól a művet. Szinte érthetetlen, hogy feledkezhetett meg a kézművesekről, különösen Zubolyról, aki Balga „világirodalmi rokona”. A *Szentivánéji álom* kapcsán szűkös a kifogás: „két külön kor emberei s mítosza zavartatott egybe”,⁴⁰ mert ha már kifogásnak számít, tovább is mehetne. Legalább három kor mítosza és emberei „zavartatnak egybe”: görög mitológia és helyszín (Theseus és Hippolyta; Athén), germán mitológia és archetipikus helyszín (Oberon és Titania; erdő), valamint angol folklór (Puck-Robin Goodfellow, de Hobgoblin-germán is) és angol kézművesek (Bottom, Quince, Flute, Snug, Snout stb.). Badarság lenne – kiváltképp így utólag – filológiai pontosságot számon kérni Vörösmartytól, de megjegyezhető, hogy a precíz Arany János a fordítás közben mind- ezeket felderítette, és megemlítette kísérő jegyzeteiben.

Műve negyedik részében Vörösmarty az *elrendezés* szabályairól beszél. A drámában is joggal tartja kötelezőnek Horatius „in medias res”-ét. A közelmúlt drámaelméleti kutatásai szintén utalnak az indító szituáció meghatározottságára és a dráma előtörténetének fontosságára.⁴¹ A dráma arányos elrendezéséről és szerkezeti előrehaladásáról szólva, a felvonásokra való felosztás kapcsán Shakespeare *Julius Caesar*-ját idézi.⁴² Okfejtése lényegében helyes, de meg kell jegyeznünk, hogy a felvonásokra való felosztás az *utókor* terméke – Shakespeare korában még nagyjából folyamatosan ment az előadás. Szó esik még a „meglepésekről”, melyekkel Shakespeare is gyakran él, különösen vígjátékaiban.

Az ötödik rész a *kidolgozásról* szól. Dicséri a legújabb francia darabokban az elbeszélést, mert „többnyire a felébresztett vagy fellázadt indulatok, szenvedélyek zajában mondatnak el a bele szánt

³⁴Uo. 14. 258–259.

³⁵Uo. 274–281.

³⁶Uo. 15. 290–293.

³⁷Uo. 295.

³⁸Uo. 19. 458–463.

³⁹Uo. 20. 503–505.

⁴⁰Uo. 20. 483–484.

⁴¹Vö. pl. BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Bp., 1974.

⁴²Vty XIV. 25. 675–704.

dolgok. . . oly körülmények közt adják az elmondandókat elő, hol azok váratlanok, meglepők, gyakran megrendítőek s nevezetes elhatározó fordulatot adnak.”⁴³ A shakespeare-i monológok, elbeszélések, „aside”-ok sem „heverő jelenetek”, minden esetben utalnak a dráma korviszonyaira, a hős lelki konfliktusát, motivációját jelzik, vagy információt adnak a dráma előtörténetéről. (Például Hamlet monológjai, Prospero elbeszélése Mirandának a szigetre kerülés előtti eseményekről, Othello elbeszélése a velencei tanács előtt stb.) Vörösmarty itt is megfogalmaz olyan ideális követelményt, amelynek ellentmond pl. az általa később fordított *Lear király*. „Semmi undorító, szívliázító dolgokat nem kell színre hozni. . . miben vad kínzás van, p. o. szemkivájás, vagy más afféle hóhéri csonkítás, nyakszegés.”⁴⁴ E kívánság azonban több okból nem róható fel Vörösmartyinak. Egyrészt máris a melodramák gyakorlata ellen tiltakozik; tézise horatiusi közvetítésű, arisztotelészi követelmény. Másrészt okfejtéséhez hozzátartozik, hogy e durvaságok szellemi megfelelői kerülendők leginkább. „Minden szilaj vadság magasb, erő, az emberileg szent érdekek összeütközése fenség nélkül, bántó és utálatos ha színre hozatik.”⁴⁵ A drámákban ajánlott nyelv és stílus kapcsán, A. W. Schlegelt követve, értő különbséget tesz a görög tragédia „pathosa” és az újabbkori dráma, jelesül Shakespeare között. Az utóbbinál „minden lényegesen különböző személy külön nyelvet beszél. . . egészen saját nyelvet beszél a szilaj, nyers Casca, mást a nemes Brutus, mást a nép.”⁴⁶ Ezután rövid dialektológiai értekezés következik. Nem értünk egyet az állítással, hogy ez itt „mellékvágány”, és Vörösmarty nyelvészti túlbuzgalmból ered.⁴⁷ A szerző ősi színháztörténeti hagyományra utal, amikor azt állítja, hogy a vidéki szőéjtésnek lényeges szerepe lehet a vígjátékokban. A szokásostól való eltérés eleve a komikum egyik forrása.⁴⁸ Vörösmarty ideérti még az akcentusok egyéb válfajait is (a nem anyanyelvi beszélők hibái stb.). Az újabbkori poétikákban rendszerint találunk hasonló kitérőket, igaz, főleg verstani összefüggésekről. De amennyire a fonetika és a fonológia fontos alapokat ad a verstan számára, a dialektológia ugyanúgy segítheti a dramaturgiát. Karakterjellemzésnél a beszédstílus – „A stílus – az ember!” – egyik jellemzője az illető dialektusa. E rész végén jellegzetes példát kapunk arról, hogyan képes a shakespeare-i dramaturgia feloldani az irodalmiság és a színi hatás, az elméleti és a gyakorlati dramaturgia látszólagos dichotómiáját. Egyrészt fennáll az elméleti követelmény: „a drámának, mint a költészet egyik fő nemének, nyelvélül a verset kell elfogadnunk.”⁴⁹ De jelentkezik a gyakorlat is: „A dráma különösen, mely, kivált víg szerepeivel, legközelebb áll az élethez, leginkább Shakespeare példája után, visszautasíthatatlan jogot vitt ki magának a kötetlen beszédhez is. A könnyű társalkodási jelenetek, az aljasabb, de mégis szükséges drámai személyek beszédei, ma nagyrészt folyó beszédben adatnak, s ritkán íratik ily szerkezetű vígjáték versekben; mit talán mindaddig nem is gáncsolhatunk, míg nem találatik vers neme, mely a sima szájú conversatio könnyű bájainak, az aljasabb köznépi beszédek pongyolaságának megfelelő legyen.”⁵⁰ A megoldást is Shakespeare adja: „mint színház embere igen ismerte a dráma prosaibb oldalait, s csak ezeknél oldá fel magát a verseléstől: nála különben minden komolyabb vagy költőibb hely s jelenet még vígjátékban is verselve van.”⁵¹ Az ezután következő rövid gondolatsor a verses részekben alkalmazandó metrumokról ismét az újabbkori poétikák mentalitását idézi.⁵²

Értekezése befejező, hatodik részében Vörösmarty a „dráma belsejéről” szól. Bár a katarzis kategóriáját meg sem említi, a Lessing-féle értelmezés e műben található meg először, legalábbis a híres „szánalom és félelem” fogalompar.⁵³ A shakespeare-i hatás és példatár e részben olyan gazdag, hogy

⁴³ Uo. 33. 957–959; 962–965.

⁴⁴ Uo. 34. 1006–1009.

⁴⁵ Uo. 1019–1027.

⁴⁶ Uo. 37. 1133–1134; 1140–1141.

⁴⁷ Uo. 303. Jegyzetek.

⁴⁸ Vö. BERGSON, Henri, *A nevetés*, Bp., 1971. *Passim*.

⁴⁹ Vty XIV. 45. 1416–1418.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo. 45–46. 1436–1446; 1449–1453.

⁵² Vö. HORVÁTH Iván i. m.

⁵³ Vty XIV. 49. 1564–1565.

idézhetnénk szinte a teljes szöveget. A tragédiaelmélet kapcsán példaként jelentkeznek: a *III. Richárd*, a *Coriolanus* és a *Macbeth*.⁵⁴ A vígjátékok elemzésénél előkerül a *Sok hűhó semmiért* és az *Ahogy tetszik*.⁵⁵ A *Windsori víg nők* említésekor Vörösmarty mintha már a ma oly divatos „groteszk” kategóriáját is megelőlegezné: „magának a csupa dévajságból szerkesztett *Windsori nők* színműnek van komoly része, hol az ügyes és szerencsés Fenton mellett a pohos Falstaff s egész sereg bohó futnak tréfaversenyt hamis irányban, ál, rosszul látott célok után.”⁵⁶

Külön említést érdemel a *Love's Labour's Lost* tárgyalása. Megtévesztő az az állítás, hogy Vörösmarty *A felsült szerelmeket* a „legtisztább” vígjátéknak nevezte, s mint a drámai műnem legsikerültebb példányát állította mintául kortársai elé.⁵⁷ Vörösmarty szándéka ezúttal inkább az *elméleti* illusztráció volt, és nem valószínű, hogy Shakespeare e korai, vitatható értékű művét előnyben részesítette volna a „sötét komédiákkal” és a románcokkal szemben. A „legtisztább” itt nem értékítélet, hanem csupán elméleti különbségtétel. Idézzük: „az ilyen művet lehet a legtisztább vígjátéknak mondani, milyenek magok nemében a tragédiák a komikumnak minden vegyítéke nélkül.”⁵⁸

Számos helyen, ahol szöveg szerint nem áll Shakespeare-utalás, utólag, zárójelben, feltételezhetnénk jó néhányat. Például a tragédia értelmezések: „ha azt akarjuk, hogy az erény szenvedése boszorkodást ne gerjessen, rajta valami homálynak kell lenni, például: dacnak vagy túlságnak, mely mintegy maga ellen lázítja a sorsot és világot; vagy ha egészen rossz a drámai hős, kell fényes tulajdonainak lenniük.”⁵⁹ Az első esetre jó példa lenne Othello, a másodikra *III. Richárd* vagy *Macbeth*. Szemben Kotzebue vagy Kisfaludy Károly „érzelgéseivel”, Shakespeare vígjátékai „komoly részeik” okán is követendőek, mert „a tragédia nyelvének s érzelmeinek bélyegét viselik.”⁶⁰

Többször – így a végkövetkeztetések között is – megállapítja Vörösmarty: „A dráma kicsinyben a cselekvő élet képe.”⁶¹ E tükör, Hamlet szerint, mutassa fel az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét. Amikor a dráma erkölcsi hatásáról beszél, Vörösmarty így fogalmaz: „Állíttassék elő bűn és erény magához méltólag s ez a legjobb erkölcsi tan, melyet színműtől várhatni.”⁶²

III.

(1) Vörösmarty dramaturgiai munkásságának másik területe színikritikusi tevékenysége volt, melyet közel négy évig szinte főhivatásként üzött.

Az Athenaeum 1837. aug. 6-iki számában közölte, hogy *Magyar Játékszíni Krónika* címmel új rovatot indít. 27-én jelent meg az első írás Vörösmarty tollából. Őt dramaturgiai képzettsége, drámaírói gyakorlata és a közbizalom egyaránt predesztinálták e feladatra, melyet Bajzával és Toldyval együtt látott el.

A bírálók főleg annak megítélésére szorítkoztak, volt-e a bemutatott műveknek színi hatása?⁶³ A dráma irodalmi értékeiről kevés szó esett, bár Vörösmartynál gyakran találunk ez irányú rövid fejtegetéseket. A színikritikák tartalmazták a mű legfontosabb adatait (cím, szerző, fordító, műfaj stb.), ezen túl főleg a színészi alakításokat elemezték. Vörösmarty az utóbbiak bírálatainál a drámai karakter motivációjából és szerkesztettségéből indult ki. Példaképpen idézzük Schiller *Haramiák* c. drámájának bemutatásakor írott bírálatából azt a részt, amely a túlzó színész játékára vonatkozik: „Komáromy

⁵⁴ Uo. 50: 1612; 51: 1650; 52: 1700.

⁵⁵ Uo. 55: 1812–1813.

⁵⁶ Uo. 55–56: 1814–1817.

⁵⁷ Uo. 293: Jegyzetek.

⁵⁸ Uo. 56: 1822–1825.

⁵⁹ Uo. 49: 1579–1584.

⁶⁰ Uo. 55: 1808–1809.

⁶¹ Uo. 48: 1530.

⁶² Uo. 59: 1955–1957.

⁶³ Vö. BAJZA nyilatkozatával: uo. 340.

ereje fölötti dolgot vállalt magára. Azon torzkép, melyet ő Moor Ferencben előállított, nem az, amit Schiller akart. Egy ily gonosznak nem elég púposnak s rútának, örökké szemhunyorogatónak lennie; sőt mi óhajtottuk volna, hogy Komáromy magát kevésbé csinálja rúttá, legalább púpiját ne fitogtassa éjjeli köntöse alól, ne hunyorogasson annyit, s ha sunyogva természetes is járnia, de legalább a lehetőség egyenesedjék fel kárörömben.”⁶⁴

Vörösmartynak itt olyan színésszel lehetett dolga, aki Hamlet szerint „a dühöncöt is túlozza, és Heródesebb Heródesnél.”⁶⁵ Javaslatát egyébként bizvást megfogadhatja a III. Richárdot játszó színész is! Vörösmarty mindig ellenezte a „színfalhasogatást”. Ugyanitt írja: „Lear egypárszor sír, majd átkozódik, majd elcsendesedve tébolyodásához közelít: mi lenne mindezekből, ha örökké fájdalmas siránkozó hangon vagy ordítózással adatnának?”⁶⁶

A megfelelő műfordítások hiányában Shakespeare művei viszonylag ritkán kerültek a Magyar Színház műsorára. Vörösmarty rövid bírálatot írt a *Makrancos hölgy* (*Szelem mindent tehet*) bemutatójáról,⁶⁷ hosszabban szót a *Velencei kalmárról*,⁶⁸ melynek fordítását gyatrának találta, s kiigazítani sürgette. Legmaradandóbb – egyben az egyik leghosszabb – kritikája a *Hamletről* szól.⁶⁹ Az írás fő erénye a dán királyfi árnyalt lélekrajza, amely szinte apológiává nemesedik. Az értelmezés goethe-i indíttatása és a Hamlet állítólagos „vallásosságát” is számbavevő mentegetés arra utalnak, hogy ez esetben nem értett egyet kedvenc elméletíróival: Tieckkel és Schlegellel.⁷⁰ Itt is megszólal a gyakorló műfordító. A Kazinczy-féle fordítást Vajda Péter átdolgozta, de Vörösmarty ezzel sem volt teljesen elégedett. Talán ezért javasolja elhagyni a szívéhez feltehetőleg közel álló „sírásói elméskedéseket”.⁷¹

(2) Még ennél is vázlatosabban érinthetjük csak Vörösmarty műfordítói tevékenységét. A Magyar Tudós Társaság mindjárt megalakulása után számos intézkedést tett színjátszásunk fejlesztésére. Az 1831. május 2-án tartott ülésükön lefordítandó külföldi művek kijelölésére egy – Vörösmartyból, Toldyból és Döbrenteből álló – bizottságot jelöltek ki. A bizottság javaslatában a lefordítandó 70 színmű között Shakespeare 22(!) drámával szerepelt.⁷² Maga Vörösmarty teljes egészében lefordította a *Julius Caesart*, a *Lear királyt* és néhány jelenetet a *Rómeó és Júliából*. Tervezte még a *Vízkereszt* és a *Szentivánéji álom* fordítását, sőt – legalábbis egy adalék szerint⁷³ – ezeken kívül még a *Hamlet* és a *Macbeth* is. Ez utóbbi esetekben elképzelhető, hogy Vörösmarty, aki általában szívén viselte pályatársai érdekeit, végül maga mondott le róluk, mivel létezett már egy Kazinczy–Vajda Péter féle változat (*Hamlet*) és egy Döbrentei-fordítás (*Macbeth*).

Mészöly Dezső joggal hangsúlyozza a „magyar Lear csúcainak Vörösmarty öregkori lírájával érintkező nagyszerűségét.”⁷⁴ A legshakespeare-ibb magyar versnek nevezi a *Gondolatok a könyvtárban*.⁷⁵ A shakespeare-i szellemmel való kapcsolat azonban Vörösmarty szinte teljes életpályájára

⁶⁴ Uo. 81. 82–91.

⁶⁵ III. felv. 2. szín, ford.: ARANY János.

⁶⁶ Vty XIV. 80. 53–56.

⁶⁷ Uo. 130.

⁶⁸ Uo. 237–239.

⁶⁹ Uo. 223–230.

⁷⁰ Vö. az említett Vörösmarty-alapforrásokkal: TIECK, L. és SCHLEGEL, A. W.

⁷¹ Vty XIV. 228. 174–176.

⁷² Uo. 290–292.

⁷³ Petőfi 1848 febr. 10-én datált levelében írja Arany: „Shakespearet erősen fordítjuk Vörösmartyval. . . Én „Coriolan”-on kívül még okvetlenül lefordítom „Romeo”-t, „Othello”-t, „III. Richárd”-ot, „Athenei Timon”-t s talán „IV. Henrik”-et és a „Téli regé”-t. Vörösmarty „Lear”-en kívül „Macbeth”-et, „Hamlet”-et, „Violá”-t, a „Nyáréji álomot” s még nem tudom mit.” (*Arany János Levelezése*, Bp. 1888, I. 134–135.) Petőfi jelzi, hogy Aranyra is számítanak, a címlapterv: *Shakespeare Összes Színművei*, fordítják Arany, Petőfi és Vörösmarty. Petőfi *Coriolanus*-fordításának eszméjét Vörösmarty is sugallhatta, mivel ő már az *Elméleti töredékek*ben említette, tehát ismerte e darabot.

⁷⁴ MÉSZÖLY Dezső, *Shakespeare új tükörben*, Bp. 1972. 71.

⁷⁵ Uo. 26.

jellemző. A *Julius Caesar* és a *Lear király* sötét tónusai érett kora óta foglalkoztatták Vörösmartyt. A fordítani tervezett vígjátékok sem csak „szívidítóak”; a *Vizkereszt* a „sötét komédiák” közé tartozik, és a *Szentivánéji átomról* a közelmúlt kutatásai derítették ki, hogy az alkalmi jelleg, a dévaj hangulat és a harsány színek mellett palettáján a komorabb-groteszk színek is jelentősek.⁷⁶

IV.

(1) Mielőtt a *Csongor és Tünde*vel illusztrálnánk Shakespeare hatását Vörösmarty „gyakorlati” dramaturgiájára, Horváth János megállapításai nyomán⁷⁷ összegzünk néhány elvi shakespeare-i hatást Vörösmarty drámai életművében. Ismert a kapcsolat, amely Vörösmarty történeti drámáit Shakespeare „krónikás színjátékaihoz”, a *Vérnászt* és a *Marót bánt* a „nagy tragédiákhoz”, a *Csongor és Tündét* és a *Fátyol titkait* az „érett komédiákhoz” fűzi. Horváth János megfigyeléseit egyetlen saját szemponttal kívánjuk bővíteni. Az általa fordulópontnak tekintett *Csongor és Tünde* előtt és után egyaránt találunk olyan „shakespeare-i” módszereket Vörösmarty drámáiban, melyeket más típusú dramaturgiák képviselői hajlamosak megróni mindkettejüknél. Az egyik ezek közül az ún. „tévedések vígjátéka” (illetve tragédiája), ahol a véletlennek túl nagy szerepe van. A kategória névadója Shakespeare-nél: *The Comedy of Errors*, de a *Rómeó és Júliát* is ide sorolják. Vörösmartynál hasonló a *Tatárjárás után történt eset*, a *Hábador*, de még az 1840-ben írott *Az áldozat* is. A másik gondot, amelyre már a kortárs Stettner György is fölfigyelt, a „szcénák hirtelen változásai” okozzák. Tudjuk, hogy Shakespeare szinte mindegyik művét illették e váddal. Vörösmartynál jellemző ez a *Salamon királyra* és mindkét tervezett történelmi trilógiájára (Zsigmond- és Hunyadi-trilógia). Viszont általában dicsérik mindkettejüknél a vérbő népi alakokat, és azok prózában való beszéltetését. Elég itt a megfelelő Vörösmarty-műveket idéznünk: *Az elbúsult deák*; *Kont* (szolgája Csóka); *Vérnász* (Lucza és Kuvik); *Kinckeresők* stb. A lírai-filozófiai motívumok rokonságára szép példákkal szolgál a *Marót bán* (vö. pl. Marót erdei monológját Jaques-éval az *Ahogy tetszik*-ben). Arra, amit Horváth János a két szerző kapcsán az „ihlet polifóniájának” nevez, a legjobb példákat a hagyományosan párhuzamba állított művek adják: Shakespeare-től *A vihar* és a *Szentivánéji átom*, Vörösmartytól a *Csongor és Tünde*. Mindkét költőnél fölfedezhetjük az indíttatás Szauder József által megfogalmazott hármass kritériumát: a válságos közélet, az emberiség egyetemes kérdései és egyéni problémák ihletik a felnőtteknek való mesét.⁷⁸

(2) A *Csongor és Tünde*ben jelentkező shakespeare-i hatások elemzése előtt összegezzük megközelítési szempontjainkat, idézve néhány idevágó megállapítást.⁷⁹

Martinkó András hasznosnak találja Vörösmarty vizsgálatánál a „kétpólusú strukturáló elvet”, maga ezt a „földi menny” ambivalens kategóriájával kívánja elérni.⁸⁰ Elképzelései a különböző megközelítési módok ellenére is összecsengenek mindazokéval, akik fölismereni vélik az „égi és földi szerelem” problematikát. Ezek közül különösen fontos Bécsy Tamás koncepciója: a *Csongor és Tünde* két világszint drámája.⁸¹ Erre utal a cím és az indító szituáció: *Csongor Tündérhonba*, *Tünde a földre vágyik*. A romantika ezt az elvágyódást és a teljesség keresését a reneszánsz bizonyos áramlataitól is örökölte. Az angol irodalom különösen gazdag ebben, hiszen ez ott nemcsak donne-i és shakespeare-i probléma, hanem végigvonul a korábbi, egyszerre Petrarca-ihletésű és Petrarca-ellenes szonettciklusokon, és az elképzelés neoplatonikus jellege miatt más hangvételi nagy reneszánsz költők más típusú

⁷⁶ Vö. pl. KOTT, Jan, *Kortársunk Shakespeare* (ford.: KERÉNYI Grácia), Bp. 1970. 249–276.

⁷⁷ HORVÁTH János, *Vörösmarty drámái*, Bp., 1969.

⁷⁸ SZAUDER József, *Csongor és Tünde*, In, *A romantika útján*, Bp. 1961. 326.

⁷⁹ Az idézetek a *Ragyognak tettei*... i. m. (vö. 5. sz. jegyzetpont, szerk.: HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László), forrásból származnak.

⁸⁰ I. m. 26.

⁸¹ Uo. 150.

alkotásaiban (pl. Spenser: *Fowre Hymnes*) is ihlető. Örökli az angol romantika, és áthagyományozódik – persze más utakon is – az európai romantikába.

Két (vagy több) világszint drámája *A vihar* és a *Szentivánéji álom* is, de azok statikus-archetipikus helyszínekhez kötődnek, míg a *Csongor és Tünde* kapcsán Szegedy-Maszák Mihály helyesen hívja fel a figyelmet Csongor „zarándokútjára” és a fausti problémakörre.⁸² Utóbbi meglétére már utalt Babits Mihály, Szerb Antal és utóbb Turóczi-Trostler József.⁸³

A *Csongor és Tünde* két nyilvánvaló szintjének azonosítása után is fennáll a kérdés: hová soroljuk az „Éj”-t? A mű értelmezői általában a bipolarizáció és a triádok között ingadoznak, amikor fogalmilag próbálják megközelíteni a drámai költemény filozófiai tartalmát. Babits megfogalmazását („szerelem az éjben”) könnyen elfogadhatjuk, ha nem kötjük magunkat értékhierarchiához: a szerelem tehát nem az éj fölött, hanem az éjben is győzedelmeskedik. Az Éj így a Megnevezhetetlen megfelelő-jévé válik. A szerelem győzelme végül is romantikus egyszerűsítés, percnyi diadal, és nem oldja meg a romantikus sóvárgás örök problémáját. Szörényi László pontosan fogalmaz: „Az Éj, a Semmi lakóhelye. . . egy másik világnak, a szintén pusztulásra született, de az idő – legalább percnyi – megállítása egyedül alkalmas szerelemének is szülője.”⁸⁴

(3) Amennyire ismeretes a *Csongor és Tündének* az Árgirus széphistóriával való kapcsolata, olyannyira szokás (már Gyulai óta) hivatkozni a *Szentivánéji álomra* és *A Viharra* mint ihlető forrásokra. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy e drámáknak inkább szellemiségei, semmint konkrét motívumai hatottak a Vörösmarty-műre. Csongort csak igen elvontan asszociálhatjuk Prosperóval, amennyiben mindketten a lét lényegi kérdéseire keresnek választ. Csak mert mindkettő „ifjú vitéz”, nem hozhatjuk össze Ferdinandot és Csongort, mint ahogy a *Szentivánéji álom* fiatal párjai is csak formailag rokonai Csongornak és Tündének. Főleg Balgát szokták rokonítani vagy Zubollyal, vagy Calibannal, és az ördögfiakat a dévaj Puckkal. A „nyugatosok” azonban – Babits nyomán – Balgát inkább Sancho Pansával rokonítják, utalva ezzel az „ideákat kergető gazda” és a „vaskos realitást képviselő szolga” archetipikus párosára. Balga karakterének formálásában közrejátszott még a spanyol dráma (Calderón, Moreto) hatása is. A látszólagos rímelések tehát – még ha maguktól értetődőnek is látszanak, mint Sycorax – Mirigy esetében, – kevés eredménnyel kecsegtetnek. Többre megyünk itt is az affinitáskereséssel. A folklórelemek tudatos használata – főleg a meselények „praktikái”, varázseszközei, különtörvényű világuk és hatásuk a halandókra – a *Csongor és Tündét* (technikai szinten) inkább rokonítják a *Szentivánéji álommal*. A mélyebb szellemiség szintjén viszont *A vihar* a közelebbi rokon. A problémarendszerek finalitása, a parabola-igény mindkét drámánál markáns. *A vihar* statikus helyszínére is megidéződnek az emberi útkeresés típusos képviselői. Prospero így nemcsak Csongorral asszociálható, hanem bizvást nevezhető „hajdani Fejedelemnek” és „jelenlegi Tudósnak”. De ott van a jelenlegi Fejedelelem is (Alonso), és Prosperon kívül még másik „tudós” is van: az utópizáló Gonzalo. A Kalmár korlátoltsága clownfigurákban jelentkezik (Stephano, Trinculo). Mindkét dráma „megoldása” ambivalens – utat hagy a szabad értelmezésnek.

Szellemtestvérségük bizonyítéka, hogy a grandiózus problémák kibontásakor mindkét költő úgy véli, hogy a „létezés láncolatából” nem elég csak a fellegjárókat megidézniük, hanem a másik véglet, a földszagú, vaskos realitás képviselői is szükségesek. Horváth János szinte megdöbben értelmzése modernségével: (Balga) „jelenléte Csongor mellett érzeteti Csongornak bizonyos fokig irreális, nem átlagos jellegét, oda nem valóságával folyvást emlékeztet rá, hogy ez csak „mese”. . . egyik legélénkebb ösztönző arra, hogy jelentést keressünk a mesében. . . egyik legnagyobb költői merészsége Vörösmarty-nak e groteszk alak együtt járatása Csongorral. . . Vörösmarty felfogását tehát nem egy személy (Csongor) képviseli a darabban! *Tündés ez az emberi dolgokon*. . . De saját álláspontja a paródia is: a

⁸² Uo. 336.

⁸³ TURÓCZI-TROSTLER József, *Magyar költészet Európa előtt* (A *Csongor és Tünde* német fordításához), *Magyar irodalom – Világirodalom*, II., Bp. 1961.

⁸⁴ *Ragyognak tettet*. . . i. m. 32.

groteszk valóság közvetlen szomszédosítása az ideállal.”⁵ Nemcsak Shakespeare drámáinak, hanem egész költészetének világára is némileg rímel Horváth Vörösmarty-megközelítése: „Az egész világgép pedig a mulandóság, halandóság borongós tudatával van átítatva: az idő, az Éj az úr mindenek felett.”⁶ Az út a mágusi tűnődéshez az emberi dolgokon Shakespeare-nél is tündérvölgyeken és délszigeteken át vezet.

V.

Tanulságos két színháztörténeti utalás egybevetése a XX. és XIX. századból. Taxner Ernő írja, hogy Brook *Szentivánéji álom*-rendezése divatba hozta a *Csongor és Tündét*.⁷ Paulay Ede pedig így nyilatkozik: „sorban látta közönségünk a *Szentivánéji álmot*, a *Téli regét*, a *Vihart*; megbarátkozott oly színművekkel, melyekben tündérek, nemtők, jó és rossz szellemek vegyülnek az emberek cselekvényeibe.”⁸ A *Csongor és Tünde* ezáltal népszerűbbé vált – következett Paulay. Tehát Shakespeare művei segítettek megértetni Vörösmartyét. A viszonylat megfordítható: Vörösmarty is segíthet megértetni Shakespeare-t. Ha valaki kevésbé járatos az Erzsébet-kor történelmi útvesztőiben, irodalmi-színházi civakodásaiban, ha Avon Bárdját csak egy homályos körvonalú Parnasszuson tudja elképzelni, de pontosabb képre vágyik, bizvást felidézheti hasonlatképpen a magyar költőfejedelem alakját. Mindkét kor közízlésében „félgett gyermek” a költészet, bár némelyek számára pokoli dudaszó vagy dekadens lantolás; színpadra vitele némi engedmény a durvább zenének, de néptribuni elhivatottságra is utal: a költészet közlésének igényét, a *nemzetiesedés*ben fontos szerepét jelzi. Hogy e két költő nemcsak poézisében idézte meg a tündéreket és a halandókat, hanem színre is állította őket – vállalva minden ódiумot – arra az affinitásra utal, amely korszakos irodalmi ízlésirányokon túl arra készíti az alkotót, hogy legszentebb kínjairól ne csak a „vájtfülűek”, hanem az „ezerfejű cézár” előtt is beszámoljon. Egyfajta költészet lehet csak a kiválasztottak dolga, de a társadalmiasult költészet *összhatékonyaságával* méretik. Mindkét korban „nemzeti színjáték” születik, az elkésztet indulások tanulságai egyetemesek: az analógiák a nemzeti kultúrtörténet csomópontjai. Szinte önmaguk ellenére, magányuk búvköréből kitérve, a két költő részt vállal a legdemokratikusabb művészeti ág, a színház megteremtésében. Tudják, hogy a páholyban ülők és az állóhely népének véleménye egyaránt mérvadó: elbűvölni, izgalmat kelteni és tanítani is akarnak.

A shakespeare-i hatás Vörösmarty dramaturgiájában direkt és indirekt módon is jelentkezik. Nem vehető azonban egyetlen vagy fő eredőnek. A „tündérezés” nemcsak Shakespeare-ből és az európai nagyromantikából eredeztethető, hanem fontos a német „tündérbohózatok” (Zauberposse) hatása. A *Csongor és Tünde* – Szauder értelmezésében – nemcsak shakespeare-i vagy fausti asszociációkat kelt, hanem nagycsaládban van Mozart *Varázsfuvolájával* és Weber *Oberonjával*.⁹ Viszont bizonyos Shakespeare művek zenés adaptációikban sem veszítették el eredeti, „románc” jellegüket. Egy shakespeare-i szöveggönyvön alapuló, sikeres opera vagy musical igazolhatja Wagner Gesamtkunst-konceptiójának jogosultságot, vagy megidézi a reneszánsz azon boldog koegzisztenciáját, amikor költészet, zene és színház egyenrangú alkotótársak voltak. Ilyen – megzenésítési – lehetőségek Vörösmarty egyes drámáinál is fennállhatnak,⁹ és nem megvetendő a popularitás, amelyhez ezáltal juthatnak. Egy

⁵ HORVÁTH János, i. m. 90–91. Kiemelések tőlem: Sz. Z.

⁶ Uo.

⁷ *Ragyognak tettei*. . . i. m. 187.

⁸ Idézi Staud Géza, uo. 221.

⁹ SZAUDER József, i. m. 326.

⁹ A „legshakespeare-ibb” Vörösmarty drámákra figyelt fel GÖRGEY Gábor, (*A fátyol titkai: Csongor és Tünde*) – így születtek a közelmúlt sikeres musical-jei a *Handabasa* és *A fiú és a tündér*. Az eredeti művekhez való viszonyulásuk és adaptív irodalmi értékük vitatéma, de bizonyos, hogy ezek által Vörösmarty olyan közönséghez is eljutott, akik másként nemigen figyelték volna föl rá.

formahú és fantáziadús *Csongor és Tünde*-előadás megalkotásakor célszerű olyan értelmezést és színpadtechnikát követni, amely éppen az említett Shakespeare-műveken is iskolázódhatott. Megfelelő kísérőzene, rendezői találékonyság és színészi akrobatika ugyanúgy segíthetik a *Csongor és Tünde* előadását, amint a *Szentivánéji álom* Brook-féle interpretációjában történt. Ihletésért persze egyéb forrásokhoz is lehet és kell fordulni: sokat segíthet az Árgirus-históriák és a rokon motívumok (pl. „Rózsa és Ibolya”) ismerete. A közönségsiker nem ártana Vörösmarty költészetének, ha nem is lehet annak egyetlen lényegi mutatója. Óhajtjuk azonban Vörösmarty-képünk megújulását. A köztudatunkban joggal kiemelt Petőfi–Arany páros mellé remélhetőleg „felnövesztjük” Vörösmartyt is. Ők hárman tervezték a teljes Shakespeare-életmű magyarra fordítását.

Zoltán Szilassy

SHAKESPEAREAN INFLUENCES IN VÖRÖSMARTY'S DRAMATURGY

It is a thoroughly researched and therefore, a well-established fact in the comparative history of Hungarian literature that the early 19th century romantic „poet laureate”, dramatist, theatre-critic and Shakespeare-translator M. Vörösmarty (1800–1855) must have been influenced by Shakespeare's dramaturgical *practice* as interpreted by European romantic *theorists*. Less researched is the question, whether he owed most of this impact to the then, more or less, dominating influx of German romantic theories (Lessing, Tieck, the Schlegel brothers etc.) and Shakespeare-translations, or he had a relative command of the „original” English texts and comments contemporary and posterior.

In the light of 20th century investigations of the ever-existing correlative problems of drama – as a literary genre – and theatre – as a vehicle and also an indigenous form of arts – the author (Senior Lecturer in English of Debrecen Univ.) tries to reevaluate the problem. In Part 1. of his study he hints at the affinity of Romanticism to the High Renaissance, with regard to the *continuity* of cultural history and to the *national* qualities of the two great trends distant in time. In Part 2. he gives a „close reading” to V.'s most relevant theoretical work, commenting on the loci with Shakespearean impacts direct or indirect. In Part 3. there is a brief survey of V.'s theatre criticism of Shakespeare's dramas produced in Budapest then and V.'s own Shakespeare-translations (*Julius Caesar*; *King Lear*). In Part 4. he offers a partial analysis of the main work in question: *Csongor and Tünde*. Apart from the obvious influence of the *Zauberposse* and the Faustian legends, the neo-Platonic heritage as re-interpreted by the greatest English „poeta natus” plays a no less important role. Part 5. concludes the study with a few observations of the theatre-sociology: there seems to be another correlation between the Brook–Kott interpretation of *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest* and the later Hungarian productions (musicalized and mimed) of V.'s play: *Csongor and Tünde* (Earthly Prince and Fairy Queen).