

# JÁNOS-SZATMÁRI SZABOLCS

## Műfaji kategória és dramaturgiai jelentés

### A polgári szomorújáték lehetőségei\*

A XVIII. század második felének hatásában talán legfontosabb drámai műfaja a polgári szomorújáték volt. A különböző nyelvterületek színpadi adaptációi, a művek többszöri kiadásai és különböző nyelvekre fordításai híven bizonyítják a színjátéktípus / irodalmi műfaj népszerűségét. A korban oly nagy hatású műfaj megítélése, hatása azonban mára már meglehetősen ellentmondásos.

Azt, hogy a korban mekkora jelentőséget tulajdonítottak neki, Joseph von Sonnenfels azon kijelentése igazolja, amelyben azt a tételt fejtí ki, mely szerint a klasszikus tragédiában egyetlen nem túl népes rend „érdeke” fekszik, míg a polgári szomorújátékban az egész emberi nemé.<sup>1</sup> Harminc évvel később azonban Johann Friedrich Schütze a polgári szomorújátékot gúnyosan már olyan drámaként definiálja, amelyben a polgári rendhez tartozó egyének maguknak és a nézőknek szomorú órákat szereznek.

Ha a polgári szomorújáték műfajának kanonizált szövegei után kutatunk, kiderül, hogy csak néhány mű é ma is az irodalmi kánonban: Lessingtől a *Miss Sara Sampson* és az *Emilia Galotti*, Schillertől az *Ármány és szerelem*, Hebbeltől a *Mária Magdolna*. Az egyik legújabb német nyelvű drámatörténeti összefoglaló szerzője, Erika Fischer-Lichte gyakorlatilag a fent említett német nyelvű drámák

alapján vizsgálja a polgári szomorújáték s ezzel összefüggésben a polgári illúziószínház különböző vetületeit.<sup>2</sup> A polgári szomorújáték valójában egyetlen korabeli magyar meghonosítási kísérlete, Gorove László *Az érdemes kalmár* című drámája sosem volt része a magyar irodalmi kánonnak, említésre méltónak is csupán a színháztörténeti összefoglaló kézikönyvek tartják.

A továbbiakban a polgári szomorújáték szakirodalmi és színházi recepciójának néhány érdekes vonását próbálom felvázolni és értelmezni szakirodalmi művek, színházi előadások és kritikák alapján. Az irodalomtudományi munkák tekintélyes része a német polgári szomorújáték kanonizált műveiből indul ki. E néhány szöveg határozza meg a műfaj képét, annak ellenére, hogy Karl S. Guthke már 1972-ben kifejezte fenntartásait ezzel az eljárással kapcsolatban: a kutatásra jellemző csúcs szemlélet nem biztosít megfelelő rálátást a műfaj mibenlétére és jelentőségére, sokkal inkább az emlékezet által megőrzött remekművek reprezentatív jellegének újbóli igazolásával foglalkozik.<sup>3</sup> Leglátványosabb folyománya ennek az, hogy alapján véve csupán e négy drámáról tudunk. Pedig 1798-ban Christian Heinrich Schmidt kiadta a *Literatur des bürgerlichen Trauerspiels* című írását, amelyben kétszázhuszonkilenc ún. polgári szomorújátékot

\* Előadasként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 7. „Diskurzusok a drámáról” címmel megrendezett konferenciáján 2001. május 9-én.

<sup>1</sup> „In der hohen Tragödie liegt – wenn ja ein Antheil darinnen liegt, der Antheil eines Standes, der dazu nicht sehr zahlreich ist – in dem bürgerlichen Trauerspiele (...) liegt der Antheil des ganzen menschlichen Geschlechts.” Joseph von Sonnenfels: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. (Wien 1768.) Kiad. Hilde Haider-Pregler. Graz, Akad. Druck- u. Verl. Anst., 1988. 144. (Wiener Neudrucke 9)

<sup>2</sup> Erika Fischer-Lichte: *A dráma története. A színre vitt identitás korszakai*. Pécs, Jelenkor, 2001. 303–347. ford. Kiss Gabriella.

<sup>3</sup> „(...) die üblich gewordene Konzentration auf diese Höchstleistungen garantiert keineswegs einen angemessenen Eindruck von Eigenart und Bedeutung der Gattung als ganzer oder auch ihrer einzelnen Phasen; vielmehr sieht man sich bei solcher geistes- und literaturwissenschaftlicher oder auch soziologischer Höhenwanderung zunächst einmal mit der Frage nach dem repräsentativen Charakter der in Erinnerung gebliebenen Exemplare der Gattung konfrontiert.” Karl S. Guthke: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 1980. 1.

sorol fel, s ezt Cornelia Mönch további negyvenkét címmel egészítette ki.<sup>4</sup> Ennek a csúcsszemléletnek a legfontosabb s talán legtöbb negatív következménnyel járó aspektusa azonban az, hogy a polgári szomorújáték eredetét visszavezették Lessing részvét-dramaturgiájára, a műfajt pedig az érzékenység reprezentatív műfajának tekintették. Holott a gyakorlat mást mutat: amiről a szomorújáték, a színház kapcsán a korban Lessing, Mendelssohn és Nicolai levelezett, sosem vált kizárólagos érvényűvé. Mert ha a kor más színházelméleti írásait nézzük, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy Lessing elméletével párhuzamosan hatott a Wolff, Pfeil által képviselt eszmerendszer, s valójában ez vált uralkodóvá, a drámaírói gyakorlatban széles körben elfogadottá. Mindamellet a Lessing nevével fémjelzett vita néhány vívmánya – a hármasság felbontása, új hóstípusok új környezetben – a XVIII. századi dramaturgiai gyakorlat közkincsévé vált. Történt ez annak ellenére, hogy a színház feladatát nem kizárólag a Lessing által hirdetett „részvét és félelem” elve mentén határozták meg, mint ahogy azt kiolvashatjuk például – a magyar színházra vonatkoztatva – Frendel német nyelvű röpiratából:

Szükség nélkül való volna felemleneni mindazon hasznos befolyásokat, amelyek a virtusnak s a jó erkölcsöknek eme oskolájából az egész Népre hárulnak, tulságosan is esmértesek azok már a felvilágosult világ előtt. A Bölcs könnyű szerrel által láthatja, hogy nem is lehet más, mint hasznot hozó amaz institutum, melyben az embereknek ostobaságai, esztelen vélekedései és hajlandóságai érzéketlen tétetek nevétség tárgyává, míg a jó erkölcs, a virtus s az értelem szeretetre s követésre méltó módon ábrázoltnak.<sup>5</sup>

Kétségtelen, hogy ez nem Lessing tételei jegyében fogant, ám egyoldalú s elhamarkodott ítélet lenne ezért korszerűtlennek nevezni. Ezt – a megszületendő nyilvános színjátszásra vonatkozó, részletesen Christian Wolff által kidolgozott – tételt a magyar felvilágosodás szerzői által is gyakran olvasott Sulzernél is megtaláljuk. Sulzert a wolffi tézisek

egyik legfontosabb közvetítőjének tarthatjuk: esztétikai lexikonának drámával és színházzal kapcsolatos szócikkei, illetve a drámai költészet hasznáról értekező – például Benke József által is oly jól ismert – tanulmánya alapján véve Wolff nézeti jegyében fogalmazódtak meg. Wolff említett művében olvashatjuk a színház és erkölcs, színház és virtus kapcsolatáról szóló tézis talán legkomplexebb kifejtését, amelyet röviden így foglal össze:

Es ist zur Gnüge ausgeführt worden, was lebhaftes Exempel, sowohl in Erregung der Begierde zum Guten, und in Dämpfung der widrigen zum Bösen, als auch in Besserung des Willens, und Behauptung der Herrschaft über die Sinnen, Einbildungskraft und Affecten, absonderlich auch in Erlangung der Weisheit und Klugheit, wie nicht weniger zur Aufmunterung zum Gebethe, mit einem Worte, in Beförderung aller Tugend und Besiegung aller Laster, beytragen.<sup>6</sup>

A kutatástörténet első fázisa a XIX. század közepétől a XX. század harmincas éveig már megteremtette a lényeges kontúrokat, amelyek ma is meghatározzák a polgári szomorújáték képét. A polgári dráma az érzékenység műfajaként funkcionál, az emancipálódó polgári réteg önkifejzésének médiumaként. Lukács György és Arnold Hauser kísérletei óta, amelyek a polgári szomorújátékot a társadalmi osztályok konfrontációjából vezették le, a kutatókat ma is foglalkoztatja ezen drámák „polgári” jellegének mibenléte. Mert míg ők a *polgárság* fogalma alatt szociális kategóriát értettek, addig az újabb kutatások megpróbálják újraértelmezni a „polgárság” meglehetősen ambivalens jelentésű terminusát. S tegyük hozzá, ez a kísérlet egyáltalán nem nehéz, hisz a korból rengeteg olyan drámaelméleti írás ismert, amelyek a „polgárság” kategóriájának társadalmi osztályokon átmutató jelentéséről értekeznek. A polgári szomorújáték kutatói ebből a szempontból nagyon sokat köszönhetnek a kultúrszociológia újabb eredményeinek. Friedrich H. Tenbruck tanulmányában például úgy próbálja meg feloldani a „polgári kultúra” fogalma körül megfi-

<sup>4</sup> A témáról bővebben lásd Cornelia Mönch: *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993.

<sup>5</sup> Frendel István: *Egy Magyar Nemzeti Játék Szin tervezete. A Hazához intézett beszéd*. Pozsony, 1779. ford. Wellmann Nóra.

<sup>6</sup> Christian Wolff: *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen*. Neue Auflage, Magdeburg, 1756. 275.

gyelhető ellentmondásokat, hogy a polgári kultúra fogalmának olyan értelmezését adja, amely elveti az osztályjelleg hangoztatását, a kizáró jelleg érvényesítését.<sup>7</sup> Hipotézisét bizonyítandó, egész a XVIII. század közepéig, a polgári kultúra kialakulásának kezdetéig megy vissza. A kulturális közönség kibővülésének következtében a „saját növekvő közönségére támaszkodó világi kultúra önálló szférájának létrejötté olyan kulturális társadalmassági folyamathoz vezet, amely – ha meg nem szünteti is – áthidalja az addigi regionális, társadalmi és vallási különbségeket.”<sup>8</sup> Társadalmi struktúra és kultúra nem fedí egymást teljes egészében, a polgári kultúra lényege, hogy alapvetően nem kizáró jellegű (legalábbis nem társadalmi-gazdasági tényezők alapján). A polgári kultúra esetén mentalitásstruktúráról beszélhetünk, amelyek nem vágnak egybe a társadalmiakkal. A polgári kultúra születése pillanatától sem akart osztálykultúra lenni, és sem társadalmi eredetében, sem eszmeiségében nem vált rendi kultúrává, hisz mindenkire akart szólni. Polgárinak pedig nem azért nevezték, mert a polgárság rendi kultúrája akart lenni, hanem azért, mert csak polgárként részesedhettek benne:

Mindenesetre a polgári kultúra intézményeit sohasem tekintette egyik különös polgári rend sem kizárólag a maga külön birodalmának. A zene, a színház, az egyetemek, a múzeumok és a kultúra előmozdításán fáradozó számtalan egyesület és társaság a legkülönbözőbb csoportok részvételére épült. Nem „a” polgárság, hanem a polgárságnak – de persze a nemességnek is – egy jelentős része volt ezen intézmények alapítója és fenntartója – kezdeményezője, mecénása, támogatója, ügyfele, érdeklődő közönsége és terjesztője, sőt írója, költője és tudósa. Mindenesetre tudomásul kell venni azt a tényt, hogy a nemesség nem kevésbé kötődött ehhez a kultúrához, s legalább annyira ápolta, mint az állandóan felemlegetett burzsoázia.<sup>9</sup>

Az, hogy a magyar irodalomtörténeti kánonba nem került be egy sem e kor magyar drámaterméséből – lett légyen szó eredeti munkákról vagy „magya-

rítások”-ról, az többek között a szentimentalizmus vagy érzékenység rossz hírnevének köszönhető. Ezzel a kijelentéssel a szentimentalizmusnak arra az értelmezésére kívánok utalni, amely elutasítja azt, mert betegessége nem illik a magyar lélekhez. A szentimentalizmust csak beteges érzékösségnek nevezik, s nemcsak a rossz wertheriádokat, de Goethe *Wertherjét* is. 1836-ban az erdélyi Gedő József Petrichevich Horváth *Elbujdosottja* kapcsán így ír fiának:

... ilyen darabokat ohajtanék én többeket! s még több évekre el engedném Szép művészeti Iróinknak a Hős Kőlteményeket – nyavalgo Drammákat – érzelő Dalokat, mint a németh sentimentalizmusnak annyi beteg, s Költőink által majmolva erőltetett faragását!<sup>10</sup>

Az érzékeny történetek és színjátékok (ami gyakran ugyanaz, hisz a kor kedvelt prózai témái rendszeresen megjelennek a színpadokon is) lelkes magyar fogadtatásáról árulkodik Kazinczy visszaemlékezése *Bácsmezejye* sikeréről, a Margócsy István Szigvárt-tanulmányában felhozott adatok, s talán mindenkinél beszédesebb példa az érzékenyjáték korabeli népszerűsége, a Kotzebue nevével fémjelzett drámaírói vonulat közkedveltsége a magyar színpadokon. A „szentimentalizmus” (a szakirodalom meglehetősen ritkán használja az „érezkenység” fogalmát) színpadi diadaláról érkező tanulmányok nagyobb részét azonban még mindig ez a pejoratív, elutasító magatartás jellemzi. A korban oly népszerű érzékeny prózai munkák újraolvasása – főként Szilágyi Márton, Debreczeni Attila, Margócsy István, Fried István munkásságának köszönhetően – jelentősen módosította a kazinczyánus irodalomszemlélet jegyében született irodalomtudományi művek ítéleteit. A dráma esetében azonban még ma is gyakran visszacseng a – többek között – Bayer József által megfogalmazott értékítélet, aki színház-történetében azért ítéli el a német nyelvű drámák után készült fordításokat és átdolgozásokat, mert nálunk idegen szellemet honosítottak meg: „Divatba hozták az érzékeny játékok beteges sentimenta-

<sup>7</sup> Friedrich H. Tenbruck: A polgári kultúra. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Bp., Osiris, 1998. 52–71.

<sup>8</sup> I. m. 60.

<sup>9</sup> I. m. 61.

<sup>10</sup> Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Fiókja, Kézirattár, MsU 938/A (1836. október 19.) Itt köszönöm meg Labádi Gergelynek, hogy rendelkezésemre bocsátotta *A szentimentalizmus két szemüvege* című kéziratát, amelyben a fentebb idézett adat is található.

lismusát és évtizedekre megmértelyezték általok a magyar színpad műsorát.”<sup>11</sup>

Ez az alapállás azért is különösen fontos, mert eltereli a figyelmet az érzékenység fogalmának alapvetően összetett jelentéséről. A nyolcvanas évektől jelentek meg nagy mennyiségben azok a munkák, amelyek az érzékenység jelentésének mibenlétét kutatják, kitérve a különböző jelentésbeli aspektusokra. A színművészet komplex jellegéből adódóan ez több irányú kutatást igényel: nem tekinthetünk el az irodalomtörténeti kutatások eredményeitől, vizsgálunk kell az emberek közötti érintkezést szabályozó korabeli műveket (például Knigge *Über den Umgang mit Menschen* című írását, amelyet Kis János fordított magyarra), s persze nem tekinthetünk el a korban használt színészi kézikönyvektől, s azoknak a pszichológiai, fiziológiai műveknek a vizsgálatától sem, amelyek az új színházi kódrendszer kialakulását elősegítették. Összetett jelentésű fogalomról van itt tehát szó: a kor színházelméleti írásaiban az érzékenység a nézők azon empátiás készségét és morális tökéletességét jelenti, amely feltétele a színházi befogadásnak, ugyanakkor minősítheti az emberek közötti érintkezés módját, valamint a színészi játék stílusát.

Ha azonban az érzékenység drámáinak színházi recepcióját vizsgáljuk, látni fogjuk, hogy néha-néha jelennek meg csupán a színházak műsorrendjében, nem igazán visszhangos sikerrel. Tanulságos ebből a szempontból az *Ármány és szerelem* 2000-es bemutatója a Nemzeti Színházban, illetve ennek kritikai visszhangja. Így például a *Critikai Lapok*ban megjelent bírálat: „Vannak vitathatatlan értékű klasszikusok, amelyek nem könnyen adják meg magukat a színháznak. Ezek egy részének bemutatását a teátrumok nem is erőltetik különösebben, más részével viszont újra és újra próbálkoznak. Néha a kudarc oka magában a darabban is rejlik (könyvdrámákat, bármilyen zseniálisak legyenek is, roppant nehéz színre vinni), néha nehezebb megmagyarázni.”<sup>12</sup> Vagy pedig gondoljunk Kovács Dezső kritikájára: „A Nemzeti Színház funkciójáról szóló, vissza-visszatérő és áldatlan viták közepette rendre felmerül, hogy a nemzet úgymond első színházának afféle pedagógikus intézményként kellene funkcionálnia, amely a magyar és a világiro-

dalmi klasszikusokat folyamatosan műsoron tartva felneveli a színházba járó, új nemzedéket, s amellett, hogy »közművel«, oktat, szórakoztat, mintegy mellékesen ráneveli az ifjú generációkat a színház szeretetére.”<sup>13</sup>

Persze az okokon, aspektusokon rengeteget lehet vitatkozni, de a két idézett megállapítás mindenképp jellemzi annak a helyzetnek a nehézségét, amit Schiller szomorújátékának színpadra állítása jelent. A polgári szomorújáték másik két, szórványosan ma is játszott darabjával, Lessing említett műveivel kapcsolatban pedig a „klasszikus” jelző mellett szinonimaként leggyakrabban a „poros” jelző használatos. S ebben benne van az irodalmi szöveg versus színházi szöveg örök feszültsége, hiszen – az adott szövegek esetében – a színpad számára az jelenti a legnagyobb akadályt, ami ma a szakirodalmat különösen foglalkoztatja. Találó Bécsy Tamás megállapítása, amikor is a kor drámáját vizsgálva a következőket állapítja meg:

Lessingtől kezdődően a művészetek egészét, így a drámairodalmat is különböző elméletek és filozófiák hatják át; a drámákba elméleti megfontolások alapján kerülnek bele alakok és gondolatkörök. A 18. század második felének drámaírói összehasonlíthatatlanul többször foglalkoztak gondolatilag, filozófiailag, elméletileg saját korszakuk történelmi, társadalmi, kulturális kérdéseivel és helyzetével, mint elődeik.<sup>14</sup>

Hogy csak néhány példát említsünk: a *Miss Sara Sampson* Kazinczy-féle fordításában Norton így szól Mellefonthoz: „Az Úr komoly; az Úr az érdeklés hangján szól. Öröm nem szól így.” Nagyon érdekes részlete ez a fordításnak, az „érdeklés” itt is a „Rührung” megfelelője. Hogy ez nem csupán fordítói probléma, arra az eredeti a legjobb bizonyíték: „Sie sprechen sehr ernsthaft und rührend. Aber drückt sich die Freude nicht etwas anders aus?” Itt az a Lessing szól, aki – a különböző lelkiállapotok adekvát testi kifejezésének eszközeit kutatva – kidolgozta a polgári illüziószínház új kódrendszerét. Ebben a szövegekörnyezetben a „Rührung” a mai nyelvhasználat szerint a „meghatottság”, „megindultság”, a „rührend” pedig a „meghatódottan”,

<sup>11</sup> Bayer József: *A nemzeti játékszín története*. I. Bp., 1887. 331.

<sup>12</sup> Urbán Balázs: *Ármányos klasszikus*. *Critikai Lapok*, 2000/3–4.

<sup>13</sup> Kovács Dezső: *Időutazás Lujzával és Ferdinánndal*. *Zsöllye*, 2000/1–2.

<sup>14</sup> Bécsy Tamás: *Mi a dráma?* Bp., Akadémiai, 1987. 160.

„megindultan” terminusaival helyettesíthető. Az első megválaszolendő kérdés az, hogy milyen jelentésben használják a „Rührung”, „rührend” terminusokat. Esztétikai lexikonában Sulzer külön szócikket szentel e fogalomnak, megkülönböztetve a „rührend” tágabb és szűkebb jelentését. Eszerint tágabb értelemben a „rührend”, „megható” jelzővel lehet jelölni mindazt, ami különböző érzelmeket ébreszt, szűkebb értelemben pedig azokat a tényezőket lehet meghatónak nevezni, amelyek szelíd és kellemes érzelmeket váltanak ki, amelyeknek csoportjába a gyöngédséget, csendes szomorúságot, szelíd örömet sorolja.<sup>15</sup> Tehát a „rührend” így értelmezett fogalma egyáltalán nem zárja ki saját köréből az örömet. Hisz meghatódni lehet az örömtől is, az öröm kifejeződése lehet esetenként a sírás is. Ha viszont az eredeti szöveget nézzük, sokkal egyszerűbbé válik a dolgunk: itt Norton megállapítja, hogy Mellefont komolyan és (!) meghatottan beszél, s a következő mondatban azt állapítja meg, hogy az öröm másként fejeződik ki. Adott tehát egy lelkiállapot, az öröme, illetve egy megnyilvánulás – komolyság és meghatottság –, amelyek a kor színházi nyelve szerint nem fedik egymást. Öröm és meghatottság mint ok-okozat még megfeleltethető egymásnak, ellenben öröm mint ok, illetve komolyság és meghatottság mint okozat már nem. Kazinczy fordításából épp ennek a jelelméleti reflexiónak a lényege tűnik el azáltal, hogy felbontja az eredeti mondatszerkezetet. Ehhez hasonló jelelméleti reflexiók tehát nemcsak a szerzői utasításokban vannak jelen, hanem az egyes szereplők dialógusaiban is.

Ugyanebből a szempontból külön érdemes vizsgálni e drámák családjainak szerkezetét. Az érzékenység alapvető megnyilvánulási színhelye a család.<sup>16</sup> Az érzékenység családészménye a polgári kiscsalád, illetve a vidéken, idilli körülmények között élő középnemesi család. Patriarchális családról van szó, amelynek értékrendje fokozatosan elmozdul

az érzékenység által propagált erkölcsi értékrend felé.<sup>17</sup> Az emberek közötti kapcsolatok azon hálójában, amelyik a patriarchális hatalmi forma alapján állt, az emberek közötti viselkedés jól meghatározott, morális-normatív igénnyel kialakított szerepmintákkal való azonosulás révén alakult ki. Ezek szerint a ház ura a családatyja. Azonban a patriarchalizmus ezen szakaszára nem az erős és hatalmas, félelmet és tekintélyt követelő atya típusa a jellemző, hanem sokkal inkább az idős, gyenge atyáé, akinek szenvedései a családtagokat és az olvasókat-nézőket leginkább meghatják. Ennek a történeti fejlődésnek a következtében alakult ki az érzékeny atya típusa: szigorú, ugyanakkor jólelkű. Lessingnél és általában a német polgári drámákban ezt a „zärtlicher Vater” fogalma jelöli. A szakirodalom szerint a „zärtlich” – „empfindsam” ugyanazt jelenti, a két fogalom csupán történetileg különíthető el egymástól. Magyar nyelven érdekes módon kevésbé megterhel az „érzékeny atya” szintagmája, a Lessinget fordító Kazinczy például a „tiszteletos atya”, „becsületes atya”, „kegyes atya”, „szerető atya” kifejezéseket használja ebben a jelentésben, s ez a tény épp a *zärtlich* fogalmának meglehetősen összetett voltát bizonyítja.

A XVIII. század utolsó évtizedeiben a család érzelmi középpontjába a gyerek került. Mivel a család patriarchális jellegét is megtartotta, az atya-gyerek viszony lett a családi közösség tengelye, és ez különleges hatással volt a korabeli érzelmi életre. Az anya ellenben – feltűnő módon – a háttérben maradt. Amikor az anya az egyes művekben megjelenik, leginkább az atya mellett komplementáris funkciót tölt be, legtöbbször csupán azért, hogy teljesebbé tegye a család képét.

Az érzékenység drámaiban feltűnően fontos az atya-leány kapcsolat, e tengely mentén szerveződik a dráma konfliktusrendszere. Tovább él ugyanis az a hagyomány, amely szerint az apának és lányának

<sup>15</sup> Sulzer megfogalmazásában: „Eigentlich wird alles, was leidenschaftliche Empfindung erweckt, rührend genannt, und in diesem allgemeinen Sinne wird das Wort in dem folgenden Artikel genommen; hier aber halten wir uns bei der besondern Bedeutung desselben auf, nach welcher es bloß von dem genommen wird, was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. Erwecket. Denn in diesem Sinne wird es genommen, wenn man von Gedichten, von Auftritten, von Geschichten sagt, sie seien rührend.” Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774). Neue vermehrte zweyte Auflage. Leipzig, 1794. 990.

<sup>16</sup> Család, érzékenység és drámairodalom XVIII. századi kapcsolatáról lsd. Bengt Algot Sörensen: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München, C. H. Beck Verlag, 1984.

<sup>17</sup> A családot a Zedlers Universal-Lexikon 1734-ben a hatalmi struktúra felől határozta meg: „Familie ist eine Anzahl Personen, welche der Macht und Gewalt eines Haus-Vaters ... unterworfen sind.” [A család olyan személyek csoportja, amelyek az atya ereje és hatalma alá vannak vetve.]

viszonya nem kizárólag egy családi viszonyrendszer felől értelmezendő, hanem egy jól meghatározott tulajdonviszony felől is. A leány az apa tulajdona, birtoka, az erény nemcsak az erkölcsi, hanem az anyagi javak kategóriájának is egyik eleme. Az érzékeny szomorújátékokban az atya-leány kapcsolat jóval emocionálisabb, mint a házastársak között, sőt: úgy tűnik, hogy a drámákban az anya szerepe azért marad betöltetlenül, mert az a szoros atya-leány kapcsolatra zavarólag hatna. Lánya szerelmét az apa mindig veszteségként éli meg, és ez a konfliktus a tragédia forrásává válhat. Sara megszőkötésével Mellefont is ezt a tulajdonviszonyt borítja fel, s Marwood is alapvetően erre építi stratégiáját:

MARWOOD: Hogy az Úr egy tapasztalatlan gyermekét a' maga mesterségei által el tudá szédíteni, s meg nem szűnt, míg célját érte, az még szenvedhető volna; a vétket enyhíthetné hevének nagy volta; de hogy egy elemedett öregtől ellopta egyetlen gyermekét, hogy egy tiszteletes atyának keves napjait a' sírig elmérgesítette, hogy hiú örömeiért szétépte a' természet kötelékét, ez, Mellefont, mentséget nem talál.<sup>18</sup>

A leány fő jellemzői erkölcsösség, erényesség, érzékeny szív, szeretet, jóság, szelídség. A családi viszonyrendszerből kifolyólag a lány szimbólum, reprezentációs tárgy is. A leány esetében az alázatosság, engedelmesség és tiszta szív a legfontosabb nevelési cél. S így a leány az atya nevelési módszereinek, erkölcsi értékrendjének milyenségéről árulkodó reprezentációs eszköz is, s így erkölcsi tökéletessége az atya nevelői tevékenységének egyetlen igazi jutalma. Az atya számára az emberölés, a bosszú eme szélsőséges formája is megengedett, amennyiben ezzel a lánya becsületén ejtett foltot bosszulja meg. Ezért bocsátja meg Odoardo Galotti bűnét a herceg, aki az állam legnagyobb hatalommal bíró képviselője.

Az érzékeny drámák hőseinek tehát az érzékeny ethosz felől megfogalmazódó elvárásoknak és értékrendeknek kell megfelelniük. Szereplőik állandóan a patriarchális család tipológiájának próbálnak megfelelni, ehhez viszonyítják gondolataikat, érzelmeiket és cselekedeteiket. Tévedés lenne, ha Sir William Sampson, Ferdinand, Emilia Galotti

alakjában a társadalmi valóság lenyomatait keresnénk; ezekben a figurákban sokkal inkább az látható, ahogy a XVIII. századi ember önmagát látni és inszcenírozni szeretne volna. Hogy mennyire így van ez, arra tanú Lessing *Miss Sara Sampsonja*: a kölcsönös félreértések, elhibázott cselekedetek után a szereplők elsősorban nem önmaguk cselekvésének helyességét kérdőjelezi meg, hanem azt, hogy mennyire felelnek meg a szerep által előírt viselkedési mintáknak:

WAITWELL: Ah Sir William még mindig az a' szerető atya a' ki volt, a' hogy a' mi Sáránk még mindig az a' hív, az' jó gyermek. (Kiemelés tőlem – J-Sz. Sz.)

Ez a viszonyrendszer teszi nehezen játszhatóvá ezeket a darabokat. Ezen alakok megformálása, jelleme egybevág az ún. morális hetilapok által propagált embereszménnyel. Ugyanakkor e drámákkal szemben kialakultak olyan befogadói elvárások, amelyek évtizedekig meghatározták a szomorújáték recepcióját. Az egyes alakok típusokká váltak, kialakult az erényes leány, az érzékeny atya, a naiv gyerek típusa. Az nézők számára elsősorban ők jelentették az azonosulási pontokat. A már idézett Christian Heinrich Schmidt írja 1767-ben: „Épp most tettem le a Sarát. (...) kit ne hatna meg az ártatlanul szenvedő erény? Marwood embertelensége, az érzékeny atya szerencsétlensége, Waitwell hűsége, Arabella naivitása?”

Ez esetben nem csupán arról van szó, hogy a néző ezekkel a szereplőkkel azonosulhatott, hanem a dialógusokban is megtalálható – többé-kevésbé explicit módon – az adott szereplővel való azonosulás követelménye. A *Miss Sara Sampson* újabb német színpadi adaptációja épp ezeket próbálja lebontani: mai, kisvárosi-kisemberi környezetbe helyezi a cselekményt, Arabella helyett egy bizonyos Benjámin szerepeltet, Sarát megfosztja az idealizálás minden lehetőségétől. Az atya-leány kapcsolat hagyományos jelentése elhomályosul, a darab folyamán William Sampson pizsamában, fürdőkönyben, alsónadrágban jelenik meg, s állandóan nyugtatókat szed. Ez az alapállás azonban a tragikus véget is kizárja. Így Marwood egy babérkoszorút küld Sarának, ő pedig elutazik, az atya egymáshoz kényszeríti a két fiatait. Ezzel Miss Sara Samp-

<sup>18</sup> A *Miss Sara Sampson* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Gotthold Ephraim Lessing: *Drámák, versek, mesék*. Bp., Európa, 1958. 43–124. ford. Kazinczy Ferenc.

son története egyszeri, banális eseménnyé szürkül, amely a színpadi adaptáció során épp lényegét veszti el. Ugyanakkor az továbbra is kérdéses, hogy – a „beavatottakon” kívül – kit tudna megszólítani egy ún. „korhű” előadás, rendelkezik-e a mai közönség az ennek a megértéséhez szükséges – gyakran elméleti – ismeretekkel?

A polgári szomorújáték kérdését tehát korántsem tekinthetjük lezártnak, kimerítettnek. Azt hi-

szem, ezt a meggyőződésemet alátámasztja a polgári szomorújáték mai szakirodalmi recepciója, a kutatásban iránta újból megnövekedett érdeklődés, illetve irodalmi szöveg és színház korántsem ellentmondásmentes viszonya. Jelen írásban is néhány érdekes aspektus kiemelésével és értelmezésével szerettem volna rávilágítani azokra a kihívásokra, amelyeket a kutatás és színház számára a polgári szomorújáték jelentett és jelent ma is.