





## A renaissance francia színiköltészete és a színszerűség.

(Olvastatott a M. Tud. Akadémia I. osztályának 1904. május 2-án tartott ülésén.)

### I.

Székfoglaló értekezésem tárgyául a francia irodalomtörténetírásnak egy részletkérdését választottam, mely azonban nem csak pusztán szakszerű eruditio dolga, de van általánosabb vonatkozása is, azonkívül, hogy a többi, esetleg a hazai irodalom buvárlói számára is nyújthat bizonyos tanulságokat. A renaissancekori francia színiköltészetnek színszerűségéről, a színpadhoz való viszonyáról kívánok szólni. Ez a kérdés néhány hónapja Franciaországban ismét napirendre került, még pedig oly fölülbírálaton menve át, mely az utóbbi évtizedben egyetemessé lett felfogással immár szakítani hajlandó. Engem személyesen kerek tíz év óta foglalkoztat e tárgy s reám nézve tavalyelőtt kezdett el újabban actualissá lenni, mint ezt mindjárt hátor leszek közelebből megvilágítani: elnézést kérek, ha így subjectiv természetű kitérésekbe is bocsátkozom, de ez szintén a tárgyalandó kérdésnek történelmi előzményeihez tartozik, melyeket bevezetésül érintenem kell.

A XVI. századnak francia tragédiájáról, melylyel ez értekezésem mindenekfelett szándékozik foglalkozni, 1883-ban egy terjedelmes francia monographia\*) jelent meg, mint doctori értekezés Faguet Emiltől, ki azóta tudvalevőn a Sorbonne rendes

\*) *Emile Faguet: La tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle (1550—1600)*. Paris 1883. Immár könyvtörténeti ritkasággá vált mű, melyet Welter párisi kiadó néhány évvel ezelőtt változatlan lenyomatban újra kiadott s így ismét hozzáférhetővé tett. — V. ö. 90 l. 1. Jegyzet.

tanára, akadémiai tag s a francia irodalomtörténetírás egyik vezérémbere lett. E mind máig páratlanul álló kitünő műnek, mely az Ebert<sup>1)</sup> hasonló tárgyú alapvető német könyvét végleg háttérbe szorította, egy «szépséghibáját» szokás kifogásolni: egy XVIII. századbéli mystificáló, chevalier de Mouhy hamisításai nyomán pontos adatokat közöl az illető darabok előadásának helyéről s idejéről, bár — a mit méltányos kiemelni, de rendesen felednek — maga Faguet is utal rá, hogy e forrás «nagyon kétes tekintélyű» és hogy a belőle merített adatokat csak mint problematikus értékeket közli. — Mouhy megbízhatatlan voltát aztán legbehatóbban Rigal bizonyította, a párisi színházak történetének tudós buvárlója, jelenleg a montpellieri egyetem rendes tanára. 1889-ben Hardy szinköltőről írt doctori értekezésében,<sup>2)</sup> egy vaskos kötetben, igyekezett kimutatni, hogy a szóban levő darabokat nem játszták az *Hôtel de Bourgogne* nevezetű párisi színházban, mint Mouhy állította; mi több: Rigal azt is vitatta, hogy e daraboknak egyáltalán semmiféle igazi színpadhoz nem volt közük, mert a szerzők nem előadás végett írták azokat. — Érengeteg tudással összehordott adatok előtt hódolva, midőn 1892-ben magántanári előadásaimat a budapesti tudományegyetemen tartani kezdtem, azt vallottam magam is, hogy «Jodelle és társai csak olvasmányokat, könyvdrámákat írtak».<sup>3)</sup> A mint aztán mind többször és mind behatóbban tanulmányoztam magokat a műveket, nézetem mind ingadozóbbá vált, mignem végül teljesen ellentétes meggyőződésre jutottam. Egy nagynevű francia irodalomtörténész elé terjesztettem felfogásomat, de ez, részint mert nem megfelelő formában tettem, részint mert ő teljesen ellenkezően gondolkozott és gondolkozik, egyszerűen kitért előle, én pedig napirendre tértem fölötte, egyéb tárgy foglalván le, noha főiskolai előadásaim kapcsán többször felmerült ismét elém a kérdés, mindig érdekelve, sőt bántva. Végre ezelőtt pár évvel, midőn arra vállalkoztam, hogy a m. tud. Aka-

<sup>1)</sup> Adolf Ebert: *Entwickelungs-Geschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im XVI. Jahrhundert*. Gotha 1856. Ma már szintén letűnt a könyvpiaconról.

<sup>2)</sup> Eugène Rigal: *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris 1889.

<sup>3)</sup> *Bevételés a francia tragédia történetéhez. Magántanári próba-előadás a budapesti m. kir. tud. egyetemen*. Budapesti Szemle 1892.

démia könyvkiadó vállalata számára a francia szinköltészet története köréből egy munkát írok, immár nem odázhattam el többé, hogy végleg leszámoljak az irodalomtörténetírás e problémájával, s tíz évi — bár nem feltétlen — szünetelés után megvizsgáljam, vajjon nem én voltam-e az, a ki tévedtem.

A kételkedésre annál több okom volt, mert meggyőződéssel teljesen elszigetelve láttam magam. Az irodalomtörténetírók körében immár végérvényessé lett Rigal nézete, ki egyetemi előadásai-ban, majd a *Petit de Jullenville* szerkesztette nagy irodalomtörténetben<sup>1)</sup> ismételten hirdette, hogy a renaissance francia tragédiái — sőt vigjátékai is — csak olvasók által élvezésre szánt művek voltak, a Musset híres szellemes ötletével szólva: *spectacle dans un fauteuil*; a szerzők nem írták e darabokat «oly dramaturg módjára, ki előre látja a színpadon élni és cselekedni az alakokat». — Morf,<sup>2)</sup> frankfurti főiskolai tanár, ki a XVI. század francia irodalmának legújabb jeles kézikönyvét írta meg német nyelven, a *Petit de Jullenville* illető kötetével körülbelül egy időtájt, így nyilatkozott: A classicus tragédia «nem került a nyilvános színbáz deszkáira, hivatásszerű színészek nem álltak rendelkezésére»; «udvari és iskolai, tehát műkedvelői színpadokra lévén szorítkoztatva, lényegében véve könyvdráma maradt». — Pár évvel ezelőtt megint Rigal Hardyról szóló könyvének általános részét, mely a színházak történetéről szól, új kiadásban tette közzé, több oly adattal is bővítve, melyek az ő álláspontja ellen szóltak részben, de melyekkel szemben nem kevésbé fentartotta előbbi nézetét.<sup>3)</sup> — Ha egyébiránt e nézet ridegségéből már *Petit de Jullenville*-ben engedett némit Rigal, Brunetiére viszont, ki a Hardy-monographia bírálata alkalmából teljesen magáévá tette ennek álláspontját, a *Grande Encyclopédie*-től kezdve mindenütt újabban is hirdeti, hogy Jodellenek és a kortársaknak művei «csak iskolai gyakorlatok, inkább olvasásra, mint előadásra szánva, következésképp minden szorosán vett színi

<sup>1)</sup> Rigal: *De l'établissement de la tragédie en France. Leçon d'ouverture*. Revue d'art dramatique 1892. — Továbbá a *Petit de Jullenville* szerkesztette nagy irodalomtörténet III. kötetében. 1897. V. ó. u. itt IV. k. 1897.

<sup>2)</sup> Heinrich Morf: *Geschichte der neuen französischen Litteratur*. I. Band: *Das Zeitalter der Renaissance*. Strassburg 1898.

<sup>3)</sup> Rigal: *Le théâtre français avant la période classique*. Paris 1901.

követelményen kívül állón vagy attól függetlenül alkotva».<sup>1)</sup> Lanson pedig 1894-ben megjelent s az összes addigi kézikönyvek felett a hegemoniát azonnal magához ragadt irodalomtörténetének minden újabb kiadásában változatlanul ismételte, hogy «ezek a tragédiák szalonoknak, vagy olvasószobáknak szánt alkotások maradtak, költemények és nem drámák. Inkább elrecitálták, semmint eljátszták azokat a tudós műkedvelők az ő raffinált műveltségű hallgatóságuk előtt. 1600-ig e darabok közül egyetlen egy sem jelent meg igazi közönség előtt, igazi színpadon; nem e végből voltak alkotva» . . .<sup>2)</sup>

Hogy tehát szándékomat megvalósíthassam, még egyszer végig olvastam a renaissancekori drámaírókat, azokat is, melyek a párisi Bibliothèque Nationale-nak ritkaságai; előkerestem az e tárgyról főkomiban heverő régi dolgozatomat, s miután úgy tapasztaltam végeredményül, hogy a magam votum separatumának helyességébe vetett hitem, minden tölem telhető önkritika mellett is, nem hogy megtántorodott volna, de sőt ellenkezőleg megszilárdult, érveim rövid összefoglalását Faguet Emil elé terjesztettem személyesen, ki azokat meghallgatván, a leghatározottabb szavakkal adott igazat felfogásomnak . . . Ezek után nem maradt tehát egyéb hátra, mint hogy részletesen feldolgozzam a szóban levő kérdésre vonatkozó összes régibb és újabb keltű mondani valómat: azonban közbe jött egy sürgős természetű irodalmi megbízatásom, az egész francia irodalom ismertetését kellett megírnom s ezzel csak pár hónapja készülhettem el. Időközben aztán néhány hónappal ezelőtt, az az örvendetes meglepetés ért, hogy Lanson, azóta a Sorbonne rendes tanára, két cikket tett közzé, melyekben Rigal álláspontjával immár többé-kevésbé szakít és az általam tíz év óta kizárólag helyesnek tartott felfogás mellett emel végre szót.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Brunetiére: *Grande Encyclopédie, Tragédie*-cikkk. U. ez közölve Revue d. d. M. 1901. És *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. VII. — Hardy-ról l. Revue d. d. M. 1890 és *Études* IV.

<sup>2)</sup> Gustave Lanson: *Histoire de la littérature française*. 2-ème édition revue et corrigée. Paris 1895. Szó szerint ismételve a legújabb kiadásokban is, így 7-ème édition revue et complétée 1902. és 8-ème éd. revue 1903.

<sup>3)</sup> *Revue d'histoire littéraire* 1903. ápril-juniusi és július-szeptemberi füzet. (E folyóirat számai negyedévenként utólag szoktak megjelenni.) A történelmi igazság és a teljesség kedvéért meg kell említenem, hogy

Azonkívül, hogy a már Faguetnél is akadó autentikus adatok mellett a Rigal újabb adatait is felhasználja, melyekből ő végre elfogulatlanul le-levonja a levonandó tanulságokat, maga keres össze, főleg az egyes városok életére vonatkozó művekből, és pedig kinyomatott könyvekből, eddig felhasználatlanul hagyott értesítéseket a renaissancekori színdarabok előadásairól. Az így összeállított kimutatás alapján aztán immár kétségbevonja amaz állításnak igazságát, melyet — úgymond — ő maga is vallott régebben, t. i. hogy «a renaissance tragédiái inkább olvasás, mint előadás tekintetéből íródtak»; immár kétségtelennek nyilvánítja «*azt az egyet legalább*», hogy «a szerzők sokkal inkább gondoltak, vágyódtak az előadásra, semmint Rigal mondta». Bár még mindig annyira Rigal nézeteinek hatása alatt áll itt is, hogy végeredményben azokat visszhangozza: «E tények és más hasonlók alapján jogunk van mondani, hogy sok költő az előadásra való tekintettel írt, de

nézetváltoztatásának első jelét már ugyane folyóirat 1901-iki folyamában adta Lanson Rigal új könyvének bírálatában, mely bírálatra magam is csak ez értekezésem megírása után lettem figyelmessé, i. új cikkei alkalmából. Lanson itt kijelenti, hogy túlzás Rigaltól, ha általában a renaissance összes francia tragédiáit «el nem játszhatóknak és kizárólag olvasásra készültnek tekinti»: «különbséget kell tenni», mondja, mert Jodelle és Jean de la Taille, a *Saul* szerzője nem számíthatók e csoportba. Sajátságos, hogy Lanson feleli, hogy e különböztetést már maga Rigal évekkel ezelőtt megtette *Petit de Jullevillében*. A bírálatnak egyetlen jelentős helye a következő mondat: «Nos premiers (!) poètes tragiques, à l'imitation des Italiens, ne la (t. i. a tragédiát) concevaient pas sans la représentation: on le voit bien par Du Bellay . . .». Máskülönbben még mindig Rigal álláspontján marad, oly szilárd meggyőződéssel, melyből kétségtelen, hogy még mivel sem rendelkezik 1903-iki cikkeinek adatai közül, vagy legalább még nem vette ezeket eléggé fontolóra. («M. Rigal a mis hors de doute que les pièces de l'école de Ronsard n'ont pas paru à l'Hôtel de Bourgogne, ni en général sur une scène publique, qu'elles ont été jouées dans les palais ou dans les collèges pour un public restreint noble ou lettré, ou bien qu'elles n'ont pas été jouées de tout».) Lanson irodalomtörténeti kézikönyvének egy jegyzetében, hol arra utal, a mit különben Corneille-monográfiájában (1898.) érintett már, t. i. hogy neki ma «az általánosan elfogadott nézettel» eltérő véleménye van «s francia tragédia alakulásáról» (a szerkezetre vonatkozó véleményének ezafelőlátásd Faguetnél: *Propos de théâtre*) mint «közelebb megjelenendőt» jelzi ily című könyvét: «*A francia tragédia, megalakulásától Corneilleig*».

miután elvesztette a czéltérhetés reményét (!), művének kinyomtatására kényszerült szoritkozni.»

Az eddig felsoroltak eléggé megmagyarázzák, miért ragadtam meg e szélfoglaló alkalmát arra, hogy a renaissancekori szinköltészet színszerűségének kérdését tárgyaljam, melylyel ily terjedelemben, ily irányban úgy sem foglalkozhatnám irandó szinköltészet-történeti munkám keretében. Dolgozatom, mint hinni bátorkodom, elég bizonyoságául fog szolgálni annak, hogy a szóban levő kérdésre vonatkozólag ez idő szerint éppen nincs kimerítve még sem a materiális bizonyítékoknak, sem pedig a logikai érveknek sorozata; ellenkezőleg: mindkét sorozatot oly számottevő, sőt döntő természetűekkel növelhetni, melyekről nehezen érthető, hogy eddig meg nem látták, vagy jelentőségüket fel nem ismerték az irodalomtörténészek, Eberttől Rigulig, sőt Lansonig, ideértve emennek legújabb czikkeit is.

## II.

Mindenekelőtt röviden körvonalozzuk a XVI. század francia szinköltészetének fejlődését, melyet ily általános összefoglalásban visszaidézni emlékünke annál czélszerűbb lesz, saját adatainkat is felhasználva kiegészítésül, mert ennek kapcsán lehet alkalmunk arról tájékozódni, a mit eddig még nem találhatni így összeállítva az irodalomtörténetíróknál, t. i. hol és mikor adták elő a kiválóbb íróknak 1600 előtt kelt műveit. (A későbbi keltűekre, melyekkel Lanson szintén foglalkozik, nincs okom kiterjeszkedni.) Tehát, a mit a Mouhyk mystificatióval végeztek egykor, azt most tudományos alapon ismétljük meg: természetesen ez által nem Mouhyt fogjuk rehabilitálni, legfőlebb Faguet-t igazolhatjuk, hogy e darabok színrehozatalát el tudta hinni s e darabokat, mint autentikus színi alkotásokat tudta tárgyalni...

Bár nem akarom ab ovo Ledae kezdeni, mégis a középkorig kell visszatérnünk. Ha ugyanis a XIX. század irodalmának elején a XVIII. századnak hagyományait látjuk uralkodni, mint az utóbinál viszont a XVII., ennél meg a XVI. századéit: ugyanez a jelenség tapasztalható a XVI. század elején is, és ez a jelenség itt annál szembeszökőbb, annál fontosabb, mert ez az ú. n. renaissance-korszak a közhitben rendesen úgy szerepel, mint a mely a középkortól az újkort egyszerre elvágja, egy ujdonat új classicus

irányú művészetnek hirtelen divatba hozásával: holott ez az irány egyfelől hosszabb idő óta készült elő megfelelő előzményekkel, másfelől mellette a régi irány is még mindig tovább divott. A költészetnek egy ágában sem észlelhető ez a tény annyira feltűnően, mint éppen a szinköltészetben, hol a középkori válfajok, miután éppen a XV. században, ez egyébiránt immár nem is a középkorhoz tartozó, hanem átmeneti korban érték el virágzásuk tetőpontját, eltartanak az új költészet reformjának kezdetén, a XVI. század közepén is jóval túl, el még a XVII. század első évtizedeiben is.

Így uralkodnak még mindig a XVI. században, noha terjedelmük mind több redukálást szenved, a mysteriumok, melyeket a humanista képzettségű Navarrai Margit is ír és férje királyi udvarában olasz színészekkel adat elő, miként ír még 1580-ban is egy Lecoq nevű pap. — Dramatizált eposfélék: ha olykor hazai szentek történetét (Szent Lajos, Orleánsi szűz), vagy oly kedvelt profán történetet hoztak színre, mint pl. Trója ostroma, mégis mindenkifelett a bibliából merítettek, megtartva a túlvilági szent «csodás elemeket», Isten, ördög, angyalok szerepeltetésével. E minden művészi szerkezet híján levő rengeteg anyaghalmozba, bár a legújatosabb tartalmú s az előadás az isteni tiszteletnek, ha már nem is része, de még mindig valósággal egy neme, a legdurvább bohózatosságot fektelenül vegyítik bele az írók, azonkívül, hogy a naiv, vagy naivságot szzenvelgő feldolgozás, valamint az ügyefogyott előadás már egymagában is profanálja a szent tárgyat. Így aztán Párisban az e darabok játszására alakult ú. n. *Passio-társaságot* (*Confrérie de la Passion*), mely idővel egyáltalán a színjátszásra kizárólagos szabadalmat nyert, s mely 1541—2. tájt rendezi leg-híresebb mysterium-előadásait, 1548-ban a törvényszék eltiltja a mysteriumok játszásától. E tilalom azonban, melynek példáját a vidéki hatóságok is követik, annyira nem jár feltétlen eredménnyel, hogy Párisban ötven év múlva meg kell ismételní; vidéken pedig éppen tovább divnak a mysteriumok előadásai, noha e darabok, már a XVI. század közepétől kezdődően, mind inkább bibliai drámákká kezdenek átalakulni.

Így uralkodnak továbbá a moralitások, melyeknek éppen a XVI. század közepe felé találhatók legértékesebb termékei; mint a tudós Buchanan is panaszolja: «*allegoriis... tum Gallia vehementer delectabat.*» A moralitásnak legalacsonyabb fokát szárazon

oktató, predikáló és drámaiatlan darabok képviselik, allegorikus alakok szerepeltetésével; sokszor csak drámaformájú hitvitázó pamphletok. Ilyen, valláserkölesi moralitásokat ír a XVI. században ugyancsak Navarrai Margit, míg egy udvari orvos, mint korának naív Briexje, hygienikus iránydarabban tárja fel a korhely élet következményeit. — A moralitások közt ugyanez időtájt találjuk legszebb példányát az egykor *miraculum* név alatt virágzott válfajnak, mely szent esodákat világi történet keretében hozott színre: ez a *császárrol szól, ki unokaöcsesét megölte*; fenkölt páthoszával ma is megragad. — Különösen kedvelik a novellaszerű, teljesen világias történeteket; ha a XIV. században egy Genoveva történetét dramatizálták az írók, most a római Virginia esetének egy változatát ábrázolják, franczia viszonyok közé áttéve, de szerencsés befejezéssel s így érzékeny kiadásban; sőt akad egy házasságtörési dráma is a férj bosszújáról. A moralitások közül éppen a teljesen világi tárgyúakban rejlik életképes esira, mely kivált a mysteriumok háttérbe szorultával fog aztán kifejlődni; úgy hogy a moralitásból, illetőleg a moralitás hatása alatt a tragédiából ennek egy alfaja jön létre, az ú. n. *tragi-comédie*, mely a renaissance korának, sőt még inkább a XVII. század első felének különös kedvence lesz: a napjainkbeli melodramának, vagy éppen a XVIII. századdal kezdődő polgári drámának első kísérlete.

A vígszinköltésnek középkori válfajai szintén színpadon tartják még magukat. A moralitások egy része maga is a vígszinköltéshez tartozik: emezeknek különösen egy válfaja virágzott a XVI. század elején: a *sottie*, allegorikus alakokkal politikai satira, de már I. Ferencz tilalma leszorította a színpadról. Annál tovább virágzik az olykor társadalmi satirájú, még többször csak megnevettetni akaró bohózat, a *farce*, mely a középkori szinköltészetnek még a moralitásnál is annyiban életképesebb része, a mennyiben aránylag legkevesebb módosítással fog a renaissance idejében a classicus izlés által szentesítve tovább élni.

Mind e darabokat műkedvelők adták elő a középkorban: a polgárságból, főleg az ú. n. puyknek, mesteremberok költőakademiáinak tagjaiból alakult confrérik; továbbá a diákok, részben a papok közül is toborzott dilettansok. Külön műkedvelő társaságot alkottak a jogászok, kik egy ideig egyáltalán külön államot képeztek az államban; továbbá a főleg sottiekat játszó «vigtársaságok»,

melyek a társadalom minden osztályából alakultak egybe, városok szerint váltakozó névvel. (Párisban pl. *Enfants sans souci, gondtalan legények* volt nevük.) E heterogen színjátszó elemek bohème részeitől verődve össze, valamint alkalmasint a kezdettől fogva monologoknak, vagy több személyek beszélgetésének előadásával is foglalkozó vándor-énekesek utolsó maradványainak hozzájárultával, a XVI. században lépnek fel aztán a professionatus színészek: elvértve nők is akadnak már köztük. Egy részük később is a diákokból került ki, mert ezek nem egyszer annyira kedvet kaptak a színjátszáshoz a kollegiumi előadások révén, hogy oda hagyták az iskolát s vándorkomédiásnak csaptak fel.

A XVI. század közepe tájt aztán a műveltség tekintetében előbbre haladt Olaszországgal érintkezés folytán, olasz hatás alatt, a szinköltészet terén is megkezdődik az antik utánzás. Az iskolák tudós humanista tanárai, kiknek némelyike különben még mindig annyira nem tudja magát felszabadítani a középkor hagyományai alól, hogy moralitásokat, sőt sottiekat is szólaltat meg latinul, latin tragédiákat írnak, melyeket tanítványaikkal előadatnak; tárgyukat a görög-római ókorból, vagy a bibliából veszik s ez utóbbi esetben egyenesen a mysteriumnak bibliai drámává megrendszabályozásával állunk szemben. (Muret: *Julius Caesar*; Buchanan: *Septim*; mindkettő Bordeauxban 1540—5.) Majd az új költészet leendő főmestere Ronsard 1549-ben *Aristophanes* egy vigjátékát francziára fordítva, *előadja barátaival egy párisi kollegiumban*. Ugyanez évben pedig megjelenik az új költészetnek programja is, mely arra buzdít, hogy ne csak fordítsanak az írók, hanem eredeti műveket is alkossanak antik stílusban. E felhívásnak 1552-ben tesz eleget a szinköltészet terén Jodelle,\* ki *Fogoly Cleopatra* című tragédiáját és *Eugene* című vigjátékát *adatja elő a párisi Hôtel de Reimsben* (Lanson szerint a reimsi érsek, Guise herceg palotájában, ki Jodelle pártfogója volt), *majd a Boncour-collegiumban. Cleopatra 1582 tájt*, mint Lanson említi, *ismét színre került*, bár nem tudni, hol. Noha Lanson 1545-ből egy vidéki színész nő szerződésében az ez által játszandó darabok közt ily általános kifeje-

\* Jodelle színdarabjainak új kiadása megj. a Viollet-le-Duc-féle *Ancien théâtre français* cz. gyűjteményben; Jodelle összes műveit Marty-Laveaux tette közzé újabban, Lemerrenél.

zésre akad: *des antiquailles de Rome*, mégis miután nem tudni, nem középkori stíli darabokat (mysteriumot vagy moralitást) adtak ily minősítéssel ama «históriajátszók», a *Fogoly Cleopatrát* kell tekintenünk az első francia nyelven szóló tragédiának, egyszerűsmind az első római tárgyú tragédiának. Jodelle másik tragédiájának, *Didónak* előadásáról ez idő szerint nincs külön tudomásunk; de azt igenis tudjuk, hogy a doli érsek, Bretagneban Jodelle «néhány tragédiáját nagy pompával előadatta», sőt tudjuk, hogy a század végén a Valleran-féle színtársulat, mielőtt Hardyt házi költőjeül szerződtette volna, szintén Jodelle darabjaival pótolgatta műsorát. — A *Fogoly Cleopatra* Plutarchból, az akkori európai színiköltészetnek egyetemes kincsés bányájából merít, de még nem az Amyot genialis fordításának segítségével, mely csak 1559-ben jelenik meg. Olasz példák után, Seneca nyomán teremti meg a classicus tragédia chablonját, immár öt felvonásra osztva, karénekekkel: mint a czimből is megítélhetni, a cselekvény a erisishez érkezett kezdődik, reggeltől estig terjed, tehát a minimumra szorítkozik, a katasztrófát *hírnök* beszéli el; az író előtt mindennél fontosabb az alakok érzés- és gondolkozásmódjának feltüntetése az adott helyzetben, hosszú magánbeszédék és a kíséző meghittekkel tárgyalás, esetleg a főszereplőknek egymással folytatott vitája kapcsán, túlságos symmetriával kimérsékelt párhuzamos jelenetekben: mindez erősen moralista, didaktikus irányval, mint ez természetes abban a században, melyben majd 1580 tájt egy Montaigne fog fellépni. — *Eugène* viszont, Plautus és Terentius vigjátékai, főleg pedig az olasz bohózatok, sőt a farce nyomán halad, melyek közt mind sok az érintkezési pont. Ugyanesak felvonásokra oszlik. A költő hazájából és korából veszi satirikus és ledér tárgyát. E darab alkalmából is hangsúlyozni kívánom különben, hogy e tanulmányomban mindenek felett a tragédiával kell foglalkoznom, míg legfőleg melleleg fogom érinteni a vigjátékot, melynek további művelői (Grévin és Odet de Turnébe, Jean de la Taille és Larivey) úgy is csak olasz utánzók, legfőlegbb ügyes adaptálók.

Még Jodelle fellépése előtt 1550 tájt, Lausanneban, a híres szoltárfordító, protestans theologus és humanista *Theodore de Bèze* előadat tanítványaival s csakhamar nyomtatásban is közzé tesz egy Izsák feláldoztatásáról szóló «francia tragédiát», mely az első bibliai dráma francia nyelven, miután Buchanan *Jephteje* csak

1567-ben szólalhat meg francziául Florent Chrétiennek, a híres *Menipposi satira* egyik társszerzőjének fordításában. Lanson, ki újabb dolgozatában mintegy felfedezni látszik Bèze időbeli elsőbbségét Jodelleel szemben,\* hajlandó volna Jodelle helyett tőle keltezni a francia tragédia inaugurálását. E nézet ellenében csak azt emelem ki, hogy Bèzenél nem találjuk meg a Jodelle-féle classicus chablont; műve valamilyes átmeneti kísérlet, mely ama chablonba a mysteriumot próbálja beleszorítani: első kísérlet francziául, a Buchanan hasonnemű latin nyelvű próbálkozása után, a mysteriumnak bibliai drámává megrendszabályozására, mint ezt elégszer kiemelte az irodalomtörténetírás. Bèze darabja prologgal van ellátva, mely a középkor hagyománya szerint esöndre inti a hallgatóságot; három felvonásra terjed, melyek a mysteriumok nyelvén *pause* szóval vannak jelölve. (Mellin de Saint-Gelais, ki *intermedie* elnevezést használ, ezt a szót így magyarázza: francziául = *pause*, latinul = *scena*.) De mellőzi a komikus részleteket; a «csodás elemet» a sátán és az angyal rövid szerepére szorítkoztatja; a cselekvényt lehetőleg redukálja, bár még mindig egymástól messzibb eső különböző helyeken játszattja le. Karéneket alkalmaz és erősen didaktikus irányú. Mindezerért, valamint szerencsés befejezéseért, *tragédia* helyett hamarabb illeti meg a *tragi-comédie* czim, a hogyan egyik követője, Antoine de la Croix a maga Dánielről szóló s Navarrai Margitnak ajánlt darabját elnevezte, mely tán legelőször, vagy legalább a legelsőek egyike gyanánt viseli ezt a czímet.

Bèze Ronsardék ellenében szent tárgyak feldolgozására buzdított, mint buzdít majd 1579-ben Scévole de Sainte-Marthe *Hio* czimű darabjának prologjában, sőt még később a lentebb többször említendő Vauquelin de la Fresnaye. Bèze tanácsát hitsorsosai még La Croix előtt megfogadták már. Így *Des Mesures*, ki 1556-ban három összefüggő «szent tragediát» tesz közzé, egy Dávid-trilogiát,

\*) «Il se pourrait faire, úgymond ma Lanson, que le théâtre français moderne fût né hors de France; c'est une question, à mon sens, qui n'a pas été regardée d'assez près.» De legfőlegbb csak Rigal műveiben és Lanson kézikönyvében nem. Nem szólva Faguet könyvéről, hol Bèze időbeli elsőbbsége eléggé ki van emelve, Morf ily szavakkal kezdi Bèze tárgyalását: «Der erste Versuch einer Erneuerung der dramatischen Litteratur geht von den Protestanten aus».

mely még nagyobb költői tehetséggel halad a mester nyomán, még tökéletesebb példáját nyújtja a vallásos tragi-comédiének: ügyel az időegységre, ugyancsak *pause*-oknak nevezi a felvonásokat, karokat alkalmaz, a sátiánt szerepelteti. Prologjában szintén a nézőket esőndre inti; e prologból s az epilogból Rigal szerint is világos, hogy «*e darabokat köztéren kellett, hogy előadják*», a *mysteriumok rendez színpadján*. Lanson, bár nem tudja okadatolni, úgy véli, hogy e darabokat kinyomatásuk előtt nem adták elő. Annyi bizonyos, hogy még 1627-ben is eljátszták a montbeliardi protestans kollegium növendékei az ottani hercegi kastélyban. — A következő biblia drámák írói már mind szorosabban közelednek a Jodelle-féle chablonhoz. Így Rivaudeau, ki Rouillet kollegiumi tanítónak egyik 1556-iki latin darabját utánozza francziául, *Amont*, melynek tárgya úgy e században, mint Racineig igen kedvelt marad és Mathieu feldolgozásában 1583-ban egy vidéki iskolában is színre kerül: a Rivaudeauéról tudjuk, hogy 1561-ben Poitiersban előadták leányok és ifjak. — Mindenek felett pedig Jean de la Taille az, kit itt említünk kell. A Des Masuresével legszorosabban rokon körből meríti két tragédiájának tárgyát, melyek egymás folytatásai: a *Dühöngő Saul* (1572) és az *Éhhalál, vagy a Gabeoniták* (1573). Mikor szerző közzé tette őket, még egyiküket sem sikerült neki előadatnia. A *Gabeonitákról* tudjuk, hogy 1601-ben vidéken előadták a diákok; nines okunk ugyanis a darab azonossága felett Lansonnal haboznunk. Jean de la Taille, ki egyszerűs mind az új színiköltészetnek egyik legkiválóbb theoretikusa, immár teljesen Ronsardékhoz esátlakozik; erősen Senecának hatása alatt áll, kitől egész jeleneteket vesz át: századának legtöbb színi érzékkel rendelkező költője. Művei Rigal vallomása szerint is, «*mint drámái alkotások a XVI. század tetőpontját képviselik*». A tragikum iránt is neki van a maga korában legvilágosabb érzéke.\*)

\*) Rigal is idézi ama szavait, melyekben mint *hídey és a tragédiára méltatlan* tárgyakat kárhoztatja a Béze Izsákjának és a Des Masures Davidjának történetét; de Rigal nem emeli ki, hogy a tragikum hídnya miatt kárhoztatja Jean de la Taille e darabokat, melyekben szerencsés a befejezés («rien de malheur à la fin»), úgy hogy a *pitoyable és poignont* jellegűnek lenni tartozó tragédia által végül kelendő *compassion* helyetti, csak *aise et contentement* hangulatával távozik a néző. (Jean de la Taille e pontban Scaliger nyomain jár, ki Aristoteles tanainak megszorításával

Mint exotikus tárgyánál fogva kivételes jelenséget regisztráljuk Bounin *Szultánját* (1561): *Frankfurtban 1595-ben franczia vándorszínészek játszták*. Seneca-utánezat. Rigal, megfedekezve a Saul és a Gabeoniták, sőt a Garnier Zsidónőinek drámái-ságáról elejtett diésérő szavairól, azt mondja, hogy ez az egyetlen tragédia a XVI. században, melyben «*színi mozgalmasság*» található. — Térjünk vissza az antik tárgyú kísérletekhez, melyek Jodellet, a középkorral compromissumra lépni próbálás nélkül, folytatják. Mellin de Saint-Gelais, a kedvelt udvari költő érdekes módosításokkal utánozza az első olasz mintatragédiát, Trissino 1515-iki *Sophonisbáját*, melynek tárgya aztán Voltaireig is gyakran újra kísért: 1556-ban és tán 1559-ben is a bloisi kastélyban nagy pompával adják elő II. Henrik és Medici Katalin előtt főurak és udvarhölgyek. — Szintén átdolgozás, de még több eredetiséggel s egyáltalán jelentősebb tehetséggel Grévintől, I. Ferencz lányának, a szavojai herezegnőnek protestans udvari orvosától, ki vígjátékokat is írt, Caesar,\* Muret latin drámája (*Julius Caesar*) után, mely Cæsar megöletéséről szól, tehát Shakspere remekével azonos tárgyú s melyet szerző 1561-ben a párisi Beauvais-collegiumban egy vígjátékával együtt előadatott. 1580-ban egy *Julius Caesar*, 1621-ben egy *Caesar halála* című tragédiát adnak elő különböző vidékeken a diákok: mindkettőnél Lanson habozva kérdi, vajjon Grévin darabja-e? Nagyon valószínű, legalább is az 1580-iki előadást illetőleg. — Említsük meg az eredeti, bár kevésbbé neves írók művei közül a Filleul *Achillesét*, melylyel a trójai harez mondúja foglalja vissza helyét a színpádon, immár classicus formában; e művet 1563-ban a Harcourt-collegium adta elő, még ugyanezen szerzőnek *Lucretia* című tragédiája egy pastoralel együtt 1566-ban az udvar előtt került színre. — Siessünk azonban a század

a gyászos véget feltétlenül követelte: a kor ízlése tényleg Scaligernek és Jean de la Taillenak adott igazat, midőn a szorenesés befejezésű komoly darabokra a tragi-comédi olnevezést alkalmazta.)

\*) Muret darabjával együtt újra kiadta Collischon. (*Jacques Grévin's César in ihren Verhältnissen zu Muret, Voltaire u. Shakspere*. Marburg 1886. Stengel, Ausgaben u. Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie.) Ugyancsak e Stengel szerkesztette vállalatban jelent meg újra Bounin *Soltane*-ja is. (Neudruck besorgt von E. Stengel und J. Venema. Marburg 1888.)



két legnagyobb és legtermékenyebb szinköltőjéhez, Garnierhoz és Montchrétienhez.

Garnier (1554—90), míg többi író társa majd mind fiatalon halt el és zaklatott életet élt, mint a francia bírói karnak disze aránylag hosszabb kort ért el: 34-ik évétől kezdve, másfél évtizeden át tette közzé műveit, melyek összegyűjteménye, végül nyolcz darabra szaporodva, 1580-tól 1619-ig negyvenszer jelent meg, úgy hogy a XVI. századnak tényleg legnépszerűbb írója. Hét tragédiát írt. Ezek Senecát immár a görög tragikusokkal vegyítve utánozzák. («Contaminálják.») Görög s római tárgyúak: így újból színre hozzák Jodelle hősnőjét, Cleopatrárt, sőt színre Phedrát is; ez utóbbi darabot Racine épügy nem haszon nélkül olvassa majd, mint nem a *Zsidónőket*, mely a Jean de la Tailleok tárgyköréhez, a bibliához tér vissza s nem méltatlan elődje *Athaliának*. — Garnier műveinek viszonya a színpadhoz mindaddig nincs eléggé tisztázva, e szerint itt aránylag bővebben kell vele foglalkoznunk. Ez idő szerint a következőknek előadásáról van tudomásunk. *Hippolytot 1576-ban, Saint-Maixentban*, egy kis városban, hol a színelőadásokat nagyon kedvelték a polgárok, a *diákok adják elő*. «Garnier *Hippolyt*-ja-e ez, mely 1573-ban jelent meg nyomtatásban?» kérdi Lanson. Egészen biztosra vehetjük, annál is inkább, mert azonkívül, hogy e tárgynak más ekkori feldolgozásáról nincs tudomásunk, 1578-ban éppen Saint-Maixentban egy előkelő háznál a diákok előadják ugyancsak Garniertől *Marcus Antonius és Cleopatra* című tragédiát. — Lanson ugyan ezuttal is habozik: «A *Jodelle Cleopatrájáról* van-e itt vajjon szó, vagy a *Garnier* egészen új (t. i. 1578-ban megjelent!) darabjáról?» Részemről valószínűtlennek tartom, hogy ha a Jodelle darabjáról volna szó, az illető följegyzés Marcus Antonius nevét is belevette volna a címbe, kinek összes szerepe, mint «szellemnek» csak egy prologból áll Jodellenél, míg Garniernál Cleopatrának egyenrangú partnere. Rigal új kötetében említi, egy egykorú forrás alapján, hogy 1594—5 tájt, egy vidéki apácza-kolostorban «*Garniernak egy Cleopatra* nevezetű tragédiáját játszták», — de minthogy e tudósnak meg van rá a maga oka, hogy e világos tanúságot el ne fogadja, így tünődik ez alkalomból: «A *Garnier Marcus Antonius*-a-e ez, vagy a *Jodelle Cleopatrája*?» E kétkezés elragad Lansonra is s midőn ez adatot átveszi, szintén nem mer biztosat állítani: «Vagy a *Jodelle Cleopatrája*, vagy a *Garnier*

*Marcus Antonius*» Nem lephet meg ezek után, ha midőn azt az adatot közli, mely szerint Bourbon herceg 1579-ben egy tourainei kastélyában eljátszatta «*Cleopatrárt*», szintén hajlandó hinni, hogy a Jodelle régibb és nem a Garnier újabb keltű darabjáról van itt emlékezés. — Éppen *Marcus Antonius* ajánlásában, mely De Pibrachhoz, a híres moralista versíróhoz, a párisi törvényszék elnökéhez, királyi tanácsoshoz van intézve, így szól Garnier: «Je vous consacre ce *Marc Antoine* chargé de son auteur, de s'aller très humblement présenter à vos yeux et vous dire que s'il a (comme j'espère) cet honneur de vous être agréable, il ne craindra d'aller ci après la tête levée partout, assurée de ne trouver sous votre nom que bon et honorable recueil de tout le monde, et que les autres ouvrages (t. i. Garnier többi darabjai) encouragés de cette faveur, se hâteront de voir le jour, pour marcher en toute hardiesse sur le théâtre français que vous m'avez jadis fait animer au bord de votre Garonne.»\*) Ez eddig senkitől figyelemre nem méltatott helyen, melyet magam is csak pár évvel ezelőtt vettem észre, azt mondja tehát Garnier egy kissé facsaros és latinosan képletes stílusban, mely akkor közkeletű volt, hogy *De Pibrac Garonne parti kastélyában előadatta az ő első darabjait, melyek tehát nyomtatásban megjelenésük előtt a színpadon már világot láttak*; egyszersmind azt is nyíltan vallja Garnier, mennyire

\*) «Önök ajánlom ezen *Marcus Antonius*-t, melynek kötelességévé teszi a szerző, hogy az Ön szeméi elé járuljon alázatosan bemutatkozni s megmondani Önnek, hogy ha — mint reméllem — elég szerencsés tet-szemű Önnek, úgy nem fog félni ezután attól, hogy bárhol is fölemelt fölvel megforduljon, biztos levén benne, hogy az Ön nevének pártfogása alatt mindenkiktől csak jó és megtisztelő fogadtatásban fog részesülni, és hogy a többi művek is, e kegytől felbátorítva, igyekeznek majd napvilágot látni, hogy aztán egész bátran léphessenek a francia színpadra, melyet Ön régebben számonra életre keltett az Ön Garonnejának partján.» (Robert Garnier, Les tragédies. Treuer Abdruck der ersten Gesamtausgabe etc. Herausgegeben von W. Foerster. Heilbronn 1882. I. Band.) — *Animer le théâtre*: e latinos kifejezést használja itt Garnier. Remi Belleau is így énekel róla: «Garnier qui d'une voix hardie — Vas animer la tragédie». Hardyról viszont egyik latin dicséretje egyenesen Garnier kifejezésével él: «Ex te nunc Gallis animata theatra resurgunt». Az utóbbi két helyet azonban csak (Garnier és Hardy által) a tragédiának, a szinköltészetnek, míg az idézett ajánlásban tényleg a színháznak (*De Pibrac által*) újra élesztéséről, színi előadások rendezettségéről van szó.

fontosnak tartotta a ma róla dívó nézetek ellenére, műveinek előadását. Ismétlem: a szóban levő helyet eddig senki sem vette észre, sőt mint egykor Ebert, Rigal ma — még pedig jóformán Ebert szavait ismételve — egyenesen tagadja ilyennek létezését. Ha Ebert szerint «Garnier a maga tulajdonképeni tragédiáit nem előadások szándékával írta és előszavaiban erre semmi utalás nem található»: Rigal újabb kötetében — régi monographiáját betű szerint ismételve — azzal toldja meg Ebert e kijelentését, hogy még az *ajánlásokban* sem akad Garniernál efféle; sőt Lanson ma is még mindig ugyanily értelemben nyilatkozik.\*) Tanulság belőle, hogy az ilyen állításoknál sohasem árt az óvatosság. — Pótlólag megjegyzem még, hogy *Marcus Antonius* Pembroke grófnő angolra fordította 1592-ben (új kiadást ért 1595): az Angliában akkor rendkívül erős színi életet tekintve, biztosra veszem, hogy a francia író darabját is előadások végett, a színpad számára fordította az angol író. 1594-ben viszont *Cornelia* jelent meg angolul, egy év múlva szintén új kiadást érve: ennek fordítója már éppen neves színiköltő, Kyd, ki szintén az angol színházak műsorát akarta gazdagítani fordításával, melyet — bár Mézières és Symonds Shakspeare elődjéről szólunkban ezt nem említik — Filon szerint *tényleg előadtak Londonban*. Ha tehát e darab itt színre kerülhetett, nincs okunk ellenkező sorsát tételezni fel saját hazájában. Ellenkezőleg nagyon plausibilis bizonyíték kínálkozik erre, melyet Lanson maga is idéz, a nélkül, hogy ezúttal levonná a kellő következtetést. Ugyanis közli Kydnek, kiből feled Garnier fordítójára mutatni rá, híres *Spanish tragediejéből* (megj. 1594, de korábbi keltű) ama sorokat, melyekben *azt mondják a szereplő személyek, hogy Párisban francia színészekről antik stílusú tragédiákat láttak előadni. Ha tehát Kyd Garnier Corneliáját fordította le, részemről ebből azt következtetem, hogy azért választotta ezt a darabot, mert ama párisi tragédia-előadások alkalmából lett erre a darabra különösen figyelmessé.* —

\*) Ebert: «Garnier hat seine eigentlichen Tragödien sicherlich nicht im Hinblick auf die Aufführung geschrieben: nirgends findet sich weder in den Vorreden, noch in den Stücken selbst eine direkte Andeutung davon.» Rigal: «L'absence absolue dans les préfaces et les dédicaces de renseignements concernant la représentation.» Lanson: «Garnier qui semble bien écrire pour être lu et dont rien n'indique que les tragédies aient été jouées avant d'être publiées.»

A mi pedig a *Zsidónőket*, Garnier utolsó művét és főremekét illeti, a francia színiköltészet jeles történetírójának, Petit de Julleville-nek (*Les comédiens en France au moyen âge. Paris 1885*) egy adata nyomán tudjuk, hogy *1600 tájt vidéken mesteremberekből álló műkedvelő társaság, a párisihoz hasonló confrérie előadta*. Ezek után nem mérnem feltétlenül tévesnek jelteni ki Rigallal (új kötete egyik jegyzetében) Perraultnak a XVII. század vége felé kelt ama helyét, hol Garniernak és Hardynak műveit, mint egyaránt színre kerülteket emlegeti...

Van Garniernak még egy műve, utolsó előtti alkotása *Bradamante* (1582) ezimmel, melyről külön kell szólnunk. Minthogy Garnier, mint majd még erre visszatérünk, e művének előadásához bizonyos utasításokat ad, ez egyetlen darabja, melyről Eberttől kezdve («war für die Aufführung geschrieben!») Rigalig (ki Garnier «legdrámaibb, sőt azt kellene mondani, egyetlen drámai művének» minősíti), senki sem vonta tudtommal kétségbe, sőt mindenki hangsúlyozta, hogy *kivételesen* színpadnak volt szánva. Már Ebert utál Scarron *Vig regényére*, mint annak bizonyítékára, hogy e darabot elő szokták adni még a XVII. században is: Scarronnak ugyanis egyik vándorszínész-alakja említi, hogy egy vidéki kastélyban eljátszták. (Lanson Rigal ellenében erős érvekkel vitatja, hogy az a *Bradamante*, melyet 1611-ben az udvarnál *kis gyermekek* adtak elő, csak ballet volt, Garnier darabja nyomán.) Egy sajátos műfaj képviselőjével állunk itt egyébiránt szemben. Ariostó *Őrjöngő Rolandjából* van véve a tárgy, melynek egy változatát dolgozza fel majd a mi Arany Jánosunk is *Toldi szerelmében*, s mely arra nyújtott alkalmat Garniernak, hogy egyfelől a *Cidhez* már méltó erővel rajzolja a szerelem és a kötelesség vívódásait a hősen, másfelől a hősnőnek (egy Nagy Károly idejebeli harezos amazonnak) szüleiben Molièrehez méltó humorral egy nyárspolgár párt ábrázoljon. Epikai művek dramatizálását ekkor egyáltalán kedvelték: nem szólva itt a középkori kalandos eposbősök a Huon de Bordeaux-k és Lancelotk színpadra vitetéséről, 1590 tájt Ronsard hőskölteményének, a *Franciadenak* ily dramatizálását is előadták tragédie ezimmel; sőt magának Ariostónak, kinek vigjátékait is lefordították francziára, eposából már 1564-ben adtak elő egy *tragicomédiát* az udvar előtt: éppen egy évvel a *Bradamante* megjelentése előtt pedig, egy két napig tartó darabot hoztak színre Saint-

Maixentban a diákok *Örjöngő Roland* címmel. Garnier a maga darabját *tragicomédie*-nek minősíti s bizonyára legértékesebb, legtipikusabb példánya annak a válfajnak, mely a középkori hagyományokhoz annyira-mennyire ragaszkodva, a tragédiáénál mozgalmasabb, szerencsés befejezésű escelekvényt kívánt adni és a pathost komikai hangnemmél váltakoztatta. Annak az úgynevezett «szabálytalan szinköltésnek» (*théâtre irrégulier*) képviselője már *Bradamante*, noha még erősen közel marad a klasszikai tragédiák világához, mely a XVII. század elején fog különösen virágozni. Ez iránynak ez idő tájt felmerülő legjelentősebb előfutárairól itt, közbevetőleg, szükséges beszámolnunk.

Tulajdonképen a collegiumok latin szinköltőinél elkezdődik már ez az irány, kik a moralitások hagyományaival nem bírnak még szakítani. Rouilletről, mint egy *Aman*-tragédia szerzőjéről már emlékeztünk: ugyanő, ki a Racine majdani hősét, *Nerót* is színre hozza már (mint 1574-ben egy másik humanista is teszi egyik párisi iskolában), ír egy *Philanira* című latin «tragédiát», melyet aztán húsz év múlva tán ő maga, tán más, francziául tesz közzé 1577-ben. Tárgya a Shakspeare *Szeget-szegeg* című darabjának visszataszító vérengzéssel telt változata, mely történet Franciaországban is népszerű volt ekkor, szintén olasz novelláirók alapján. Rouillet darabja Piemontban és a szerző napjaiban játszik. Noha chorusokat is alkalmaz, éppen nem «tragédia», minek nevezve van; túlteszi magát a hely- s időegységen, mozgalmas nagy jeleneteket ad. — Már egyenesen *tragi-comédie* nevet visel s valóságos polgári melodráma, még pedig prózában Le Jars *Lucelleje* (1576), minden bizonynyal olasz novellából dramatizáltan, ha ugyan nem olasz szindarab átdolgozása: regényes meséjű, izetlen, szemérmetlen szerelmi történet. Az apa bosszújáról szól, de a mérgek álomittallal összetévesztése következtében a szerelmesek szerencsés boldogulásával fejeződik be a darab; gyarlón rajzolt szereplői polgár emberek, noha a szerelmes ifjú később lengyel trónörökösnek fedeződik fel; az egyetlen érdekes alak a bohóczkodó szolga, kinek szeszélyesen tréfálkozó szóáradata, ha nem is tán éppen shakspeareileg, de mindenesetre olaszosan sajátos, idegen és új hang a francia színpadon. — Mint szintén novella dramatizálása figyelemre méltó még Du Hameltől *Akoubar* (1586), exotikus, Canadában játszó kalandos vitézi és szerelmi történet, chorusokkal;

és még inkább Châteauevieux, eredeti nevén Cosme la Gambe, tehát olasz származású udvari színésztől, az első név szerint ismét színész írótól Bandello egy pár elbeszélésének színre alkalmazása, melyeket szerző 1560—85 közt IX. Károly és III. Henrik előtt eljátszatott és eljátszott. E művek közül különösen sajnálhatjuk, hogy pusztán esak címéből ismerjük, a *Romeo és Juliáról* szólót: az utóbbit 1581-ben Normandiában két napon át adták elő az odavaló *polgárok* egy kastélyban zenével, — tehát két *journalera* való tragi-comédie és nem tán tragédia volt. . . .

Hátra van még, e kitérés után, a XVI. század tragédiájának legutolsó jeles, Garnier mellett legjelesebb képviselőjéről: Montchrétienről\*) szólunk, kinek rövid élete nagystilű kalandosság s halála is megrázó katasztrófa. A nemzetgazdasági irodalomnak és egy aczélkovácsműhelynek ez a megteremtője, ki egy ideig Angliába menekülten él párbaja s pórei miatt, ez a várakat védő s ostromló hugenotta csapatvezér, kit Normandiában egy útszeli koresmában lelőnek, 25-ik éve előtt egy pastoralet irt meg egy féltuczat tragédiát, melyeknek 1601-ben megjelent összkiadását 1604-ben újra közzé tette, még pedig a stílus gondos átdolgozásával. Pastoraleja saját szerelme történetét dolgozta fel pásztor nevek alatt és Amort is szerepeltetve; e prózában irt és versekkel közbeszótt darab oly válfaj divatának hódol, mely szintén par excellence olasz hatásnak köszöni létét és a D'Urfé regényétől (*Astrée* 1608) kezdődön még inkább fog virágozni, de már most is látványosságaival s lyrai részeivel részben az operának, részben a balletnek valamilyes elővázlata. Montchrétien tragédiáiban viszont Hektor és Sophonisbe, Aman és Dávid szerepelnek, sőt Stuart Máriának egykorú halála is színre hozva, mint mások meg éppen Guisè herezeg, Coligny, sőt IV. Henrik meggyilkoltatását dolgozzák fel. Míg a ridegen en bloc alakokat rajzoló és ódai fenségű Garniert kora Corneillének szokás nevezni, Montchrétient viszont épp oly joggal illeti meg a XVI. század Racinejének neve, az indulatoknak árnyalatokban gazdagabb festéseért, melegebben és közvetlenebbül hangulatos

\*) Petit de Julleville: Les tragédies de Montchrétien. Nouvelle édition d'après l'édition de 1604. Paris 1891. E kiadás nincs elég gonddal a variánsokra, bár Fries értékes útmutatást adott erre, a *Sophonisbe* három szövegét közölve (Stengel, Ausgaben u. Abhandl. Marburg 1889.)

ömlengéseiert. E túlságosan is lyrai jellegű darabok a Garnier legoratoribb jellegű darabjaival versenyeznek drámaiatlanság tekintetében. Legutóbbi kiadójuk Petit de Julleville még 1891-ben kénytelen volt kijelenteni, hogy teljességgel mit sem tud előadatásukról; ma már azonban van egy pár adatunk erre vonatkozólag is. Így, a mit különben Petit de Jullevillenek is tudnia kellett volna, a *Carthagói nőről* vagyis *Sophonisbéről* maga szerző mondja 1596-iki első kiadásának előszavában, hogy a *caeni kormányzó kastélyában előbb eljátszták*: Rigal ugyan inkább azt szeretné hinni, hogy csak *elrecitálták*, de Lanson, ki pedig eleinte maga is Rigal után indult, ma már helyesen veti el e megkülönböztetést, mint a minék a XVI. századnál nincs sok értelme, a jelen esetben pedig annál kevésbé lehet, mert Montchrétien maga határozottan színelőadásról beszél. Továbbá 1894 óta a *Revue d'histoire littéraire* egy kis közleménye alapján tudjuk, hogy Montchrétien legdrámaiatlanabb művét, a *Skót nőt* vagyis a Stuart Máriáról szóló tragédiát *1603-ban egy vidéki színtársulat Orléansban előadta*: érdekes, hogy az udvar köréből hivatalosan tudakozódnak e színtársulat felől az orléansi hatóságnál; lehet, hogy — mint Rigal véli — a végből, hogy vendégszereplésre felhozassák, miután e tragédia-előadásnak Párisba is eljutott híre...

. . . Ilyen legfőbb jelenségeiben a XVI. század színiköltészete, úgy a mint a legjelentősebb darabok előadatását a jelenleg rendelkezésünkre álló adatok alapján ismerjük. A század legutolsó évében aztán a párisi Confrérie, a Bourgogne-palota egy részének helyén épített s ezért *Hôtel de Bourgogne* nevet viselő színházat, színjátszási privilegiumával együtt bérbe adja a Valleran-féle vidéki színtársulatnak, miután már előbb olasz, angol és más francia színészeknek is olykor átengedte. Valleranéknak, mikor 1607-től fogva végleges bérlők lesznek, már rendes házi színiköltőjük van Hardy személyében, kitől keltezik ma rendszeren a renaissancekori francia színiköltészetnek a színpaddal való első összeköttetésbe lépését. Mintegy 800 darabot gyártott s ezekből 1623—6 negyvenet kiadott. A classikus tragédiákat is szívesen műveli még, mint Ronsardék nagy tisztelője, de mégis már inkább vonzza hajlama a tragicomédiehez, pastoraéhoz stb. A «szabálytalan színiköltészetnek» lesz főmestere, melylyel szemben aztán a classikus tragédiát restaurálja majd Mairét *Sophonisbéjával* (1634), hogy ennek nyomában végre

Corneille lépjen fel a francia tragédiának első igazán nagy remekeivel.

## III.

Ez áttekintés után elmondhatjuk tehát Lanssonal, hogy «tényleg sokkal több» tragédia került színre a XVI. század második felében, «semmint az újabb munkálatok feltételezni engedték». Azonban, ha a felsorolt adatok nem bírnak véleményváltoztatásra Rigalt és Brunetiéret, ezt csak természetesnek találom. 1552-től 1600-ig, tehát kerek számmal ötven év alatt a tragédiáknak, melyeknek én csak legnevezetesebbjeit soroltam fel, összesen körülbelül 45 közelebből meghatározott egyes előadásáról van eddig tudomásunk s még vagy tíz olyan adattal rendelkezünk, melyek ily, közelebből nem specifikált előadásoknak többszöri ismétlődésére vonatkoznak. Ennyi szám bizonyára még nem éppen feltétlenül döntő. Nem lepne meg tehát, ismétlem, ha a most elősoroltakkal szemben sem szünnék meg még hangoztatni Rigal és pártja, hogy ezek a collegiumi és kastélybeli tragédia-előadások sem «elégge számosság», sem «elégge rendszeresek» nem voltak «arra, hogy komolyan elősegíthessék az új színiköltészet fejlődését». Nézzünk tehát közelebből ennek az állításnak szemébe.

Az előadók vidéki színészek, confrérie-tagok és diákok voltak. Tisztázzuk először is a diák-előadások ügyét. Nem hivatkozom arra, hogy Grévin az iskolai előadásokról (jeux de l'Université) szólóban ily időhatározókat használ: *journallement, souvente fois*, a mi tehát ez előadásoknak éppen nem valami szórványos volta mellett bizonyít; csak arra utalok, hogy a régi helleneknél a színelőadás még ritkább jelenség volt, mert nemzeti ünnepély számába ment, de ez még sem hatott a görög színiköltésre gátlón; utalok ama még közelebbi tényre, hogy a középkorban az úgynevezett puyk, confrériei előadásai szintén gyérek, intermittensek voltak, sőt még a Hardy, mondjuk: a Molière idejében sem lesznek az előadások tán éppen a mai értelemben «számosak» és «rendszeresek». Vegyük fontolóra azt is, hogy a XVI. századnak elején az iskolák szórványos latin előadásai elegendőknek bizonyultak arra, hogy egy nemzeti nyelvű új színiköltészet létrejöttét előidézze. Különösen pedig ne feledjük azt, a mit Lanson legutóbb joggal hangsúlyoz, t. i. hogy a diákok, kik már a középkor

vége felé is a városoknak par excellence színész-műkedvelői voltak, hathatós inangurálói, terjesztői gyanánt szolgálhattak és bizonyára szolgáltak is az új, reform-színköltésnek: az általuk rendezett iskolai, vagy kastélybeli előadásoknak téves volna mai szemmel itélni meg fontosságát, mint Rigalék hajlandók.

Bármint vélekedjünk is azonban a diákelőadásokról, Rigal szerint ezek egyáltalán a század második felének inkább csak elején álltak volna az íróknak rendelkezésére. Az íróknak csak kezdetben sikerült volna rögtönzött színpadon «előadni, vagy helyesebben mondva: elszavaltatni műveiket», úgy, hogy a század vége felé már le kellett volna mondaniok arról, hogy színpadnak alkossanak: olvasmányokat írtak, a színrehozatal kivétel volt «s a kinyomatás lett a szabály». E többször ismételt s határozottan kifejezett nézetnek ellentmondanak a tények, melyek alapján Lanson is kénytelen elismerni, hogy «1570 óta a collegiumi tragédia-előadások, jelenlegi ismereteink szerint, elég gyakoriak és 1590 után szaporodnak a vidéken». Valóban Rigal nézete csak elfogultságból eredő képzelgés. Annyira nem kellett az íróknak a század vége felé lemondaniok a színpadról, hogy nem csak a Garnier és Montchrétien tragédiáit adják ekkor, de ekkor frissítik fel a színpadon Jodellet és Grévint is. Bizonyára Florent Chrétien is nem azért fordítja le 1587 tájt Buchanan *Jephthéjét*, mert ekkor már lejárték magukat a tragédiák. Sőt Scévole de Sainte-Marthe 1579-ben bibliai darabjának prologjában egyenesen kikel a világi tárgyú tragédiák ellen, melyek «Trója szerencsétlenségével és Thebae balsorsával töltötték be eddig a színpadot» (*ont rendu jusqu'ici les théâtres tout pleins*). Mint majd Sainte-Marthe személyes barátja Vauquelin de la Fresnaye, szintén a birói karnak vidéki kiválósága, 1605-ben megjelenendő, de meg 1574-ben elkezdett poetikájában, melynek ide vonatkozó helyét meglepően félreértette Rigal pártja, azt óhajtozza, hogy a bibliából szabályszerű antik stílű tragédiákat csináljanak az írók s ezeket adják elő «a falusi és városi ünnepeken», «egy Andromeda és egy Perseus helyett» Ábrahámot s Dávidot szerepeltessék. Vagyis amaz időtájt, melyet az irodalomtörténetírás eddig, mint a tragödia háttérbe szorulásával, a *tragi-comédie* uralmának idejét szokott tekinteni,\*) egyes

\*) Brunetière: «La *Bradamante* de Garnier marque un moment décisif dans l'histoire du théâtre: la tragédie recule et cède la place à

írók éppen az antik tárgyú tragédiák divatja ellen panaszkodnak s a Bèze meg Des Masures tárgyköréhez akarnak visszatéríteni, még pedig szorosabban antik stílusban.

Maga Rigal is megenged annyit, hogy «mindazonáltal nem maradtak teljesen abba» a tragédia-előadások. Annál kevésbé szünhettek meg, mert — mint a most mondottak kiegészítéséül különösen hangsúlyoznunk kell — a tragédiák divatja vidékre is elterjedvén, a szintársulatok jönnek látták velük kibővíteni műsorukat. Következőleg a diákok mellett a vándorszínészek is beálltak az új színköltés terjesztőinek: sőt esetleg maguk is irattak tán maguknak ily darabokat, mint fognak iratni Hardyval Vulleranék, kik ez idő szerint Jodelle darabjait is színiúrrá hozzák. Mindezek kétségtelen tények. Rigal maga sem hunybat szemet e tények előtt: elismeri, hogy a vidéki színészek classikus darabok előadásához is folyamodtak, mert a műveltebbek «legalább egyszer» látni óhajtották azokat, sőt az újság ingere «a közönség zömére» is hatott: de máskülönben hangoztatja, hogy az új darabok annyira unalmasok voltak, hogy «egy állandó színházra értéktelenek lettek volna». Sőt még tovább menve, azzal próbálja a kétségtelen tények értékét kisebbitni, hogy egyszerűen tagadja a vidéki színészek jelentőségét. Szerinte ugyanis a vidéki szintársulatok sokkal később jöttek létre (a XVI. század közepén!), sokkal kevesebben voltak, sokkal inkább ideig-óráig álltak fent, sokkal ritkábban tűntek fel

la tragi-comédie». (*Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris 1898.) — Morf így nyilatkozik Vauquelin de la Fresnayeről: «Auch aus seinem Traktat *ertönt vernehmlich die Klage darüber, dass die neue dramatische Kunst keine Verbreitung hat*. Er wünschte dass in Dorf und Stadt an Festtagen statt der *Mysterien* an den Alten gebildete biblische Tragödien zur Aufführung kämen». Vauquelin a világi és pogány tárgyú tragödiákat óhajta bibliai drámákkal helyettesíteni:

Hé quel plaisir seroit-ce à cette heure de voir  
Nos poètes chrétiens les *facons recevoir*  
*Du tragique ancien* (t. i. az ókori tragédiáét)  
et du vieux testament  
Voir une tragédie extraite proprement ?  
Et voir représenter aux fêtes de village,  
Aux fêtes de la ville  
*Au lieu d'une Andromède* au rocher attachée  
*Et d'un Persé* qui l'a de ses fers relâchée  
Un Saint George . . .  
Ou voir un Abraham . . . stb.

egy-egy városban, semhogy a tragédia rendes tolmácsainak tekintetnők őket. — Különben is kinyomatott darabokat játsztak. — Ezzel szemben mindenekelőtt arra kell utalnunk Lansonnal, hogy a vidéki színészek tényleg gyakrabban adtak tragédiákat s a közönség izlése ezekhez jobban volt már formálva, semmint Rigal állítja. Rigal, nézetem szerint, itt egyáltalán túllő a célon, mert a szándékoltnál többet bizonyít: azt t. i., hogy a vándorszínészek semmiféle színiköltészetnek nem lehettek volna rendes tolmácsai, tehát kívül esnének a színiköltészet történetén, annál is inkább, mert, mint Rigal hangoztatja, a Confrérie szabadalma miatt nem jöhettek Párisba, vagy — mint *Petit de Jullevilleben* megengedi — legfőlegb egy pillanatra (un instant) mutatkozhattak ott, a Confrérie «privilegiumával daczolva». Az utóbbi argumentálásra a következőket jegyzem meg. E vidéki színészek annyira vállalkozó szelleműek voltak, hogy Spanyolországtól Angliáig, sőt Német-, majd Svédországba is elkalandoztak: miként lehessen róluk tehát feltételezni, hogy éppen hazájuk fővárosát kerülték volna el óvatosan, vagy ha oda merészkedtek, ne találták volna meg a módját annak, hogy ott maradhassanak, nem is szólva azon esetekről, mikor az udvar vagy egyes főurak meghívására rándultak oda? Minden valószínűség a mellett szól, hogy ha a század végén, sőt már 1578-ban is ki tudták vinni, hogy bérbe vehessék többé-kevésbé ideiglenesen az *Hôtel de Bourgognet*, előbb is sikerült ez nekik. Aztán tudnunk kell azt is, hogy az a sokat emlegetett privilegium korántsem tette annyira feltétlenül lehetetlenné a vidéki színtársulatoknak a Párisban való, esetleg éppen huzamosabb tartózkodást, így kivált a vásárok hosszantartó időszaka alatt. Parfaict testvéreknél, kik a XVIII. században a francia színiköltészetnek még ma is becses történetét írták meg kezdettől a XVIII. század elejéig, e sorokat olvasom: «A vásároknak bizonyos mentességi kiváltságuk van, melylyel királyaink ruházták fel őket a kereskedelem érdekében, s melynek értelmében a testületek és társulatok minden kiváltsága felfüggesztődik bizonyos időben és helyen.»\*) Parfaicték

\*) «Les foires ont une prérogative de franchise que nos rois leur ont accordée en faveur du commerce, ce qui fait cesser pour un temps et en certains lieux tous les privilèges des corps et communautés» (*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent etc.* III. 239. l. Paris 1744.).

elbeszéli, hogy éppen ebben az általuk említett mentességben bizva, 1593-ban Párisba jött egy társulat és színpadot emelt; a Confrérie el akarta tiltatni előadásait, mire az őket kedvelő tömeg pártjukra kelt, zajos tüntetéseket rendezett az Hôtel de Bourgogne ellen («il se fit des attroupements et des insolences»), mígnem a törvény a színészeknek adott igazat. A mi így ekkor történt, régebben is előfordulhatott, nem egyszer. Igen helyesen jegyzi meg tehát Lanson is, hogy Párisban a classikus tragédiákat «vándorló színészek is elő akarhatták néha adni a nagyközönségnek».

Különben még az a kérdés is felmerülhet, vajjon pusztán csak diákok és vándorszínészek játszhatták-e Párisban az új műsort? Ott volt a jogászok, a *basochienek* társasága, melyről tudjuk, hogy 1582-ben hivatalos engedélyt nyert többi közt *tragédiák* játszására is, és Mouhy szerint igen gyakran játszott volna is. Rigal azonban úgy véli, hogy ez engedélyben a tragédia szó, mint nem egyszer megesett, helytelenül van használva, másfajta új darabok jelölésére, a mit kissé nehéz elhinni a jelen esetben, a törvénynek humanista képzettségű embereiről lévén szó. De nem volt ott maga a Confrérie is? Rigal ragaszkodik ama nézetéhez, hogy a renaissance tragédiái Párisban «nem jelentek meg nyilvános színpadon», s így határozottan állítja, hogy a Confrérie nem játszhatta az új darabokat. Faguet utóbbi években megjelent irodalomtörténetében, bár szintén kétségesnek jelenti ki, nem tartja éppen teljesen eldöntöttnek azt, hogy a Confrérie, melynek műsora 1548-tól kezdve a mysteriumok eltiltása miatt megszűkölt, teljességgel mellőzte volna a tragédiát: Lanson ellenben ma is feltétlenül Rigalnak ad igazat e pontban. («La démonstration de M. Rigal sur ce point n'est pas à refaire.») Kétségtelen, hogy pozitív adatunk ez idő szerint nincs e nézet ellen, de Rigal is, midőn a maga nézetét vitatja, pusztán csak pszichológiai érvekre támaszkodik, még pedig olyanokra, melyekkel szemben erős ellenérveket hozhatni fel. Az *Hôtel de Bourgognenak*, úgymond, «zajgó és durva» közönsége nem élvezhette volna e darabokat, melyekben a felvonások egy-egy jelenetből, illetve monologból állanak, a cselekvény minimumra szorítkozik s tulajdonképen a színpad mögött történik, rendkívül nagy tér jut a karéknak s a «véget nem érő» mythológiai tudálékos czifraságokkal diszitett beszédeknek. Erre azt felelhetjük egyfelől, hogy Hardy tragédiáit később, melyekben ugyane sajátságok

mind megtalálhatók, ugyanezen Hotelnek közönsége tényleg élvezni fogja, mely akkor sem lesz kevésbé «zajos és durva», — miként már ekkor élvezni a vidék hasonló fajtájú közönsége. Hátrább állt volna műveltség tekintetében a vidéknél Páris? Rigal és vele együtt Lanson valóban úgy hiszik és szerintük határozottan a vidékről jött új költészet Párisba. Én nem akarom azt állítani, hogy a főváros akkor már oly irányító központ lett volna, minő ma a szellemi téren, bármennyire dominált is már a középkor óta, mint a királyi udvar székhelye: de mégis nem tudom Párist annyira hátramaradottnak hinni, mikor tény az, hogy ha Lausanneban egy Bèze bibliai drámákkal kísérletezget, viszont Párisban a magát fennén párisinak valló Jodelle (*Etienne Jodelle parisien*) az, ki 1552-ben a legelső antik stílusú eredeti tragédiát és vígjátékot írja és színre hozatja: sőt ugyancsak Párisban már egy évvel ő előtte adatja elő Ronsard a maga Aristophanes-fordítását, hogy a Baif Lázár által még korábban (1537) megkezdett Sophocles- és Euripides-fordításról ne szóljunk. Még a bordeauxi collegium latin drámaíró tanárai is Párisba kerülésük után hatnak tulajdonképen, így Muretnek itt akad geniális tanítványa Grévin személyében. — Aztán miért volna Rigal hite szerint «nehezen képzelhető» az, hogy a párisi Confrérie tagjai, e «tudatlan mesteremberek» Garnier verseit szavalgatták? Hiszen éppen Garnier egyik darabjáról, a *Zsidónőkről* tudjuk, hogy vidéken ily confrérie mesterember-tagjai adták elő: így fel van jegyezve egy pékről, milyen nagyszerűen kiabálta el a Nabuchodonozor szerepét. Különben gondoljunk a *Szentivánéji álm* mesterembereire, kik Shakspeare szerint Angliában is körülbelül hasonló értelmiséggel játsztak hasonló darabokat. Ne feledjük különösen, hogy ha a francia classicus irányú költők e mesterembereket szidják, a diákokkal sincsenek mindig felettébb megelégedve. Végül jusson eszünkbe az is, hogy a Valleran társulatának hivatásos színészei, kik Hardy darabjait adják, sem fognak felettébb tudásukkal tündökölni e «tudatlanokkal» szemben: hiszen még a Corneillet játszó vidéki színészek is majd nemcsak a verseket, de a jeleneteket is felesérlegetik, oly kevéssé értik azt, a mit mondanak s játszanak.

\* \* \*

Van azonban Rigalnak egy olyan érve, melyre maga ismételten, mint végérvényesen döntő bizonyítékra hivatkozik, mely tehát a napnál is világosabbá tenné, hogy a Confrérie tragédiát egyáltalán nem adhatott. *Petit de Julleville*ben s aztán itteni szavait újabb kötetében idézve, azt hangoztatja, hogy az ő thesisének támogatására különösen «új és érdekes» argumentumot nyújt annak vizsgálása, «minő színpadi berendezésre való tekintettel» készültek e darabok. Mint e szavakból megítélhetni, a színházak érdeemes történetírója, kinek éppen a XVI. századbeli színpad megmagyarázása képezi legfőbb érdemét, itt kevésbé intransigens, nem általánosítja már itt úgy a könyvdrámaírás vádját, mint a *Grande Encyclopédiének* nagynevű munkatársa, ki szerint a «színi követelményekkel» egyáltalán nem törődtek volna a XVI. század tragikusai: mindazonáltal a szóban forgó «új és érdekes» argumentumok behatóbb kifejtésére éppen Brunetièrenak a Hardy-könyvről írt bírálata alapján terjeszkedik most ki annyi bizalommal Rigal. Fejtegetéseinek lényege a következőkben összegeződik. A középkorban a különböző színhelyek, az úgynevezett *mansion*-ok egyszerre, egymás mellé voltak a színpadon felállítva, nem pedig felvonásonként vagy jelenetenként egymásután, mint ma szokás: ez az a «complex», «együttes» díszletrendszer (*décor simultané*), melyet a Confrérie aztán az utca nyílt színpadjáról a maga zárt színházába s így az *Hôtel de Bourgogne*be is bevitt, de természetesen a már kisebb színpad arányaihoz redukáltan, hogy aztán Hardyéknak örökül hagyjon. A *Hardy-monographia* szerzője bővebb megokolás nélkül azt a következtetést vonta le e berendezésből, hogy e mansion-os színpadon nem lehetett volna eljátszani Jodelle vagy Garnier darabjait. Brunetière aztán bírálatában szavának egész súlyával helyeselte e nézetet, kijelentve, hogy a középkori *decoratio*-rendszer hagyományának megtartása oly tény, mely *egy-maga kizárja annak lehetőségét, hogy «a XVI. század tragédiáit valaha valódi színpadon előadták volna»*. Rigal ezek után ma már részletezőbben\*) iparkodik megokolni, hogy Jodelleéknél a «mise

\*) Kár hogy még sem annyira részletezőn mint, saját vallomása szerint, tehette volna. «Il est fâcheux que l'examen de ces points exige des développements trop longs pour être présentés ici», írta *Petit de Julleville*ben, és új könyvében, hol pedig már tetszés szerinti tér állt

en scène» összeférhetetlen a mansionos színpaddal, úgy hogy a tragédiáírók, a *mennyiben előadás czéljából irták egyes darabjaikat*, olyan színpadot tartottak szemük előtt, melynek csak szövegfüggönyök szolgáltak díszletül, tehát csupasz volt, csak egyetlen egy színhelylyel rendelkezett s ez is — a mondottakból következőn — rendszeren elvont és határozatlan volt.

Szegyenkezve vallom be, hogy sehogyszem birom megérteni ezt a dolgot, mely annyira világos a színházak történetének nagytudományú specialistája előtt, valamint a metsző logikájáról híres nagy kritikus szemében. Hol van itt az *incompatibilitás*? A *Cleopatra* cselekvényének, olvasom, «három egészen különböző helyen, az Hôtel de Bourgogne három mansionjában kellett volna (?) lefolytania». De hiszen én nem is tudom magamnak más módon elképzelni, ha ma a darabot olvasom; következőleg nem birom fel fogni, miért ne adhatták volna ezt elő mansionos színpadon: valamint teljességgel nem érthetem azt az állítást, hogy a vidéki színészek színpadján, akár mansionos volt az, akár pedig — mint gyakran megtörtént — a Shakspeareéhez hasonlóan pusztán szönyegekkel rendelkezett díszletül, csak úgy adhatták elő *Cleopatrá*t, «ha három külön önálló helyrészlet (compartiment) által ábrázolták azt a három helyet, melyeket Jodelle *összezarart*». Részemről biztosra veszem, hogy maga Jodelle, ez az önhietségig önérzetes, bár gyarló tehetségű ember, ki a renaissance művész lángelméinek sokoldalúságával kérkedik verseiben, — ki az udvarnál fényes kiállítású látványos daraboknak volt rendezője, s kinek műveit egy-egy pártfogója «pompával» adatta elő: ez a Jodelle nem érte be pusztán függönydíszlettel, tehát ő semmiesetre sem *zararta össze*, hanem külön-külön ábrázolta azt a három helyet, mely darabjának szövegéből elég világosan kivehető ma. Összezavarásról nem nála, de a szönyegekkel dekoráló szegényebb vidéki színészeknél lehetne tehát szó, ha lehetné, de ezeknél se lehet, mert ezek sem tettek egyebet, minthogy — a Shakspeare korabeli angol színészekhez hasonlóan — a nézők képzeletére bízák az egyes mansionok felépítését, de azért tényleg három helyen játszották le a *Cleopatra*

volna rendelkezésére, beéri a *Petit de Jullevilleben mondottaknak* \* \* közti idézésével és az általunk itt, a jegyzetben közölt szavait is változtatlanul ismétli, noha azok itt már nem lehetnek okadatolva.

e cselekvényét. Ne itt keressünk tehát *összezavarást*, hanem a későbbi *Hôtel Bourgognenak* s aztán a XVII. század harmadik évtizede tájt nyílt második párisi színháznak, a *Marais*-színháznak színpadján, még pedig kivált a Corneille idejében, midőn a mansionok egybevegyítésével a díszlet valamilyes «tetszés szerinti palotává» (palais à volonté), illetve ennek is előcsarnokává abstrahálódott, a valószínűségnek nem egyszer nagy kárára, az ú. n. helyegység törvényének mind szigorúbbá váltával. Ismétlem: incompatibilitást én nem tudok itt látni, s ha Petit de Julleville úgy találta, hogy egy Montchrétien darabjai teljesen megegyeznek a középkori színpadnak említett hagyományával, részemről ugyanezt vallom a Jodelle műveiről s általában a XVI. század tragédiáiról.

Miért hiszi különben Rigal, hogy Jodelleék oly színpadot tartottak volna szem előtt, mely *elvont és határozatlan* lett volna? A kar miatt, mely az újkori színköltők részéről az antik utánzásnak bizonyára legkevésbé szerencsés mozzanata, noha különben nem volt annyira feltétlenül új, minden előzmény nélkül álló dolog, mert a középkori mysteriumok, moralitások is fel-leléptettek bizonyos abstract és collectív jellegű szereplő személyeket, melyek az antik chorus valamilyes változatának is beillenek olykor. A karnak a most jelzett tekintetben való fontosságát 1892-iki leçon d'ouverture-jében fejtette ki különösen a montpellier-i egyetem tanára. E fejtegetések szerint, melyekre annál inkább ki kell térnünk, mert a folyóirat, hol ez előadás megjelent, kevésbé forog közkezen, *Cleopatrában* az alexandriai nők, kik a kart képezik, éppen úgy jelen vannak ama titkos tárgyalásokon, melyeket Octavianus főkatonáival folytat a fogoly királynéval szemben követendő diplomata eljárásról, mint jelen vannak Cleopatrának meghitt udvarhölgyeivel folytatott beszélgetésein: és ez a kar, «a nélkül, hogy kimozdulna arról a helyről, melynek a királyné szobájának kellene lennie, részt vesz ama panaszokban, melyeket Cleopatra kedves Antoniusának sírja felett hallat». Bár nem szeretném, ha azonosítnának azzal a híres tudóssal, kit Molièrenél ifjabb Diafoirusnak hívnak, mégis ennek a jeles úrnak szavával kell felelnem e kifogásokra: *Distinguo!* Ha a kar itt meghatározott, tehát nem elvont emberekből áll, azért nem kevésbé játszva Senecára emlékeztetően az *irrealis, elvont nézőközönség* szerepét, s mint ilyen, olykor a jelenetek közben is, rendszeren



pedig a felvonások végén megleszi a látottakra és hallottakra a maga elmélkedő észrevételeit, még pedig Jodellenél: énekelve. Ez eljárás nemcsak a felvonásoknak egymástól elválasztására szolgál, hanem a jelenetek közben azt az időközt is betölti, mely alatt a szereplők egyik mansionból a másikba mennek; (így mikor Cleopatra palotájából Antonius sirboltjába megy;) vagy valamit eszelekesznek, a minek véghez vitele közben a kar az illető szereplők mozdulatait, sőt néha arcjátékait is jelzi, valósággal a színpadi utasításnak egy nemét foglalja magában. (Így mikor Cleopatra elájul, vagy mikor a kincseket Octavianus elé tárja, mely utóbbi jelenet majdnem az egykorú angol színpad egyik specialitásának, a *dumb show* nevezetű színpadi némajátéknak egy neme.) És ez az irreális publikumot is képviselő kar, nézetem szerint, egész természetesen találhatott magának teljesen megfelelő irreális helyet a középkori hagyományokat kultiváló színpadon, t. i. ama prosceniumban, mely a mansionok előtt, részben közöttük is terült el. Olykor megtörtént, hogy a kar beszédbe elegyedett a szereplő személyekkel, tehát igazán *entrepaleur* lett, a hogyan akkor az alakokat nevezték: ily esetben is ott maradhatott a prosceniumban, mely ilyenkor a középkori hagyományhoz híven, és mint majd Hardy idejében is, vagy utcát-teret jelentett, vagy akár valamely mansionnak — lett légyen az különben bárminő zárt helyiség (szoba, esetleg éppen a lehető legzártabb, t. i. börtön) — conventionalis folytatásként szerepelt. Rígal azonban, úgy látszik, vagy nem gondolt a most mondottak lehetőségére, vagy másképen gondolkozik róluk; ő egyáltalán azt tartja, hogy a kar annyira akadálya volt az előadhatásnak, hogy a vidéki színészek egyszerűen suppressálták, hogy színre hozhassák a darabot. Ha megtették ezt, úgy nézetem szerint nem egyébért tették, csak azért, mert az illető társulat nem rendelkezett mindig elegendő személyzettel, vagy műkedvelő közreműködővel, mondjuk: statisztával, arra, hogy csoportot léptessen fel. Kétségkívül a kar, ha nem is «sakhamar», mint a tragédia színszerűtlenségének vitatói tanítják, de a XVII. század második évtizedében kimegy a divatból: addig azonban szükség volt rá, a felvonás jelzése végett. Ha suppressálni kellett volna az előadásnál, akkor Garnier nem adta volna azt a sokat emlegetett utasítást *Bradamante*ja alkalmából, miszerint a ki színre akarja hozni e darabot, az valamilyes intermezzo félével pótolja a hiányzó

karokat, hogy a felvonásközök így mégis jelezve legyenek,\*) mely végből tehát annyira multhatatlanok voltak a chorusok, hogy esetleges hiányukat okvetlenül pótolni kellett valamivel. Vannak darabok, melyekből a kart ha törlik, ez olynemű átalakítást vont volna maga után, hogy nehéz elképzelni, mint állhatott volna meg aztán maga a darab. Különben mennyire megfér a mansionos színpaddal a chorus, erre megint Hardy lehet a legesattanósabb példa. Igaz, hogy ő 1623-iki első kötetének előszavában azt mondja darabjairól, hogy kettő kivételével «a kar mellözve belőlük, mint fölösleges az előadásnál», de Garnier és Montchretien idejében nem volt még fölösleges, sőt még Hardy idejében sem volt föltétlenül kötelező mellözésük; mi több, Hardy annyira nem tartotta a chorusot mindig fölöslegesnek, hogy több darabjában alkalmazta eleinte: így *Didójában* a felvonások, sőt a jelenetek közt is használja, sőt *Coriolánjában* a III. felvonás 1. jelenete tisztán karénekekből áll, még pedig háromféle karral a színpadon!

\* \* \*

Feltétlen elismeréssel konstatalok azonban egy, az én szempontomból örvendetes dolgot. Rígal a színészekről és színpadról való sajátos vélekedése mellett is, ma már, mint több helyt észrevehettük szavaiból, sőt ki is emeltem, nem tekinti az egész renaissance irodalmat *spectacle dans un fauteuil*-nek, *Buchdramatik*-nak, sőt inkább megkülönböztet kétféle csoport tragédiát: egy olyant, mely előadásra volt szánva — de szerinte természetesen nem a rendes, complex díszletű színpadon — és viszont egy olyant, melynek írói már nem törődtek a színpaddal. Az első csoportba sorolja Jodelle, Grévin és Jean de la Taille műveit. Azaz bocsnát: Jean de la Taillenek csak egyik művét, a *Dühöngő Sault*, mert, úgy mond, minthogy ezt a művet nem sikerült előadatnia, tehát a *Gabeonitakat* már csak olvasmányoknak irta. Legyen szabad itt közbevetőleg kitérnem e megkülönböztetés hiú voltának megvilá-

\*) Ime eredetiben ez a sokat idézett hely: «Et par ce qu'il n'y a point de chœurs, comme aux tragédies précédentes, pour la distinction des actes, celui qui voudrait faire représenter cette *Bradamante*, sera, s'il lui plaît, adverti d'usor d'outremets et de les interposer entre les actes pour ne les confondre et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps».

gítására. Újra átnéztem éppen e czélből tavaly előtt a Bibliothèque Nationaleban a két darabot, melyek egy évi időközben jelentek meg egymásután (1572—3), de nem bírtam bennök azt a különbséget fölfedezni. Az előszó meg éppen arról győzött meg, hogy maga a szerző sem akart tán afféle megkülönböztetést tenni. Igaz, hogy a *Saul* végén virágos szavakban arra kéri a királyt, adassa elő s nézze meg e darabját, miként a darab elé tűzött híres értekezésben is (*De l'art de la tragédie 1572*) ugyanily értelmű vágyának ad kifejezést; de hogy e vágyának nem teljesülte miatt a *Gabeoniták* már könyvdramának lenne szánva, ez csak Rigal képzelgő feltevése. Jean de la Taille előszavában e művét egyenesen, mint *Saullal* azonos művészeti irány termékét állítja oda s oly megjegyzést tesz, melyből kétségtelen, hogy ezt a művet is előadásra szánta.\*) Ezek után Jean de la Taille *félíg* sem engedhetjük tehát ama második csoportba soroltatni; melynek tagjai Rigal szerint beérték volna azzal, hogy brillians változatokat írjanak bizonyos themákról s nem törődtek azzal, eljátszható-e darabjuk, vagy sem, következőleg darabjuk *«semmiféle* színpadon nem jelenhetett meg». Mellesleg megemlítem ennek kapcsán, mint tiltakozik újabban Lanson maga is amaz önkényességig subjectív eljárás ellen, hogy e renaissancekori darabok közül egyiket-másikat el- vagy el nem játszhatóknak, színpadképesnek, avagy ellenkezőnek nyilvánítsunk, egészen modern szemmel, vagy éppen egy felvett thesis érdekében ítélve, mikor a tények szerint «minden elő volt adható, főleg 1550—1630 közt, a közönség nem rendelkezvén oly teljesen kész eszmékkel, melyek megakadályozhatták volna őt annak elfogadásában, a mit neki nyújtottak». — De térjünk át annak vizsgálására, mely írókat sorol tehát Rigal a *Gabeoniták* szerzője mellett még a szóban levő csoportba. Tán a drámai formába öntött

\*) Ime a *Gabeoniták* előszava (*Au lecteur*), melyet eddig kevéssé vettem figyelembe: «Je n'ai voulu, ami lecteur, observer ici les vers masculins, ni féminins, ainsi qu'en mon Saul, (=miként nem Saulomban sem) car outre qu'on ne chante guère les tragédies, ni comédies, si non les chœurs où j'ai gardé cette rigoureuse loi, il suffit que les vers au reste soient bien faits etc. Quant à la façon, à l'art et à l'excellence d'une tragédie, je n'en tais pour en avoir assez traité en la préface de mon Saul.» Jean de la Taille tragédiái nincsenek felvéve műveinek René de Maulde által (Paris 1879, 4 kötet) szerkesztett új kiadásában.

politikai és vallási röpiratoknak, a *Menipposi satira* változatainak íróit? Korántsem. Valóságos színi költemények szerzőit veszi itt tekintetbe, azokat, kiket «Garnier tanítványainak, a classikai tragédia utolsó képviselőinek» nevez s kik, szerinte, nem az előadás, hanem olvasás számára írtak, így többi közt Montchrétient és Claude Billardt is. (Régebben Jean de la Taille is minden megszorítás nélkül sorolta ide, míg ma erre legfelebb Brunetière képes, ki még Grévin-t is ide veszi a szerinte is «mindenek felett» ide számítandó Garnier mellett.) Sajátságos, hogy Rigal, ki *Petit de Jullevilleben* kiemeli Montchrétiennél, hogy ez író számára «még inkább, mint bármely elődje számára a tragédia tisztán csak szónoki és költői gyakorlat volt», *Sophonisbe* említésénél feleli, hogy e darab előszavában Montchrétien mint mentekezik, a miért Mellin de Saint-Gelais után ő is feldolgozta e tárgyat, mert — úgymond — nem tudta, hogy előadták. («Je n'en ai rien su qu'elle n'ait été prète à représenter.») Vagyis más szóval Montchrétien arra utal itt, hogy ő előadásra és nem olvasásra szánta műveit.

Az vajmi kevéssé lephet meg, hogy Rigal is Garniert teszi e színpadiatlan iskola főfejévé, mert valóban bámulatos az az egyértelműség, melylyel az irodalomtörténetírók — ide nem számítva természetesen Fagnet-t — kizárni hajlandók Garniert a szorosán vett színi költészet történetéből, a mióta Ebert ily értelemben nyilatkozott: kezdve Garniernak mind máig egyetlen monographia-íróján, Bernageon és Martinencheon\*) át le egészen Lansonig. Az utóbbi ily különösen ír még ma is: «Garnier maga is, ki valóban olvastatás végett látszik írni, mégis előadásra gondol és útbaigazítást ad arra nézve, mint kelljen színre hozni *Bradamanteot*.» Különösnek találom u. is, hogy Lanson se tud egyébre hivatkozni, mint erre az örökké hánytorgatott tragi-comédiere, úgy hogy ha e mű nem léteznék, akkor ő is feltétlenül számúzná a színi költés történetéből ma Garniert, kinél pedig éppen nem hiányzanak a megrázó színpadi hatású jelenetek, nem is szólva arról, hogy a *Gabeoniták*

\*) «Ces pièces n'ont pas été composées pour la scène» (*Bernage, Étude sur Robert Garnier. Thèse. Paris 1880.*). «Il n'est pas sûr que les tragédies de R. Garnier aient été jouées et il est même probable qu'elles ne l'ont pas été» (*Martinence: La comédie espagnole en France, de Hardy à Racine. Paris 1900.*).

legdrámaibb jelenetét is megtaláljuk nála (*Troade*), s Rigal (*Petit de Julleville*) maga is a *Zsidónőkről* kénytelen elismerni, hogy van benne «élet és mozgalmasság», habár «nem is a modern (!) színiköltészet élete és mozgalmassága», s habár így *nem igazán drámai tragédia*. Azok után, a miket az előbbi fejezetben el-soroltam, ma már tisztázva áll előttünk, hogy Garnier tragédiáit tényleg előadták; ha mégis ezúttal részletesen foglalkozom Rigal amaz érveivel, melyekkel minden ily előadás lehetetlen voltát bizonyította még pár évvel ezelőtt is, nem kiméletlen s olesó hatásvadászatból teszem, hanem mert tárgyamra nézve is tanulságos egy ily, bizonyára nem közönséges tehetségű és nagy tudományú írónak megtévelyedése, mibe előzetes feltevésének elfogultsága juttatta...

Előre bocsátom, hogy Rigal is kihagyja a játékból *Bradamantot*, mert, noha különben szerinte ez a darab sem ment a tragédiák rendes hibáitól (t. i. sok ebben is a beszéd, a főalakok nem találkoznak a színen stb.), mégis annyira színszerű alkotás, hogy utána Garnier «mintegy megijedve a maga merészségétől, visszatért a tiszta tragédiához». (Mily képzelgések!) — «Garnier legtöbb (tehát nem valamennyi!)\*) tragédiája a színpadi lehetetlenségekkel teljesen nem törődve íródott», folytatja Rigal, kiről esodálom, hogy mikor leírta e sorokat, nem jutottak eszébe Montchrétien új kiadójának e szavai: «Bizonyos, hogy a szerző előadásra szánta tragédiáit, előszavai e pontban mi kétséget sem hagynak fent. Csalódtak (t. i. Joly 1865-ben), mikor úgynevezett *színpadi lehetlenségek* által akarták bizonyítani, hogy Montchrétien soha színre nem került. E *lehetlenségek* nem léteznek.» Annál inkább gondolkozóba ejtették volna Rigalt e megjegyzések, mert tényleg a két színiköltő rendszere alapján véve van annyira azonos, hogy a Montchrétienről most mondottak Garnierrá is alkalmazhatók, teljesen ráillenek.

Ha Ebert egykor abban találta Garnier színszerűtlenségének bizonyítékát, hogy a cselekvény színbhelyével «feltűnő hanyagon»

\*) Vajjon ezekre a kivételekre (melyekre?) czélozva vagy pusztán csak elszólásból történt-e, hogy egy helyt (*Petit de Julleville* IV. 194. l.) mégis Jodelle és Jean de la Taille társaságában említi Garnierré mint oly tragédiáiról, kiknek műveit a vidéki színeszek játszták?

bánik el, viszont Rigal, ki azzal kívánta a *Gabeoniták* olvasmány voltát bizonyítani, hogy «a cselekvény helyei a lehető legzavarosabban vannak jelezve, valamint a szereplők jövése-menése is», maguk Garnier darabjai ellen is használja ma e kifogásokat. «A szereplők fellépése és távozása gyakran megmagyarázhatatlan; nem függenek össze a folytatatólagos jelenetek, melyekben ugyanazon beszélő személyek vannak jelen; Porcia és Phædra Brutus és Hippolyte holttestéhez intézik szavaikat, látják s érintik azokat, holott pedig senki sem hozta azokat színpadra.» Vagyis egyfelől a jelenetek szakadozottak; a szerző úgyszólván naíval kivagdalt bizonyos helyzeteket a felvett történetből s a közönségre bízta, hogy megtalálja köztük az összefüggést: de ezt a középkori Rutebeuf *Théophile-miraculumától* a Hardy *Coriolánjáig* lépten-nyomon így találni, a nélkül, hogy azért valaki ebből a színszerűség tagadására kovácsolt volna magának érvet. Másfelől továbbá, mint rendesen kortársai és mint Hardy is (v. ö. *Scédase* brutalitásait, melyekről csak a szövegből értesülünk) teszik, Garnier sem ad színpadi utasításokat. (Effélék elvéve találhatók Des Masuresnél és De la Taillemnél.) Elvégre nem ad a *Misanthrope* költője sem, kinél pl. a marquis szónéklül távoznak egy alkalommal Célimène szalonjából. — Rigal nem feleli aztán a karra is bivatkozni, mint a melynek itt állítólag preponderáló szerep jut: hogy Hardynál is nagy szerepe van olykor, említettük; tegyük most hozzá, hogy Garniernál igazán preponderáló szerepet éppen a *Zsidónőkben* nyer, vagyis Garnier ama darabjában, melyben Rigal szerint «élet és mozgalom» van, pedig a Sedecias polygam zsidó király feleségei, *Reines* gyűjtőnéven itt egy második kart is képeznek, a zsidónők rendes chorusa mellett. — Végül Rigal kiemeli Garniernál a sok elmélkedést, melyek «általános morális kérdésekre, nem pedig a színen levő személyek érdekeire és tetteire vonatkoznak». Ez utóbbi állítás ily rideg formában nem felel meg egészen a valóságnak, mert a legelvontabb okoskodásoknak, a legelméletibb böféselkedéseknek is utóvégre tényleg mindig az illető szereplők érdekei, cselekedetei és szavai szolgálnak legalább kiinduló pontul. A mi pedig általában a Garnier didaktikus jellegét illeti, mely jelleg a Moliereeknél majd megtermi a *raisonneur*-alakokat, a XVIII. században pedig a «philosophiai» tragédiákat: ha szerzőnk nyílt bevallása szerint okulásra akarta birni hazáját, midőn az ókori történelemből a

római belháborúk szomorú korszakát és a zsidók babiloniai fogását hozta inté például színre, vagy midőn általános morálkérdéseket tárgyal, ebben teljesen egyezik a többi korabeli drámaíróval, sőt néha egyenesen ezek közhelyeit ismétli legelvontabb moralizálásai-ban is: így pl. a kegyelemről szóló tárgyalás a *Zsidónőkben* már a *Fogoly Cleopatrától* kezdve kedvelt volt, s tudvalevőn még a *Cinnában* is ismétlődni fog; az abstract szöviták szintén Jodelle-től Corneilleig tartanak stb. A hosszú beszédek, melyekből a-kortájt előadáskor — mint Rigal valahol említi is — épúgy kihagyhattak, mint ma teszem az *Aiglonőiből* a szerző egyenes utasítására kihagynak, szintén nem a Garnier specialitásai. Jodellenek 200 versen fölül terjedő monologja is akad, Bounin *Szultánája* 122 versnyi elbeszélést tartalmaz stb. Hardy, kiről különben maga Rigal is elismeri, hogy a classikus chablon modorában írt műveiben «túlságosan egyszerű», «túlságosan lassú» a cselekvénye, ha valamivel több routinet tanusítva számol a színpadi elmondhatóság követelményeivel, a nyomában fellépő Theophile de Viau, az ő híres *Pyramus és Thisbéjében* 300 versen is túl mer még terjeszkedni tirádaiban. — Hadd szóljak végül valamit Garnier stílusáról is, mely mint összes kortársaié, a Ronsardék lyrájának stíljével rokon. A stílust (*poli langage*) ekkor éppen oly sokra, sőt tán mindennél többre tartották, mint fogja majd a XVIII. század végén tartani egy La Harpe. Garnier stílusát, mint általában az egész XVI. századi tragédiáét, nagyon helytelenül ítélték meg egyes kiváló írók. Azt mondták, hogy «Jodelle és barátjai, Garnier és utódjai oly drámai stílust teremtettek, mely előre is kiveszésre volt kárhozható, mihelyt kikerül az iskolákból s igazi színpadra vergődik fel».\*) Ez a lehető legtévesebb állítás: ha a XVII. század nagy költői örökölni fognak valamit a renaissance tragédiáitól, úgy ez első sorban éppen a stílus lesz, melynek tulajdonképeni megteremtőjeként Garniert magasztalják a kortársak Ronsardtól kezdve. Hardy maga is, valamint átveszi tragédiáiban a chablont összes obligát elemeivel (szellemjelenés, álomlátás elbeszélése, confidentokkal tárgyalás, hírnök elbeszélése stb.), épúgy átveszi annak retorikáját (felkiáltások, ismétlések, ellentétek stb.) is s elnyújtott periodusokat ad,

\*) Bizon: Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet. Paris 1877.

telve mythologiai tudáskossággal, epikai hasonlatokkal és leírásokkal, az olvasó figyelmeztetése végett « » közzé tett sententiákkal. — Végül a verselés terén már éppen korszakalkotó Garnier a színköltészetben, mint ezt egyenesen maga Rigal emeli ki.

A most mondottakat számba véve, Rigal argumentumainak e részletes felsorolása és megvitatása után, még ha nem is rendelkezünk immár döntő adatokkal, melyekben a tények minden még oly ékes szóló érvelésnél is hathatósabban szólnak, teljességgel nem lehetne okunk arra, hogy azt a költőt, ki bizonyára első sorban és lényegében — épúgy miként Montchrétien — mint lyrail költő kiváló, de ki egyszersmind a legnagyobb tragikus költő Corneille előtt, «vérrel, iszonynyal, könyekkel, zokogással, dühvel és büszkötséggel telt verseiben» (*saját szavai*), kizárjuk a szorosan vett színköltészet történetéből a Jodelleek ellenében. Hiszen ő volt az a főminta, melynek elérését, vagy éppen túlszárnyalását legnagyobb dícsőségnek tekintette a kor: így Montchrétiennről azt dicsérik, hogy «Garnier lui cède aujourd'hui la couronne»; Vauquelin de la Fresnaye, a fentebb többször idézett verses költészetannak szerzője is ily szavakkal áradozik: «Garnier, savant et copieux Tragique, a surmonté les nouveaux et les vieux.» A kortársak nem tettek különbséget egy Garnier és egy Jodelle közt. Vagy mégis tévedek: tettek. Míg némelyek egyenesen, mint olyant magasztalják dícsérő verseikben Garniert, ki először teremtette meg a művészi színpadot: Ronsard, egykor Jodelle magasztalója, Garnier felléptekor valószínű palinodiákat zengve, a két költőt ismételten szembe állítja egymással és Garniernak nyújtja a pálmát, mint a ki szerinte is «aranynyá változtatta az addig faszínpadot».\*)

\* \* \*

\*) A többi kortárs író közül nem egy viszont maga vitat magának még ennél is több érdemet: mindegyik maga akar az új színköltészet igazi reformatorá gyanánt szerepelni. Grévin büszkélkedve szól az olvasóhoz, mintha Jodelle nem is létezett volna: «premier de notre temps je me suis hasardé de mettre la tragédie et comédie française entre les mains» és szerinte az ő műveiben képviselt irány «non encore vu en notre langue.» (Időzve Pinyert könyvében is: *Jacques Grévin*. Paris 1899.) Jean de la Taille viszont így mer szólni Sautja alkalmából: «la France n'a point encore de vraies tragédies, sinon possible traduites».

Faguet annak idején a Des Masureók és Jean de la Tailleok darabjait elemézve, melyekben «drámai ösztönt és színpadi gyakorlatosságot» (l'instinct dramatique et la pratique du théâtre) talált s melyek alkalmából még egy Rigal is elismeri, hogy ez írók a «színpad embereinek» bizonyulnak («sentent en hommes de théâtre»), így kiáltott fel: «Nem bírom elképzelni, hogy ezeket a darabokat ne előadás végett írták volna!» Részemről azt hiszem, Faguet a legtávolabbról sem tévedett akkorát e vélekedésével, mint Rigalék hitték. De ám hagyjuk ki a vitából a drámai hatás kérdését; elvégre ez az érv itt felettebb subjectívnek bizonyulhat, miután arról szó sem lehet, hogy ma színpadi előadás révén győződhesünk meg róla; különben is valószínűleg achronismusba esve, a mi modern izlésünk szerint bírálóknak meg ezt a pontot, melyben a XVI. századnak bizonyára más volt a gondolkozása s izlése, mint a mienk. Hagyjuk ezt tehát, ismétlem, s lássuk, minő figyelemre méltó adatokat sorol fel Lanson ma annak bizonyítására, hogy a renaissance tragédiái valóban oly czéلبől készültek, mint Faguet hitte.

Du Bellay a *Pleïade* harszíri riadó-jában, midőn arra buzdítja az írókat, hogy az ókori színiköltészetet új életre keltsék, ezt a fel-tételt teszi hozzá: «ha a királyok és államok hajlandók régi méltóságába visszahelyezni», vagyis úgymond Lanson: ha hajlandók az előadás költségeit viselni. «A királyok és államok hozzájárulása a színiköltészet restaurálásához csak akkor szükséges, ha a darabok előadását, nem pedig olvasását akarjuk. Du Bellay tehát a színiköltést csakis mint a színpad dolgát fogja fel.» Ugyanígy fogják fel a drámaírók is, ezért míg Rigal thesisé érdekében azt hangsúlyozza, hogy a darabokat kinyomatták, Lanson éppen az ellenkezőt vallja ma jogosan a tényekkel egyezőnek. «Jodelle előadhatja *Cleopatráját* és nem nyomattja ki; bár nem (?) sikerül neki *Didóját* előadni, ezt sem adja ki», tegyük hozzá: miként nem ama tragédiáit sem, melyeket a doli érsek hozat színre. «Jean de la Taille arra kéri IX. Károlyt 1563-ban, hogy játszassa el *Saulját* és tíz évig vár: csak tíz év leteltével szánja el magát, hogy kinyomassa. Grévin, Rivandeau, Nicolas Fillenl, P. Mathieu *Eszterjével*, Montchrétien *Sophonisbéjével*, Auffray, Bardou (*tegyük hozzá: és részben Garnier is!*) csak aztán teszik közzé műveiket, ha már színre hozatták.» Le Bretonról azt írja barátja, hogy beéri darabjai elő-

adásával és nem gondol arra, hogy «kinyomatás által is hírnévre tegyen szert». Des Masure ajánlásában arról az alternatíváról beszél, hogy valakinek kedve támadhat darabját «olvasni, vagy előadni...»

Részemről hadd esatolom még a következőket Lanson e bizonyítékaihoz, kiegészítésül. Ez írók gyakran emlegetik a közönséget «*écoutants, auditeurs*» néven. Jean de la Taille meg éppen arról beszél, mint kerülheti a színdarab írója ki, hogy a közönség «hidegen *hallgassa*» (*ouïr froidement*) darabját stb. Sőt bár Lanson csak Plantuséktól, illetve az olaszoktól kölcsönzött üres conventiót hajlandó látni benne, a prologok amaz állandó szokását is megemlítem itt, hogy esöndre intik a közönséget, és pedig Des Masureék csak úgy, mint a *Pleïade* emberei. Annyira nem volt ez pusztán csak stereotyp phrasis, hogy midőn 1582-ben Jodelle *Cleopatráját* ismét színre felújítják, prologot írnak hozzá, melyben ez a figyelemzetetés nem marad el: hogy mily szükség volt erre, meggyőződhetni róla egy 1583-iki Saint-Maixenti feljegyzésből, melyet Lanson is közöl: «Délután eljátszták az iskolában *Cleandre* tragédiát, nagyon szépen és esöndesség volt, mert a köznépet nem bocsátották be.» (A l'après-dîner fut jouée aux écoles la tragédie de *Cléandre* fort bien et y eut silence parceque le commun peuple n'y entra.) E feljegyzés bizonyítja, hogy a prolog esöndre intő szavai tényleges szükségletnek feleltek meg a nézők zajgóbb, alsórendű elemeire való tekintettel, mert — a mit nem hangsúlyozhatni eléggé az ellenkező nézetten levők ellenében — ily elemek megjelentek nemesak a kastélyokban, de az iskolákban tartott előadásokon is, hol tehát nemesak oly közönségnek játsztak az előadók, mely a Martinencheok szerint «un public affecté et infecté de pédantisme» lett volna.

De minden eddig felsoroltnál döntőbb, kézzelfoghatóbb bizonyítéknak tartom az e korbéli drámaírók poetikai elveinek ama pontját, melyről különösen nem bírom felfogni, mint kerülhette ki a Rigalok és Brunetiéerek figyelmét a benne rejlő, sőt a benne hangosan megnyilatkozó érv, noha ők is lépten-nyomon beszélnek róla s idézik az írók ide vonatkozó legesattanosabb nyilatkozatait. A hírhedt *három egység* törvényére, illelőleg ezek közül a *hely- és időegység* törvényére ezélok itt, melyeknek csakis akkor van értelmük, csakis akkor észszerűek, ha valóban a színpadi előadásra való tekintettel állították fel az írók.

Mi ugyanis a *helyegység*? A középkori hagyományok ellen visszahatást jelentő, realista irányú törekvés a *mise en scène* valószínűbbé tételére az által, hogy a cselekvény egyazon helyt folyik le. Ezt a törvényt a classikus iránynak főcodexe, az olasz származású Scaliger latin poetikája (1561) még feledi ugyan a cselekvény- és időegység mellett formulázni, de Jean de la Taille aztán kimondja, majdnem Boileaura emlékeztető szabatosággal: «A történetet vagy játékot mindig egyazon napon, egyazon időben, egyazon helyen kell ábrázolni.» (Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu.)\*) Szó sincs róla ugyan, hogy az írók e pontban annyira rideg szélsőségig mentek volna, mint hinni szokás: feltétlenül egyazon helyben nem marad a cselekvény Jodellenél sem, mint érintettük, miként nem marad majd Mairetnél, sőt egy Corneillenél sem, noha emennél aztán oly mérveket ölt később, hogy a valószínűség érdekéből kiindult ez elvnek keresztül erőszakolása olykor szembezőkö képtelenség árán történik (v. ö. *Horace* V. felvonásának színhelyét), míg nem végül Racine ép oly bámulatos természetességgel valósítja meg, mint akár az időegységet is. De bármily kevéssé ridegen érvényesítsék is a helyegységet a XVI. században, ez erős gátat emelt — ha nem is vetett teljesen véget — annak a minden illúsiót tönkre tevő középkori naivságnak, hogy a cselekvény egyik országból, vagy éppen világrészről a másikba kalandozzék, ugorják át mindegyre; úgy hogy ezután a legmerészebb *tragi-comédie* (v. ö. pl. Schelandre *Tyrus és Szidonját* 1610), a *théâtre irrégulier*-nek

\*) Rigal azt állítja, hogy e mondatban «en un même jour» nem tün pleonasticus ismétlése ennek «en un même temps», hanem ezt jelenti: *egy journéban*, t. i. nem a Des Masuresök módjára több *journéban*. De vajjon *jour* használatos volt-e *journé* (= egy napi előadásra szolgáló darab) értelemben? Én azt hiszem, itt valóban pleonasmus forog fenn, s ha valamelyik kifejezés magyarázatra szorúl, úgy inkább «en un même temps» az, míg a másik éppen oly világos mint akár a Vauquolin de la Fresnaye verse:

Le théâtre jamais ne doit être rempli  
D'un argument plus long que d'un jour accompli.

Vagy akár e passus az időegységnek mingyárt említendő ellonénél, De l'Audundes Aigaliersnál: «De ceux qui disent que la tragédie doit être des choses faites en un jour».

még oly forradalmi híve sem fog a legtávolabbról sem annyit mérészelni, mennyit hajdanában merészeltek a mysteriumok. A classikus tragédiáírók maguk pedig mind inkább arra törekszenek, hogy ha már feltétlenül egyazon helyen nem mehet végbe a cselekvény, legalább egymáshoz közel eső, egymással összefüggő, esetleg többé-kevésbé erőltetett okoskodás által egymással bizonyos egységbe összefűzhető helyeken folyják le. Nem reflektálhatok most arra, hogy ez a helyegység, mint az időegység természetszerű követelmény volt a katasztrófához közel, mint Jean de la Taille mondja, «a közepé vagy a vége felé kezdődő» s így concentrált cselekvényű francia tragédiánál, melynél még Mairet is a «cselekvény ürességét» fogja panaszozni, s mely bizonyára az angol és spanyol tragédiának külső cselekvény tekintetében túltengésével szemben rendkívül erőtlen. Ezúttal csak azt akarom hangsúlyozni, hogy a most érintett kísérletek és erőfeszítések teljesen céltévesztettek és feleslegesek lettek volna, ha az írók nem színpad számára dolgoznak. Olvasmányokban teljesen közömbös lett volna az, változik-e a színhely, hányszor és miféle módon? Ki törődött volna ilyesmivel például regényben?

Szintúgy közömbös lett volna az időegység törvénye is, ez a hasonlóan realiztikus irányú újítás, mely a cselekvény lefolyásának időtartamát 24 órára szorította, a középkori szindarabok ellenében, mely utóbbiaknál egynéhány év számba se jött, sőt gyakran századok is csak úgy röptek századok után. Ez időegység törvénye, melyet Jodelle már ridegen megtart s melyet Ronsard 1564-ben először mond ki mint elvet *Art Poétique*-jében, a nézőknek a színházban időzését veszi alapul, ott tartózkodásuk időtartamából indul ki, úgy hogy aztán a legradikálisabb tragédiáírók (mint Rivaudeau) azt hirdetik, — bármely modern realistáírón is túltéve, és a mit különben a Voltaire idejében újra hangoztatnak utódaik — hogy az volna a leghelyesebb, ha a színpadon és a nézőtérén lefolyó, az ideális és realis idő egybevághatna, teljesen fedezve egymást. — Ezzel szemben már egy Beaubreuil *Regulusának* (1582) előszavában «az egységek babonás szabálya» ellen emel szót, sőt De l'Audun d'Aigaliers *Art poétique*-jében (1597) a 24 óra elvét kárhooztatja, melynek hátránya majd szintén Corneillenél fog a legsértőbben jelentkezni. (A *Cidben*.) *A szabálytalan színköltés* aztán visszatér olykor, így néha Hardynál is, a *journékra* osztáshoz,

mely kifejezés alatt megannyi külön, bár egymással összefüggő, egy-egy napi előadás anyagát képező darab értendő; végül ez irány főtheoretikusa, Ogier, a *Tyrus és Szidon* elé írt értekezésében, noha e darabnak egy rendes, 5 felvonásos tragi-comédiévé összevonására maga a szerző ad útbaigazítást, mit sem támad oly hevesen, mint az időegység törvényét, mert — úgymond — e törvény miatt voltak kénytelenek a tragédiáirók «hírnököt», unalmas elbeszéléseket alkalmazni, *a helyett, hogy magukat a szereplő személyeket eselekedve hozták volna színre*: oly kifogások, melyek köztételenül csak színpadon előadott darabokra, nem pedig olvasmányokra vonatkozhatnak.

Iparkodtam kiemelni, hogy az elfogadott classikai ehblon keretén belül így uralomra jutó ez egységtörvényeknél a színpadi valószínűség szempontja volt az irányító, miként Diderot is majd e szempontból fogja őket még mindig helyeselni. Mennyire fontos volt ez a szempont az akkori drámáirók előtt, erre kívánok még jellemző tényeket felhozni. Mellin de Saint-Gelais már az élethűség szem előtt tartásával öntötte át prózába Trissino verseit, az akkori olasz kritika kívánságának megfelelően. Még jellemzőbb a chorus ama reformja, melyet Grévin kísért meg. Jodellenél a kar éneklő volt, s Jodelle ügyelt is rája, hogy éneklésre alkalmas versekben írja azt, a mit vele mondat: Grévin, ki Brunetiére szerint csak olvasásra írta volna tragédiáit, már beszélővé alakítja át a kart, még pedig nemcsak azért, mert bosszantják az ügyetlen színpadi énekesek, hanem azért is, és főleg azért, mert «a tragédia a valóság ábrázolása», már pedig — úgymond — az életben az illető alkalmakkor nem énekelnek az emberek. Úgyanesak Grévin az, ki mint az iskolai előadásoknak, többi közt egyik «durva hibája» ellen panaszkodik — Horatius tekintélyére hivatkozva — a miatt, hogy az írók úgy szeretnek vérengzéseket hozni színpadra, vásári komédiává alacsonyítva le a tragédiát. A kegyetlenség a középkor színpadján egykor roppantul túltengett; a hőhár akkor állandó komikus alak volt s főleg a vértanúkról szóló darabokban a szereplőt bábbal esélytették ki, melyet aztán a nézők nagy élvezetére bestialisan torturáltak: a XVI. században is eléggé kísért még mindige kegyetlenség szelleme, mely a *Scédase* szerzőjénél, Hardynál is rémségesen brutális dolgokat történtet meg részben a színpadon, részben majdnem ott. Garnier, ki maga nevezi «vérrel és iszonynyal telteknek»

tragédiáit, szintén nagyon kedveli a vérengzéseket, gyilkosságokat s öngyilkosságokat, a hullák színrehozatalát, míg egy Mellin de Saint-Gelais, Trissinótól eltérően, a színpalak megett halatja meg hősnőjét, s míg egy Grévin Cæsarnak csak tógáját s a véres tört hozatja a színpadra. Szóval Garnier szereti azt, a mit maga így fejez ki egyik előszavában: «véressé tenni a katasztrófát» (*ensangler la catastrophe*), s egyáltalán «vérbe borítani a színpadot» (*ensangler la scène*), mint Jean de la Taille mondja, ki noha a század legtragikusabb költője, szintén szót emel e szokás ellen, még pedig ugyanesak a színpadi valószínűség érdekében, mert — úgymond — ha színpadon gyilkoltatja s halatja meg alakját a tragédiáirók, a néző illúzióját rontja vele, mert ez látni fogja, hogy az egész csak színlelés. («Chacun verra que ce n'est que feintise.» Akkor még nem voltak, nem lehettek Zaccónik!) Így tartja ebben is a színpadot szemé előtt az a költő, ki Brunetiére szerint, ismételjük, csak olvasmányokat írt volna, de ki tényleg annyira ügyelt a színpadi technikára, hogy még a felvonások beosztásánál is számba kívánta ezt vétetni. («*Il faut faire de la sorte que la scène éant vide de joueurs, un acte soit fini.*»)

\* \* \*

Hihető-e különben, hogy ezek a színköltők annyira válfajok szerint változtatták volna szándékaikat, hogy tragédiákat olvasószobának, tragi-comédiákat és vígjátékokat pedig színpadnak írtak?

Itt az ideje a vígjátékra is vetnünk egy pillantást, annál is inkább, mert Rigal nem teszi magáévá a most említett megkülönböztetést és e válfajnak is tagadja színi irányzatát a renaissance korában?\*) Két korszakra osztja ennek történetét is: 1. rögtönzött

\*) Rigal e pontban tulajdonképpen csak Emile Chasles régibb nézeteit ismétli. (Emennek ma már könyvészeti ritkasággá vált műve még mindig az egyetlen monographia a XVI. század francia vígjátékáról: *La comédie en France au seizième siècle*. Paris 1862.) Chasles, kinek érvelését mintegy a tragédiára alkalmazta napjainkban Rigal, hangsúlyozza, hogy az új vígjátékírók (mint, úgymond, a tragédiáirók is!) a *Confrérie privilegiuma* miatt nem rendelkeztek nyilvános színpaddal, csak a collegiumi vagy kastélybeli előadásokra szorítkoztak, mígnem aztán a vígjáték teljesen letűnik, szabadon hagyva a tért a többi fajoknak, minők a farce, pastorelle, tragi-comédie. — Morf a vígjátéknál is Chasles-Rigalhoz csatlá-

színpadon előadott darabok, 2. ilyesmire már nem reflectálók korára. Tökéletesen egy kalap alá foglalja őket a tragédiákkal: «ki-nyomtatás végett íródott a legtöbb mű: a komikaiak csak úgy, mint a tragikaiak, a Larivey-éi csak úgy, mint a Garnier-éi.» Rigal nem veszi észre az ellentmondást emez állítása s ama másik közt, mely-lyel arra intett, hogy ha a XVI. század színiköltészetének színszerfűsége-ről akarunk magunknak véleményt alkotni, mellőzzük a vígjáté-kokat, mert ezek többnyire merő fordítások, «inkább olasz, mint francia módra vannak alkotva és így az ő sajátos szerkezetökből mi következtetést sem vonhatni le». Nos, ha mégis ez olasz módra szerkesztett, de sőt olaszból fordított — s legfőlebb adaptált — vígjátékokat kizárjuk a színi költészet köréből, nem oda vezet ez szükségképen, hogy maguknak az utánzott, fordított olasz szerzőknek színszerfűségét is megtagadjuk? Ez egymagában eléggé döntő érv lehet a Rigalok és Morfok ellen, de lássunk még egy párt. Charles Etienne az első olaszból fordított vígjátéknak, a *Rászedetteknek* (1543) előszavában már egy új színiköltés programját vázolván, többi közt arra is utal, a mi a *Bradamante* előszavának sokat emlegetett helyére emlékeztet, t. i., mint kell olasz módra intermez-zókkal tölteni be a felvonásközöket: tehát előadatasra gondol. S ha egy Jodelle éppen vígjátéka alkalmából találja mentekezni szükség-ségesnek, hogy a nézőtér nem félkörű (a patkóalakú színházat csak később kezdik el, ugyancsak az olaszok), Charles Etienne előtt már valósággal új színház építésének eszméje merül fel, idézett előszavában, hol az új vígjáték számára szintén amphitheatrum-szerű nézőteret óhajtoz. Ott van továbbá Jean de la Taille vallo-mása, ki vígjátékokat is ír és arról panaszkodik, hogy classikus darabot (*faite selon l'art*) ritkán játszanak Franciaországban: «on en *joue* bien rarement (de ha ritkán is, mégis előadtak!) en

kozik: «Aber die Annahme, dass er (Larivey) in diesen seinen kleinen Änderungen wirklich von scenischen Rücksichten geleitet worden sei und wirklich für die Aufführung geschrieben habe, hält eingehender Prüfung nicht Stand. Larivey schreibt Buchkomödien. Das neue Lustspiel erwerbt sich keine Gunst, hat keine Bühne». — Újabban *Toldo* foglalkozott behatób-ban (*Revue d'histoire littéraire 1897—8.*) a renaissancekori francia vígjátékkal, olasz kölcsönzéseiben vizsgálva azt; de ő nem tárgyalja részleteseb-ben a darabok «külső történetét», nem nyújt új adatokat, s bevallja, hogy egyáltalán nem tudja megállapítani, előadtak-e bizonyos darabokat vagy sem.

France», s prologjában így szól: «vous y verrez jouer une co-médie...» Említsük meg, hogy Lanson jegyzéke, bár csak a tra-gédiák előadását tette behatóbb kutatás tárgyává, szintén idéz oly vígjátékokat, melyeket — mint a tragédiákat — a nagy közön-ség előtt, nyilvános színpadon játsztak el diákok vagy színészek.

Larivey ekkora legtermékenyebb vígjátékíró. Prologjai a nézők-hez vannak intézve s így énekel róla egyik magasztalója: «*il tient les écoutants pendus à ses paroles*». Maga Morf is kiemeli róla, mint gyor-sítja átdolgozásaiban az olasz eredeti eszelekvényét s fokozza ennek színszerfűségét (in manchem Punkte die Bühnenfähigkeit der Stücke gefördert): részemről mindenek felett azt kívánom hangsúlyozni, hogy oly kitünő vígjátéki stílusnak kifejlődését, melyet Lariveynél találunk s mely valószínűleg Molièrere is hat majd, nem hihetem lehetségesnek előzetes színpadi vígszíniköltés hagyománya nélkül. E darabok tudvalevőn prózában vannak írva: a próza alkalmazá-sát a vígjátékban olasz példára szintúgy az élethűség oly követel-ményének kell tekintenünk, mint a tragédiánál, a mit nyíltan ki is mond Jean de la Taille már s utána Larivey is ismételi Le Jars-szal egyezően: és ez élethűség itt is, mint a tragédiánál, a színpadi előadással függ össze. — Ha mindezekhez hozzá vesszük azt is, a mire egyszer még visszatérünk, t. i. hogy ez olasz módra szerkesztett darabok egyúttal nem esekély részben a középkori farce folytatásai, még pedig fokozottabb színszerfűséggel; bátran kimondhatjuk vég-eredményül, hogy a renaissance francia színiköltői ép úgy színpadnak írták a vígjátékokat, mint a tragédiát, vagy — miután ebből indul-tunk ki — a tragédiát csak úgy, mint a vígjátékokat, — oly kevéssé tagadták meg ők egyiknek írása közben a másiknál nyilvánuló egyé-niségüket, hogy a tragédiában is olykor vígjátéki a mag náluk, így a *Fogoly Cleopatrában* eselt látunk esel ellen játszani, miként még a *Cidben* és *Mithridateban* is találkozhatni vígjátéki motívumok-kal, elannyira, hogy nem alaptalan az a megjegyzés, hogy «a fran-cziáknak a tragédia vígjáték...»\*) Ismételjük: e szerzők előadatas

\*) T. i. a bonyodalom szempontjából. — Minthogy a *Fogoly Cleo-patra* vígjátéki alapjára mutattam most rá, legyen szabad viszont e da-rabnak egy jelenetét a comikum vádjá ellen védelmeznem. Értem a Seleu-cus epizódját. Jusserand (*Le théâtre en Angleterre, Paris 1881.*) szerint: «Jodelle ne peut éviter le trivial, ni même le burlesque; sa Cléopâtre et le conseiller Séleuque se (?) prennent aux cheveux». Rigal szerint Jodelle



ezéljából irtak: mert akkortájt mindent előadtak: ezt nem ismételhetni eléggé, elannyira, hogy ha mi ma Seneca tragédiáit könyvdramáknak tekintjük, az olasz mesterek a XVI. században nem ilyeneknek tekintették mint nem az angol kortársak: sőt a collegiumokban, Franciaországban is, tényleg előadták e darabokat latin eredetiben...\*)

E folytonos, de a tárgy természetéből szükségképen eredt polemia végén, melynek éle mindenekfelett Rigal ellen kellett, hogy irányuljon, önkénytelenül felmerülhet a kérdés: minő ok, vagy — *sit venia verbo* — érdek vezethette ezt a nagytudományú irodalomtörténészt, hogy a színszerütlenség vádját annyi hévvel, annyi kitartással hangoztassa, még akkor is fentartsa, mikor már ő maga is elég oly adatra bukkant kutatásai közben, melyek világosan az ő felfogása ellen szóltak? E kérdésre Hardy-monographiájának egyik, újabb könyvében is változatlanul lenyomatott helye ad igen jellemző feleletet: «A szerint, a mint (a színszerütlenség kérdésére) igennel, vagy nemmel felelünk, Hardy szerepe többkevesebb fontosságot nyer szemünk előtt.» Vagyis Rigal beleesett a szerzőknek ama nem ritka hibájába, hogy minél több érdemet akarjon ráruházni hősére, s e ezélatának aztán nagyon megfelelt az az elmélet, melyet nem ő állított fel ugyan először, de ő védelmezett először rengeteg tudással és a legtúlzóbb szélsőségig. Elannyira, hogy ő már nem éri be azzal, hogy — a mire egyedül lett volna joga — a classikus tragédiának állandó színpadon való népszerűsítését keltezze Hardytól; sőt nem éri be azzal sem, hogy őt tekintse a tragédia első színpadra vivőjének, hanem valósággal a modern színiköltészet kezdeteit keltezi Hardy «uralmától», noha

Plutarchus e jelenetét «a transformé en scène de farces». Elvégre mindent többféleképpen foghatni fel, de részemről nem találok, hogy e bármennyire is gyarló jelenetben farceszerű alakká süllyedne le Cleopatra, a miért szolgálja árulásán feldühödve tettlegességre vetemedik. Rigal egyáltalán nem érti, mit akarhatott Jodelle ez epizóddal, hogy «y a pesamment insisté», holott a kar világos pszichológiai commentárt ad hozzá, kiemelve, hogy az a királynő, a kiből elég erőly van így büntetni, elég erőlyes lesz arra is, hogy öngyilkossággal kerülje el a reá váró gyalázatot.

\*) Az a derék dolgozat, melyet Senecáról magyarul Kont Ignác irt régebbsen (Akad. értekezések XII. 1. 1884.) nem terjeszkedik ki Seneca posthumus szerepére a renaissance idején: e themát eddigelő nem dolgozta fel megfelelően a külföld sem (v. ö. pl. Voigt).

egy Corneille, bár ismerte Hardyt, mégis Hardyn fölül a hasonlíthatatlanul nagyobb költői tehetségű Garnierral függ össze, ennek feszült pathoszával festi az indulatok paroxismusát. Mi több: egyenesen, mint a végveszélynek indult francezia színiköltés valószínűs megváltóját, állítja elénk hősét Rigal. \*)

## IV.

Ezzel körülbelül kimerítettem — a jelenleg rendelkezésünkre álló adatok és általam felhozni tudott érvek segélyével — ez értekezés tárgyának megvitatását. Hátra van most oly szempontból tekintenünk a kérdést, melyből kiemelkedik a pusztán eruditio dolgát képező részletkérdések közül és egyetemesebb jelentőséget nyer. Lássuk tehát e végből a színiköltészetet magában, mint műfajt, előre bocsátva, hogy ez által korántsem a Brunetiére-féle evolutioelméletnek utján akarok haladni, melylyel különben sem értek egyet...

Mi a színdarab? Bocsánat, ha még mindig annyira benne vagyok a polemizáló kedvben, hogy ezúttal már nem is elégszem meg a külföldi írók ellen vitázással, de egy neves hazai tudósunkkal is pörbe bátorodom szállni, ki minap a cselekvény és jellem szerepét egymással szembe állítva felvetette ezt a kérdést: «Melyikben jut inkább kifejezésre a *drama mixolta*? Melyik az *walkodó* mozzanat?» és e kérdésre ő maga következőleg adott választ: «A felelet nem lehet kétséges. A drámában a jellemrajz a fő.» Részemről szintén feltétlenül vallom, hogy «a felelet nem lehet kétséges», de

\*) Kénytelen vagyok e hihetetlennek látszó állítás igazolására eredetiben idézni Rigalnak ide vonatkozó szavait: «A la veille du XVII<sup>e</sup> siècle, la lutte (t. i. a classicismus hívei és a középkori hagyományok folytatói közt) paraissait sur le point de prendre fin... par l'épuisement des deux partis. Le public déconcerté (t. i. a classikus irányynak tett engedmények által) désertait de plus en plus l'Hôtel de Bourgogne. Les œuvres classiques dépérissaient. (t. i. színpad hiányában.) *Le théâtre allait-il donc cesser d'exister en France? Comment fut sauvé le théâtre français au moment le plus critique peut-être de son histoire, c'est ce que nous avons à voir dans ce chapitre.*» (t. i. a Hardyt tárgyaló fejezetben.)... «*Ses longs efforts ayant mis en faveur l'art dramatique, il y avait alors deux théâtres.*» etc. *Petit de Julleville* IV.

ez a felelet szerintem csak így hangozhatnak: «A drámában a cselekvény a fő.» Jellemek nélkül is lehetséges a szindarab, de nem cselekvény nélkül. Bizonyára az emberalkotásban, tehát a jellemrajzban kulminál a költőnek tehetsége a színiköltés terén is; de a «dráma művöltát», lényegét tulajdonképen a cselekvény képezi: a legremekőbb jellemrajz sem foglalhat helyet a színpadon a cselekvénynek, még pedig a külső cselekvénynek bizonyos minimuma nélkül; viszont — mint fájdalom, éppen a francziánál elég példa van rá — sok darab aratott sikert pusztán cselekvénye révén, bár a jellemrajz benne a semmivel volt határos, vagy egyenesen semmi volt. A most említett külső cselekvénynek mellözhetetlen volta különbözteti meg a drámát különösen a regénytől. A regény ugyanis olvasmány, míg a dráma ilyesmi gyanánt csak annyiban jogosult, a mennyiben jogosult lehet a kottaolvasás is: miként a kottaolvasónak hallania kell lelki füleivel az olvasott zenét, úgy a szindarabolvasónak látnia és hallania kell képzeletében a szereplő személyeket. — A dráma színpadra való, tehát bizonyos tekintetben látványosság, vagyis a *nézőnek* valami látni való eseményt ábrázol. Éppen e színszerűség követelménye következtében aztán oly külön szabályoknak van alávetve, melyek sajátos külön technikát alkotnak számára, s melyek, ha több-kevesebb conventio árán, de tulajdonképen teszik lehetségessé, hogy a darabot a színeszek a színpadon bizonyos idő lefolyása alatt *nézők* előtt eljátszassák, illusiót nyújtva és az érdeklődést ébren tartva, fokozva. Természetesen e szabályok még nem elegendők arra, hogy egy darabnak igazi irodalmi értéket biztosítsanak: a mondottak mind csak a meseterember feladatát képezik, ki mellett a költőnek is érvényesítenie kell a maga jogait és kötelességeit; elménkhez, szívünkhez és képzeletünkhez kell szólnia, megragadó helyzetekben, az indulatok erőteljes rajzának kíséretében tárva elénk érdekes jellemeket, mint lélektani problémák képviselőit, erős logikával, esetleg — bár ez már inkább a regényíró feladata — subtilis finomságokkal elemmezve, még többször villámlásszerűen be-bevilágítva a lélek mélyébe. Vagyis a színiköltésnél a színi és a költői követelmények állnak egymással szemben: annyira *szemben* állnak, hogy legtöbbször az egyik a másiknak kárára szokott érvényesülni. Ez ellentétes követelmények összeegyeztetése oly eszményi végcél, hogy azt csak a legnagyobb tehetségek tudták harmonikusan megoldani,

ők is inkább csak saját koruk idejére vonatkozólag, mert pl. már egy Shakspeare sem a mi izlésünknek megfelelően színszerű. Ez összeegyeztetésre irányuló kísérletekkel karöltve jár a koronként meg-megújuló realista irányú reform, a természetességre törekvés: és e kísérleteknek egymásutánjából, a mint hol az egyik, hol a másik követelmény emelkedik fölül, áll mindenekfelett a színiköltészet története, még pedig talán egy nemzetnél sem annyira szembeszökőn és tanulságosan, mint magánál a francziánál, a miről éppen a XVI. század színiköltészete alkalmából nyilhatik különösen alkalmunk meggyőződni.

A középkorban ugyanis Franciaországban csakúgy mint másutt, a színpadi látványosság uralkodik a legdurvább túltengésben, melynek sem physikai, sem morális gát nem vet féket. Így áll a dolog legalább a komoly színiköltészetnél, mely a külső eseményeknek hosszú sorozata s melyet már bővebben jellemeztem: a mi a vigszíniköltészetet illeti, ez csak oly ráadás a mysteriumok és moralitások előadására, hogy a szóban levő szempontból itt kevésbbé jöhet számításba. Igaz, hogy a XIII. században Adam de la Halle egy hosszabb lélekzetű phantastikus elemekkel társított realistikus darabot, továbbá egy énekkel meg zenével ékített naiv pásztorjátékot ír; de ezek kivételes jelenségek, miként kivételes a XV. században az egybefüggő mesével bíró és csattanós jelenségekkel ügyeskedő *Pathelin prókátor*: maga a rendesen divott farce inkább csak tréfás párbeszédre alkalmat nyújtó egyetlen egy helyzet, oly ötlet vagy csíny, minökből a vásári komédiák és ma a circusi bohócztréfák állnak, melyek annál biztosabban nevettetnek meg, minél rövidebbek. — A XVI. század a középkornak tisztán színpadi szempontja ellen foglal állást a komoly színiköltészet terén, elannyira, hogy a másik szélsőségbe csap át az irodalmi érték növelése végett. Ugyane czélt ez írók szerencsésebben kísérlik meg elérni a vigjátékban, hol a már meglevő, bár gyér hagyományok (így a *Pathelin prókátor*) nyomán haladva, valamint Plautus meg Terentius, főleg pedig az olasz commedia erudita példájára, tulajdonképeni cselekvényt visznek be a bohózatba s midőn így ezt æsthetikailag emelik, a mozgalmas cselszövénynek e fokozásával egyszersmind színpadképességét is gyarapítják: azonkívül, hogy tovább divik a hagyományos farce is, mely az olasz commedia dell' arte nyomain, rögtönzött szövegű, félig pantomimikaszertű s az

irodalomba így csak félig-meddig tartozó színpadi tréfa. — Egész másképen, kevésbé szerencsésen megy végbe a reform a komoly szinköltészet terén. A tragédiában Seneca s az olaszok példáját követve, úgy vélnek az írók magasabb művészi színvonalra emelkedni fel, ha mindenekfelett a formaművészetnek, és pedig legalántibb fokán, t. i. a stílisművészetnek lesznek tudós apostolai; ha a gondolatok és érzelmek részletes tárgyalására helyezik a súlyt bizonyos adott helyzetben, a külső események lehető mellőzésével, s így ha nem is mondanak le teljesen a színpadról, a mi képtelenség volna, de ügyefogyottságig háttérbe szorítják a színszerűséget, úgy hogy nem marad jóformán egyéb, mint egy-egy helyzet, szónokias vagy lyrai áradozásokkal. Ezzel szemben akadnak, kik a színszerűség hagyományaihoz jobban hajlandók ragaszkodni, s a mysteriumok még a moralitások eleveenségéből visznek be valamit a classikus chablonba, így a bibliai drámaírók, Bèze, Des Masures, Jean de la Taille, megannyi hugenotta, mintha a protestans szellem erélyes tevékenysége a szinköltészetben is érvényesülni kívánt volna. Mi több: a Jodelle chablonjának drámaiatlansága valóságos visszahatást hív ki maga ellen, és mind nagyobb tért kezd hódítani az ú. n. tragi-comédie, melyre tulajdonképen ad ösztönt Bèze is bibliai darabjaiban, s mely aztán világi tárgyakat ölel fel mind több előszeretettel, sőt nem egyszer jelentkezik, mint novella vagy régény dramatizálása. Növekedő kalandosságában egyre a véletlen eseményeknek jut nagyobb és nagyobb szerep, a valószínűség kárára, miközben az úgy is fogyatékos és gyarló pszichológiai részek teljesen háttérbe szorulnak; tehát e darabok immár a modern melodramák elődjai. Divatjuk annyira erősűl, hogy még a classikus tragédiának oly szélsőségig drámaiatlan képviselője is, minő Garnier tud lenni, szintén hódol neki és megírja híres *Bradamantját*, mely különben a tragi-comédieek közt bizonyára legközelebb áll a tragédiához, leginkább versenyez vele, irodalmi értékre, s egyáltalán a legfenkélebb alkotás a maga nemében. Hardynál aztán már a tragédiáírás lesz a kivételesebbik jelenség, bár ő ezt a válfajt is szívesen műveli eleinte, de még szívesebben szegődik a théâtre irrégulier, a tragi-comédieek, pastoraleok stb. zászlóvivőjévé . . .

Középkori és újkori szinköltészet, majd tragédia és tragi-comédie, classikus és irregularis szinköltészet e harcza tulajdon-

képen nem egyéb ezek szerint, mint a költészetnek és a színpadnak harcza, mindegyiknek a maga jogos érdeke mellett. E két tényezőnek versenye nemcsak nem szűnik meg a XVI. századdal, de sőt ezután mind gyakrabban jelentkezik, még pedig, miként eddig főleg Hardynál tapasztalhattuk, egyazon írónak munkássága körében, a mint az illető vagy az egyik, vagy a másik iránynak hódol felváltva. Vessünk egy pillantást az egyes századokra, melyek így némileg új világitásban fognak mutatkozni és a mi eddig tán rendszertelenségnek tetszett bennük, most természetszerűnek, logikai folyamatnak fog feltűnhetni.

A XVII. században Mairet, ki főleg Sophonisbe s aztán Garnier nyomán Antonius és Cleopatra történetének újabb színrevitelével ismét divatba hozza, immár némileg drámaibb formában a classikus tragédiát, egyszersemind tragi-comédieket, sőt pastoraleokat is ír. Nagytehetségű kortársa, az első igazán nagy francia drámaíró, Corneille Pèter cselszövényes, kalandos darabokkal kezd, melyekben külső mozgalmasság van; majd miután a classikus tragédiának több nagyszerű példányát teremtette meg, a tragi-comédieek irányához hajlik át és oly bonyolult, mint ő mondja *implexe* tragédiákat ír, hogy Boileau nem ok nélkül kíván megértésükhöz rébuszfejtői jártasságot. Ez az *implexitas*, mely az ekkori régényekben s természetesen az ekkor erősen divó régénydramatizálásokban is különösen uralkodik, a spanyol divat hatása alatt áll: és ha Corneille éppen a spanyol írók, a Guillen de Castrok és Lope de Vegak átdolgozása (*Cid*, *Don Sanche*) közben lesz kevésbé szövevényes, annál szövevényesebb ily átdolgozói minőségében a nagy Corneillenek öcsese Tamás, sőt az ő mestere és egyszersemind tanítványa, Rotrou. — Mindez írók kalandhalmozásaival szemben aztán görögös egyszerűsége törekszik Racine, a szenvedélyek elemzéseire fordítva főgondját; a Garnier és Montchretien legdrámaiatlanabb modorához látszik visszatérni színszerűség tekintetében, midőn a lelki elhatározásokba helyezve át a cselekvényt, a külső eseményeket lehető mellőzi, a belső élettel foglalkozik majdnem kizárólag; mint maga mondja, «a semmiből» iparkodik «csinálni valamit». Ez úton haladva odáig merészkedik, hogy megírja *Bèrenicet*, ezt a — mint sokszor találón nevezték — dialogizált elegiát, mely ha nem is tán főremeke, de bizonyára legjellemzőbb s legmerészebb alkotása. Életének végén aztán

meglepő fordulatot tesz: ha Corneille, mintegy a Hardy mythologiai látványos darabjainak folytatása gyanánt megírta *Andromédát* s az *Aranygyapját*, sőt még — Quinault és Molière társaságában — *Psychét*, most Racine megírja *Athaliát*, mely ugyancsak részben a Quinault opera-librettóinak, mindenekfelett pedig a görög tragédia operaszerű elemeinek áll hatása alatt és bámulatos genialitással újítja fel azt, a mit a renaissance oly gyarlón kísérelt meg, t. i. a chorusnak színrevitelét, még pedig látványos felvonulásokat rendeztetve velük azonkívül, hogy zene és ének alkalmazására is szolgál. Úgy hogy itt Racine, ki mindig antik görög nyomokon iparkodott járni, görögösen kevésbé színszerű iróból görögösen hatásos színpadi íróvá alakult át. — A mi viszont a vigjátékot illeti, e téren elég az egyetlen igazán nagyra, a minden korok legnagyobb vigjátékírójára utalnunk, kinél ugyanily hullámzó váltakozása észlelhető a színpadiasságnak és — a mi alig hihető el, mert ez író egyszersmind színész és színigazgató is volt — a színpadiasság több-kevesebb mellőzésének. Molière ugyanis egyfelől olaszos, farceszerű eselszövényvigjátékokat ír, mindenekfelett pedig alkalmi énekes-tánczos darabokat gyárt az udvar mulatságaira, s ezekbe valóságos farsangi bolondságokat visz bele, melyek a vásári színpadok tréfáival versenyeznek hóbortos látványosság tekintetében: másfelől azonban megírja többi közt a *Tudós nőket*, sőt meg a *Misanthropot*, mely a classikus vigjáték *Bérénice*-e.

A XVIII. században a tragédia immár haldoklik s a mesterséges élesztési kísérletek nem bírnak erősebb életet önteni beléje; mindössze oda vezetnek, hogy megadják az ösztönzést arra, mint kell a tragédiát eredeti mivoltából végleg kiforgatni s valóságos fából vaskarikát csinálva belőle, classikus chablonba beszorított tragi-comédievé, melodramává, vagy némi merészséggel mondhatjuk: a romantikus drámának immár valamilyes, ha még oly félnék és gyarló első kísérletévé alakítani át. Így Crébillon, ki Hardy szörnyűséges thémáihoz hasonló tárgyakkal próbál tartalmilag is újat nyújtani, egyszersmind minél bonyodalmasabb akar lenni, halmozza a coup de théâtre-eket, melyek közt főleg az anagnorisis teng túl hihetetlen módon. — Voltaire, kinek első dolga, bárhová kerül, színházat teremteni, s ki realistikus irányban reformálja a színi kiállítást, sőt a színjátszást is, — miután Angliában időzése alatt részben Shakspeare, főleg pedig a francia classicismust angolo-

sítva utánzó Addison hatása alá került, a színpadot tartja par excellence szemé előtt. Hangsúlyozza, hogy a bonyodalom szülte bizonytalanság «a tragédia lelke» s hogy «a tragédiában mindennek eselekvénynek kell lennie, minden jelenetnek a bonyodalom szövésére vagy megoldására kell szolgálnia, minden beszéd előkészítés vagy akadály legyen». A beszédeknel különösen ügyelni kell arra a tényre, hogy «valamennyi francia tragédia felettébb hosszú». (Természetes, hogy Voltaire is csak prédikálja a vizet, de nem él vele, mert mind e tanácsai nem gátolják őt magát a «philosophiai» szellemű tirádák halmozásában.) A mit pedig legelső helyen kellett volna emlitenünk: külső színszerűsége, látványosságokra törekszik Voltaire. — Mennyire fokozódik ezek iránt a kortársak érzéke, sőt követelése, csattanós példák erre a Lemierre darabjai is: *Tell Vilmos* (1766) és a *Malabari özevgy* (1770), melyek akkor érnek el igazi hatást, mikor szerző a közlés óhajának engedve színre hozza az almalövés jelenetét, sőt a hindu özevgyre váró máglyát is. Mi több: ekkor lép fel «a melodráma királya», a híres Pixérécourt, ki a XIX. század első évtizedeiben is úgy fog uralkodni alsóbb rendű közönségén, s kinek darabjai annyira kiállításosak lesznek, hogy gépezetet igényelnek. — Ugyancsak a XVIII. században megkezdődik, angol minták nyomán, a középfajú színműnek, a polgári drámának első vázlata: ez új válfaj már ez első stádiumában szintén színpadi hatásra támaszkodik, így egyetlen tehetséges képviselőjénél, a ki nem a válfajnak tulajdonképeni megkezdője, Nivelle de la Chaussée, sőt nem is theoretikusa, Diderot, hanem Sedaine, a *Tudtán kívül Philosophus* szerzője s más-különbén a vásári színpadok komédia-gyártója. — A vigszínköltészet a század elején Regnardral a eselszövény, Dancourtral az erkölcsfestő társadalmi vigjátékot művelve, nem téveszti szem elől a színszerűséget; annál végzetesebb hibával lesz ennek az aesthetikai tekintetben is üressé fajult jellemvigjáték, úgy hogy teljes vérszegénységben pusztul el végül. Ellenben remekül virágzik Marivaux által teremtve az a válfaj, melyben ez az író, ki különben tündéres látványosságokkal is adózik a színpadnak, *Bérénice*-féle motívumokkal dolgozik, bámulatos finoman elemzi végig első kezdetétől fogva teljes érvényesüléséig a szerelmet, azonban ügyel rá, hogy a belső világnak e szakadatlan, nagy művészetű, de sokszor felettébb subtilis tárgyalása annyi a mennyi színpadképes-

séggel is járjon: ép ezért bizonyos, ha még oly primitív, vagy ha még oly diszkrét eselszövény — elemeket vesz igénybe. Magának a eselszövény-vigjátéknak külső hatásokban zajosabb, kevésbé finom, de annál ötletesebb nagymestereként aztán Beaumarchais lép fel, kinek *Sevillai borbélyán* meglátszik, hogy pantomimikaszzerű vásári komédiának, majd vig operának szánta eleinte szerzője; míg a *Figaro házasság* már éppen mintaképe a mesteri bonyolításoknak és hatásos jeleneteknek: mindkét darabot, főleg az utóbbit egészen áthatja a szerző agilis egyéniségének magával ragadó szelleme. E bár spanyol földön játszó, de aktuális politikai vonatkozásokkal is élénkült két vigjáték után egy Portugáliában játszó darab, a Le Mercier *Pinto*-ja, egy történelmi eselszövény-vigjáték, már egyenesen a Scribe *Egy pohár víz*-ét előlegezi.

A XIX. század első felében még sokáig kísért a classikus tragédia, mely a XVIII. század folyamán, bármennyire hangsúlyozta is Voltairétől La Harpeig mindenki a cselekvény fontosságát, a XVI. század modorához visszatérve gyakran torzult philosopháló, majd politizáló szónoki tirádák sorozatává. Most nem tudja új életre kelteni a *XI. Lajos* szerzője, De la Vigne sem, bármennyire romantikus izű drámaiságot visz is beléje, — mint nem később Ponsard, noha ennek a nagy Rachel művészetét szegődik segítőtársul. De la Vigne és Ponsard mindketten csak valamilyes tragicomédieeket alkotnak. Az ú. n. romantikus dráma virágozik most fel. A eselszövény-vigjátéknak pendantjául szolgáló eselszövény-tragédia, vagy mondjuk: oly melodráma, melynek befejezése tragikus. E tragikus Pixérécourtok sorozatát, kiknek tehetsége egyéb-iránt hasonlíthatatlanul nagyobb, mint a «melodráma-királyé», az idősb Dumas nyitja meg (*III. Henrik és udvara, Antony* stb.) és Hugo Viktor követi leghatalmasabban. Ha *Hernániban*, és *Ruy Blasban*, e verses formájú s egyáltalán művészibb ambíciójú darabokban is szembeszökön keresi Hugo az éppen nem finom színpadi hatásokat, sőt ezekre helyezi a fésűlyt: viszont prózadarabjaiban (*Borgia Lukrécia, Angelo, Tudor Mária*) már éppen örületes orgiák közt tombol a legdurvább hatásadászat, annyira fokozva a rémes látványosságokat, hogy mindegyre át-átlépi azt a határvonalat, mely a fenségest a nevetségéstől elválasztja. Ha itt-ott fel-fel nem bukkanna bennök a Hugo ellenállhatlan hevületű és sodrú lyrái áradata, s ha itt-ott a *Századok mondanakörének* fenséges

eposírói képzelete hatalmas helyzetek teremtésében nem nyilvánulna, úgy e darabok valósággal kívül esnének az irodalom körén, mint merőben színpadi csinálmányai egy oly ironnak, ki más-különbén korántsem volt oly ügyes színpadi mesterember mint az id. Dumas. — A romantikus színköltészetnek akad egy másik képviselője is, ki bennünket itt különösen azért érdekel, mert ez már a színpadon áll teljesen kívül, s így tényleg kívül esik a szorosán vett színi költészet történetén: Musset Alfrédre ezélok és pedig nemcsak ama philosopháló könyvdramáit értem, melyeket eleinte irogat, s milyenek divatja Goethe és Byron hatása alatt felkapva Renanig is eltart; de értem későbbi műveit, melyek mintegy Marivaux színköltészetének merészebb képzeletű és mélyebb szenvedélyű változatai. Ezek színrehozataláról Musset már irásukkor lemond, még pedig azért, mert egyszer megbukott a színpadon; de külföldön tényleg előadják őket s aztán Szent-Pétervárról importálja őket a párisi színpadra egy oroszországi vendégszerepléséről hazatérő francia művésznő, fényesen igazolva, hogy a színköltő, ha nem kíván mindenkifelett egyéb lenni, akkor is színpadot tart lelki szemei előtt, mikor nem kifejezetten annak számára ír. — A Hugo Viktorokkal szemben végül fellép egy igazán hivatott színpadi mesterember, Scribe, a ki már teljességgel nem költő. Azonkívül, hogy a XVIII. századbeli vásári énekes bohóságok íróinak nyomain (Sedaine, Favart) vaudevilleeket, sőt opera-librettókat gyárt: az élet-hez, ennek prózájához vezetí vissza, megésszerűsítve a színműírást, és míg egyfelől a történelmi eselszövény-vigjátékot genialis leleményességgel folytatja, másfelől a középfajú színmű számára, melyet ő fejleszt ki mai alakjává, megteremti azt a chablont, mely aztán napjainkig uralkodik, s mely meglepő ügyes színszerűsége vall, noha feltűnő mesterkélt conventiókra van alapítva, úgy a kiszámított időponton és meghatározott módon elcsattanó coup de théátreek tekintetében, mint a cselekvény bonyolításánál s főleg kibonyolításánál, vagy jobban mondva kettévágásánál. — Ebbe a chablonba visznek aztán több költőiséget és főleg több — sokszor igen is sok — eszmei tartalmat Augier és Dumas fils; ennek keretében virtuózoskodik a különben sok mindent próbáló Sardou, ki Scribeet is fölülmulja a mesterség genialitásában, s kinél bizonyára senki se tett többet arra nézve, az aesthetikai tekintetekkel nem törődés folytán, hogy az új chablon csinálmány volta egész gyarlósá-

gában feltáruljon a műértők szeme előtt és hitelét veszítse. — A színpadi conventióknak így felettébb hódoló divat lerombolására aztán egy egész, bár rosszul szervezett és fejtelten «iskola» vállalkozott a XIX. század utolsó tizedeiben, az ú. n. *Théâtre Libre* színiköltői, kik azonban forradalmi túlzásukban nemcsak a hazug esinálmányokat, de azokat a szabályokat is el akarták tiporni, melyek a conventiók nélkül meg nem élhető színpadnak legbensőbb természetében szükségképen gyökereznek. Ez a reformmozgalom így aztán ad absurdum menve, maga rombolta le létjogát és a menyenyiben akadt hypergenialis sorai közt egy-két olyan író, ki idő folyamán kiválóbb tehetségnek bizonyult, ezek többé-kevésbé visszatertek a — különben némileg mindenestre immár módosított — régi formákhoz, úgy hogy a Scribe után Labiche által az ének kiküszöbölésével reformált vaudeville (Bisson és társai) mellett, valamint egyes Marivaux- Musset-utóhangok (Pailleron: *Szikra, Egér*) mellett, esetleg éppen a régi tragi-comédie valamelyes változatát romantikus színezettel felújító kísérletek (Rostand: *Cyrano*) mellett még mindig a Scribe-Dumas fils-féle középajú dráma (Brieuxék), tehát a színpad szempontja irányadó ma is, sőt ez a szempont sokszor túlságosan is uralkodik minden egyéb felett...

S most, midőn a francia színiköltészet történetét így, madártávlatból, legkimagaslóbb jelenségeiben végigpillantottuk, a színpadhoz való viszonyát vizsgálva, a XVI. századnak drámairodalmát, mint a természetszerű, folytonos fejlődésnek oly logikai mozzanata áll szemünk előtt, melyet éppen e fejlődésnek teljes félreismerése nélkül lehetetlen a színi költészet köréből kizárni akarni, akár egészében, akár pedig bár csak legfontosabb jelenségei egy részével...

\* \* \*

Annál kevésbbé volna szabad ezt tennünk, mert ez végső eredményében a legnagyobb képtelenségre vezetne. Ugyanis bár Lanson kézi könyvének legutolsó kiadásában is tiltakozik az ellen, hogy a francia tragedia megteremtőjének tekintsük a Pléiade költészetét, tényleg annak tekintendő. Leszámítva az e prae-rafaelitáknál természetesen naiv gyarlóságokat a próbálkozásban, a chablon már majdnem teljesen az, a mi a nagy classikusoknál lesz; sőt ezek tartalmának csirája is megtalálható már itt, ha még oly rettentő

rhetorikában fuladozva is. Úgy hogy ha mai észjárással és izléssel feltétlenül megtagadjuk a renaissance korának színiköltészetétől a színszerűséget, vigyázzunk, mert ezután már csak egy lépés lesz odáig, hogy magától Corneilletől és Racinetől is megtagadjuk. De vajjon nem tették meg ezt már? Bizonyára nem ok nélkül történt, hogy Racineről egy egész könyvet vélték szükségesnek nem rég irni hazájában, annak bizonyítására, hogy az ő tragédiája, melyben olykor a senecai nuntius, a *messenger* is kísért lehető legnagyobb túltengésében (v. ö. Thérémène, *Phédre*), «a színpad számára es nem olvasásra készült».\*)

Mi csakugyan a francia classikus tragédia kifejtettsége tetőpontján? Annyira különleges termék, hogy idegen létemre nem is merek most definiálásába bocsátkozni, mert oly nézeteket kellene kockáztatnom, melyekkel tán értelmetlenség, vagy legalább is elfogultság vádjának tenném ki magam. Ime tehát kiváló francia szakemberektől eredő meghatározása, melyekben nagy öröme telhetett volna nemcsak a Racine-gyűlölő romantikusoknak, élükön Stendhallal, de akár a Lessingeknek és Schlegelnek is. Ha egykor Marmontel szemében «egy költemény cselekvénye» olyan volt, «mint bizonyos problema, melynek végkifejletre képezi a megoldást,» viszont ma Petit de Julleville szerint a tragédia «megelevenített dissertatio; egy morális krízisnek mintegy párbeszédbe foglalt megoldása». Filon ítélete szerint pedig «bámulatos mértani constructio az ürben, melyből semmi sem hiányzik, kivéve az életet». Végül halljuk Faguet-t: «Mindenekelőtt logika, ékesszólás és gyakorlati morál terméke. Valamennyi színiköltészet közt ez a legkevesbbé költői, egyszersmind a legkevesbbé reális és legkevesbbé élő is; a világon létező legszűkebb felfogása a színiköltészetnek... A mi tragédiánk jól szőtt bonyodalomból, fenkölt erkölcsi oktatásból, jól szerkesztett és ékesszóló beszédekből áll.»\*\*) Tehát, mint látni,

\*) *La Bidon: La vie dans la tragédie de Racine*. Paris 1901. Előszó.

\*\*) Faguethez fogható merészen francia író még nem nyilatkozott a francia tragédiáról (*Drame ancien—drame moderne*. Paris 1898.). Bár Racinet meglehetősen mellőzi és majdnem kizárólag Corneillere támaszkodik, szavai mit sem veszítenek értékükből. A francia jellemfestés, mondja többi közt, «nem oly hatalmas intuitio-féle, milyenre az élet mély érzéke képesít, hanem «logikai deductióknak szabatos és rideg sorozata». «C'est partout platôt la suite des idées qui nous plaît, que l'ensemble

ez a tragédia a legsajátosabban nemzeti termék, elannyira, hogy ha valahol, itt érvényesül igazán a nemzeti fajszelem, mint erre régebben magam is rámutattam. Nem szívesen érintem ezúttal a racepsychologiai alapot, melylyel Taine varázsának hatása alatt még mindig felettébb kevésbé aggályosan szoktunk elbánni, pedig — mint Tainénél is történt — könnyen csábit egyoldalúságokra: ha egy embernek jellemében jogos több-kevesebb complexitást keresünk, még jogosabb egy nemzetnél tenni ezt, a helyett csak bizonyos jellemvonásokra szoritkozva és másokat mellőzve, ilyen vagy olyan typusát állítsuk fel a francziának, mert különben oda jutunk, hogy vagy Bossuettól vagy Voltairétól, vagy Marivauxtól vagy Scribe-től kell megtagadnunk azt, hogy igazán franczia, — oda jutunk, hogy oly ellentmondások közt kell választanunk, minő a théâtre irrégulier theoretikusának, Ogiernek állítása, ki szerint Jodelleék iránya félreismerte, sőt meghamisította a franczia szellemet, és a Jean Jacques Weissé, ki szerint ez iránynak legteljesebb képviselője, Racine «a franczia szellem legsajátosabb lényének szuveren kifejezője». Annyi bizonyos mégis, hogy a franczia szellem ama részét, mely világosságáról, logikájának s elemzésének erejéről, a beszéd (az *argute loqui!*) művészetéről híres, s melynek gyöngé oldala a képzelet: remekül testesíti meg a franczia tragédia, úgy hogy ez a külföld számára ép oly nehezen élvezhető fajbeli specialitás, mint a mily nehezen élvezhetővé teszi viszont maguknak a francziáknak a külföld annyira eltérő költészetét. Ez a specialitás-szerűség magyarázza meg, ha aztán a legkiválóbb franczia elmék néha annyira elfogultakká válnak, hogy ha a görög irodalomnak még megkegyelmeznek, de a francziával szemben minden más nemzet költészetétől megtagadják azt a dicsőséget, hogy tragédia-

riche et puissant de la vie, . . . nous avons rempli notre littérature dramatique de types plutôt que de personnages, de vérités plutôt que de réalités, et d'idées plutôt que d'êtres». — «Eh quoi! Une intrigue forte et variée, une logique sévère, une action rapide, de belles leçons morales, de beaux discours; des caractères tout d'une pièce et tout abstraits: c'est là toute la tragédie française?! Jamais nos tragiques n'ont été plus loin, plus haut, ni surtout plus profond?... Si vraiment! Nos tragiques ont certes quelquefois dépassé le cercle d'idées dramatiques où les enfermaient l'esprit de leur race, où les ramenait d'ordinaire le leur propre. Mais rien, ce me semble, ne confirme plus la règle que ces exceptions . . .»

kat alkotott volna. «A világ az egész irodalomtörténetben csak két tragédiaformát ismert, úgymond Brunetiére, a görögöt és francziát; miként drámaformát is csak kettőt ismert, az angolt és spanyolt, a Shakespearét és a Calderonét, melyeknek a német dráma (*vajjon Goethe Iphigeniája is?*), miként a mi romantikus drámánk tulajdonképen csak átírásaik, legjobb alkotásaikkal, a többiekkel pedig elalaktalanításaik».\*) Világos, hogy a ki így ítélve kizárja *Othellót*, *Hamletet* és *Leart* a tragédia köréből, annak vajmi más fogalma van e színköltészeti fajról, mint nekünk; mert ha arról vitatkozhatni, mi értendő tragikum alatt egy Euripides vagy Shakespeare, Racine vagy Schiller szempontjából, arról, hogy Shakespeare ne tragédiát irt volna, nem vitatkozhatni, a nélkül, hogy fel ne forgassuk az e műkifejezéshez — a részletekben előfordulható minden véleményeltérések ellenére — hozzáfűződő, egyetemesen elfogadott jelentést. A ki mégis megteszi ezt, kétségkívül azért jár el így, mert a franczia tragédiától — melybe nemzeti nevelése és szelleme révén beleélte magát s melyet a tulajdonképeni tragédiának szokott meg tekinteni — annyira elütőnek tapasztalja a külföldi hasonló fajtájú alkotásokat, hogy úgy érzi, vagy az egyik, vagy másik csoporttól még kell tagadnia a szóban forgó kifejezést. És ha ilyen a franczia tragédia, tetőpontján tekintve, ilyenné — ismételjük — a renaissance költői készítették elő, kiknél — mint Brunetiére joggal vitatja az ellenkező nézetűek ellenében — a classikus tragédiának «első és kezdetleges (rudi-

\*) *Grande Encyclopédie, Tragédie* szónál. — Brunetiére értelmezésének magyarázatául szolgálhatnak Rigal e szavai (*Petit de Julleville IV.*): «... il y a eu lutte en Angleterre aussi bien qu'en France entre une école classique... et une école irrégulière... Mais en Angleterre la tragédie (tehát e szó alatt kizárólag a classikus, chablonu tragédia értendő!) définitivement vaincue grâce au talent des prédécesseurs de Shakspeare et au génie de Shakspeare lui-même, grâce aussi au caractère et au tempérament du peuple anglais: ce qui succéda aux mystères, ce fut le *drame libre*, celui qui, avec des nuances diverses, a produit *Hamlet*, *Roméo et Juliette* et la *Tempête*». — Maga Faguet is sajátosan itéli meg az angol tragédiát, mely szerinte csak epopoea *jelenetelésé*: azt, mint dolgozta volna Shakspeare fel Oedipust tragédiának, oly tervvázlatban mutatja be, melyből világosan látni, mennyire összetéveszté Faguet a tragédiaíró Shaksperet a történelmi drámák szerzőjével, mi több: egyenesen a spanyol Guillen de Castrókkal.

mentaire) alakja» van már meg, tehát szintén oly szinköltészet már, mely hasonlón nemzeti különlegesség. Éppen ezért, ha egykor egy jeles *német* tudós, Ebert a francia tragédia ez első stadiumától a szinszerűséget meg tudta tagadni, ezt még lehet érteni; de azt már jóval kevésbé, hogy ma francziák, s hozzá még nemcsak a Rigalok, de a Brunetiérek is Ebertnek haladjanak nyomain...

