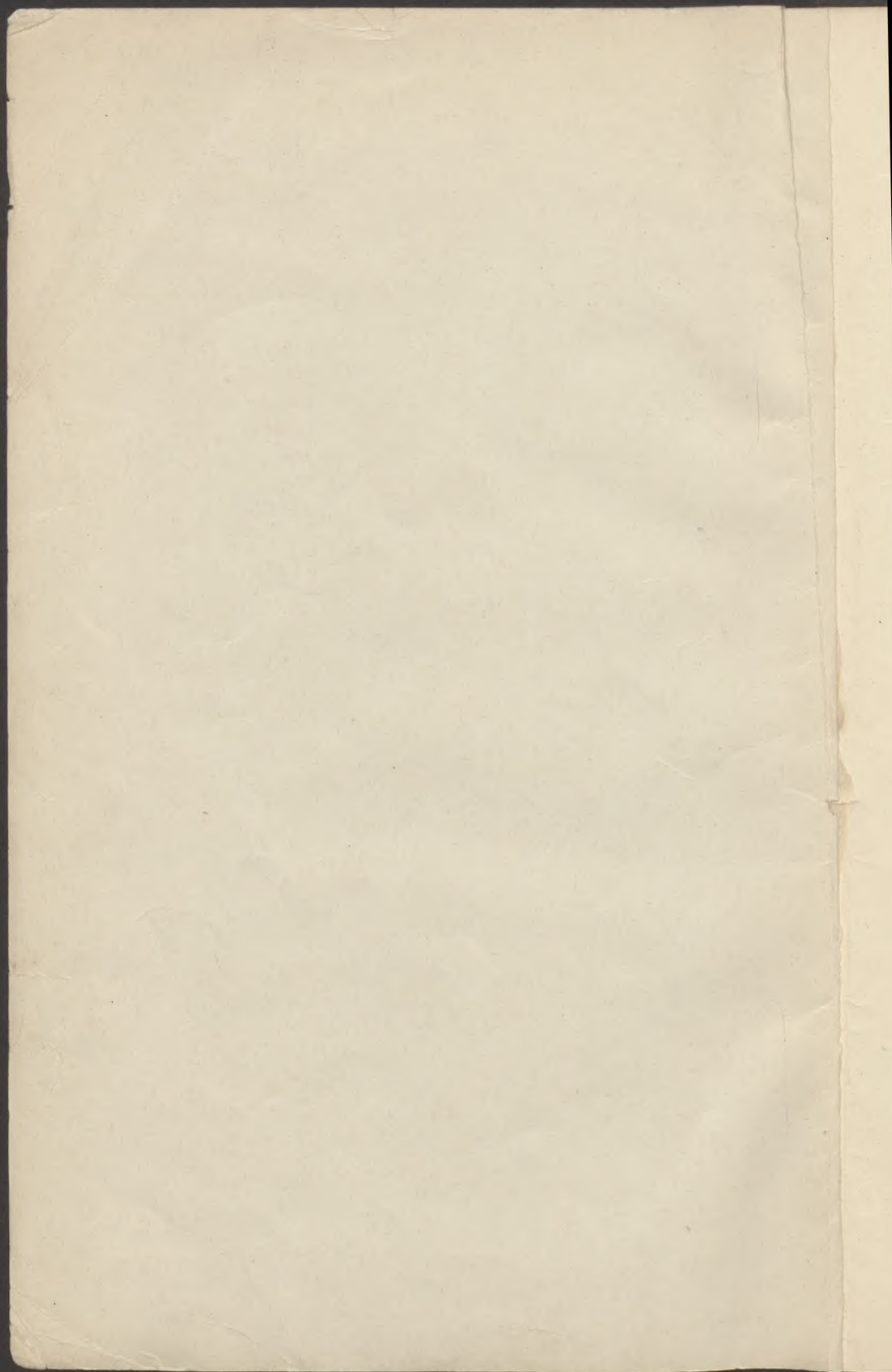


230424

55 teles pöytä
FRANKLIN-TABULA





H. ut.
985 mar

M. N. MUZEUM KÖNYVTÁRA
A Nyomat. Nézet
19 13 261

DIDEROT ÉS TERENTIUS.

A XVIII. század francia irodalmában új drámai forma fejlődik ki magából a század levegőjéből, éles ellentétben a XVII. század classikus tragédiájával. Az a kapcsolat, mely a drámát közönségével összefűzi s ezt a műfajt mindenkifölött socialis jellegűvé avatja, pár évtized alatt nagyot változott. Nagyot fejlődött az erkölcsi, politikai, vallásos fel fogás, egyszóval a világnézet s ezekkel együtt változnia kellett magának a drámának is, melynek a világnézeti hátter alapján véve összetartó gerince. A diadalmasan feltörekvő polgári elem társadalmi súlyának megfelelően érvényesülni akar minden téren s a színházban is igényeinek megfelelő drámai formát teremt: a polgári drámát.

A classikus tragédia dicsőségeiben gazdag multja után lassanként haldoklik. Az új korszak emberei kezdenek tiszteletlenül bánni vele s a folytonosan erősödő hangú támadásoknak jogosultságot adnak mindazok a jelenségek, melyek egy öregedő, régi fényét veszített műfaj hanyatlását kísérik: hagyományos erkölcsök uralkodnak benne, megállapodott formulák gátolják a teremtő szabad mozgást, a közvetlen megfigyelés áldozata lesz a hajdan sikert arató dramaturgiai fogások színehagyott másolatgatásának. A XVIII. század közepe táján már csak a merev forma maradt meg, az élet eltűnt belőle. Megrögzött helyzetek, jellemek, szenvedélyek állandósulnak a változásra képtelen, rendszerbe foglalt eljárások szerint készült tragédiákban, melyekből eltűnt a lélektani megfigyelés melegsége, a szenvedélyek igazsága, sokszor még a jóízlés is. Voltaire írói ügyessége új elemekkel sem volt képes újra friss erejűvé tenni e műfajt s úgy látszott, mintha a régi nagy tragikusok, Corneille

230424

R
1965

12

és Racine ebből a forrásból kiszívtak volna minden valóban értékes elemet.

Sok tekintetben más a helyzet a komédiában. Ez a kor-szellemmel együtt halad, hozzásimul a körülményekhez s e változással bizonyítja be életképességét. Rá sem ismerünk benne Molière műfajára. A komikai elem háttérbe szorul, a nevetés valami közönséges lett, sehogysem illik a philosophiai század érzékeny, komoly légkörébe. La Bruyère valamikor azt kérdezte, honnan van az, hogy az emberek a színházban oly szívesen nevetnek, míg sirni szégyelnének? Alig pár évtizedre rá a nevetés lett illetlen s a sírás jött divatba. Destouches, majd La Chaussée megteremtik a XVIII. század sajátos comédie larmoyante-ját, melyben a vígjátékból érzékenyen moralizáló szentbeszéd lesz.

A tragédia hanyatlása és a vígjáték elkomolyodása együttesen közreműködve segítették elő az új műfajnak, a polgári drámának kialakulását. Ez a forma először Diderot-tól kapott határozott programot s életét 1757-től, Diderot *Fils Naturel*-jének megjelenésétől számíthatjuk. A XVIII. század irodalmi kísérletei közt kétségtelen fontosságú ez a dráma reformálására irányuló törekvés, melynek élén mindvégig Diderot és iskolája áll. Maga Lessing Diderot-t Arisztoteles óta a színház legnagyobb bölcsének tartja és bevallja, hogy hatása nélkül egészen más irányban fejlődött volna.

Diderot egész színházi programját röviden két pontban foglalhatjuk össze: sürgeti a természetességet, a józan realismust és biztosítani igyekszik a középfa-jú drámának, a genre sérieux-nek, a comédie sérieuse-nek létjogosultságát. Mindkét óhajta inkább socialis, mint irodalmi jellegű. Műkritikáiban a festészetet, színházi programjában a drámát tereli vissza az ősforrásokhoz, az élethez és a természethez. Figyelme kiterjed minden aprólékos pontra. A színészeket a természetes beszéd, járás és gesztusok alkalmazására inti, a színpadi díszleteket a valóság után tervezi s egy lépéssel tovább haladva, magukat a drámákat az akkor nyomasztó conventionalis tehertől lehetőleg megszabadítja és az élet utánzása felé irányítja. Az életben pedig nemcsak királyok és királynők, előkelő urak és hölgyek szeret-

nek és szenvednek, a közönséges emberek érzései ép olyan melegek, sorsuk ép olyan megindító. A tárgyátavolság varázsa, a mythologia symbolisáló ereje, a történelem ragyogása esetleg hiányzik ez egyszerű polgárok történetéből, de közelebb állnak hozzánk s épen ezért Diderot a fejedelmek mellett, sőt ezek helyett szívesen látja a komoly színpadon a harmadik rend eddig csak komédiákban és farce-okban szereplő képviselőit.

A színpadi realismussal kapcsolatban tágitja a műfajok határait. Az élet kifogyhatatlan változatosságban termelt eseményei közt sok olyan fordul elő, mely nem szorítható be sem a tiszta comœdia, sem a tiszta tragédia keretei közé. Kell tehát még egy műfaj, a középfaajú dráma, vagy a «genre sérieux», a mely képes lesz tárgyként felölelni a mindennapi élet legváltozatosabb viszonyait.

Diderot a szó valódi értelmében nem volt ujitó, csak összefoglalója a XVIII. század irodalmi levegőjében uszkáló óhajtasoknak. Az élethez való közeledést már többen hirdették előtte magában a francia irodalomban s a genre sérieux tulajdonképen csak a comœdie larmoyante egy határozottabb, tisztultabb formája. Az általa óhajtott műfajhoz hasonló darabok sikereket arattak a színpadon. Maga Diderot említi Landois-t és M^{me} Graffigny-t. Említhette volna Destouches-t és La Chaussée-t, a kik öntudatlanul is ugyanazon czélok szolgálatában álltak, melyeket ő programmszerűen hirdetett.

A francia határokon kívül elsősorban az angol irodalom gondoskodott Diderot dramaturgiai reformja számára példákról. Elmélete fölfogásának kialakulására tehát nemcsak képzelete szállított építő-anyagot, gondolatai nem voltak kénytelenek az eszmék sokszor légüres terében maradni, ujitó energiáját már meglevő példák tüzelték, mert hivatkozhatott Shakespeare-re, Lillo-ra és Moore-ra, mint a drámai naturalismus képviselőire. A Lessing által is e szempontból nagyrabecsült angol irodalom a polgári dráma theoretikusának legmerészebb eszméit oly annyira megvalósította, hogy Diderot viselkedése az angol irodalmi termékekkel szemben inkább tartózkodó, átdolgozásaiban a túlzásokat nyesegeti,

mert az exotikus merészségeket a kényesebb ízlésű francia közönséggel enyhített alakban akarta elfogadtatni.

Ez a kapcsolat az angol színházzal vezette Brunetièrre arra az állításra, hogy Diderot dramaturgiai reformjában voltaképen a francia irodalomban eddig uralkodó latin tradícióval szakított. «Róla szokták mondani — írja Brunetièr a francia színház korszakairól tartott egyik előadásában — hogy a legnémetebb francziák közt. Azt hiszem, csalódnak. De ha valaki azt mondaná, hogy egészen angol volt, elég közel járna az igazsághoz. Shaftesbury és Bacon, Shakespeare, Richardson, Moore és Lillo, később Sterne, ime ezek a mesterei, ime ezek a kalauzai, főképen Bacon s az irodalomban Richardson».

Brunetièr meglehetősen messze jár az igazságtól. Diderot a kétségbevonhatatlan angol hatás mellett is hű maradt színházi reformjaiban a latin hagyományhoz. Aggódo gondoskodással ápol ezzel minden lehető összeköttetést s dramaturgiájában a modern angol és francia példák mellett állandóan kitüntető helyet kap Terentius, Diderot legkedveltebb, legtöbbször idézett drámaírója, kinek comœdiái annyira hasonlítanak a genre sérieux-höz. Már Diderot egyik kortársa — Collé — megmondta a vetélytárs rosszakarató éleslátásával, hogy Diderot műfaja nem új, hiszen Terentius ugyanilyen színdarabokat írt. De maga Diderot sem tagadta a Terentiuszal való kapcsolatot, sőt valahányszor alkalma nyílt rá, leplezetlenül hirdette.

Ez a jellemző viszony Diderot és Terentius közt részleteiben eddig egyáltalán nem került vizsgálat alá. Rosenkranz, Ducros, Morley monographiái mellékesen említik, Reinach nem is tud róla s a XVIII. századi francia dráma történetének egyik legalaposabb földolgozója, Gaiffe, távolról sem érinti Diderot-val foglalkozó fejezeteiben érdemlegesen a kérdést. Legjobb képet ad még a helyzetről Alexander Bernát Diderot-fordításának egy terjedelmesebb jegyzete, hol Terentius darabjainak tartalmát is nyújtja, mert ezek ismerete nélkül lehetetlen volna megérteni a Diderot elméleti munkáiban található, Terentiusra vonatkozó számtalan czélzást.

I.

Terentius szívós életerejére mindenesetre jellemző, hogy az európai irodalmak életében betöltött annyi nevezetes és irányító szerepkör után friss, diadalmas erővel vesz részt a fölvilágosodás polgári drámájának kialakításában. Ezt a műfajt már megjelenési időpontja szükségképen arra kényszeríti, hogy az eredetiség bizonyos fokáról lemondva, mint differentiálódott forma szerepeljen. Mind a modern, mind az antik irodalmakban virágzó drámai technikát talált már készen s ez örökség elhanyagolása megboszulhatta volna magát. Ezzel a hagyománnyal szemben Diderot nagyon óvatosan viselkedik. Amennyire elutasítja a francia irodalomban nem egy alkalommal fölburjánzó kritikai eljárást, mely szempontjait és mértékét nem a józan észből és a szóban forgó munka irodalmi helyzetéből meríti, hanem a hagyományból kovácsolt merev szabályok szerint értékeli, épen annyira elítéli a másik irányú túlzást, a hagyomány figyelembe nem vételét. Mert nem lehet előlről kezdeni a művészeteket, hanem minden alkalommal a már elért eredményekből kell kiindulni.

Ez a fölfogás irányítja Diderot állásfoglalását a színházi conventiók kérdésében. Ismerni kell a hagyományokban rejtőző *raison poétique*-ot s ehhez szabottan kell viselkedni minden megállapodással szemben. A ki ezt át nem látja, az vagy megfosztja magát a századok által gyűjtött tapasztalatok gyümölcseitől és visszaviszi a művészetet bölcsőjébe, vagy egyszerűen meg akarja állítani a fejlődés feltartóztathatlan folyamatát. Azért, merta régiek színházuk vallásos jellegének megfelelően ünnepélyes versekben, zenekisérettel írták tragédiáikat, nekünk nem kell őket e téren követnünk. Vagy például az antik *comœdia* legfontosabb személyei a rabszolgák voltak, a kik mint ifjú uraik bizalmasai, mindenféle házi zavarban mozgató szerepet vittek. Csakhogy azóta az élet nagyot változott és valószínűtlenné tette az ilyen közösséget két annyira különböző állású egyén között. Hogyan szerepelhetnének tehát a régi *comœdia* Daosai a modern darabokban?

Elveinek megfelelően a színház hagyományából csak az óhajtott új műfaj számára valóban használható elemeket választja ki. Sok ilyen épületkövet talál a moderneknél, Shakespeare, Molière, Corneille, Racine, Lillo munkáiban, aránylag föltűnő sokat a régieknél, Sophoklesnél és elsősorban Terentiusnál. Magának a «genre sérieux»-nek mintáját is Terentius *Hecyra*-jában találja meg.

A nevezetes hely a *Fils naturel*-t követő harmadik beszélgetésben (Asszat kiadása VII. 135 l.) a következőképen hangzik: «Terentius írt egy darabot,* melynek tárgya a következő. Egy fiatal ember megnősül. Alig házasodott meg, ügyei a távolba szólítják. Nincs otthon. Hazajön. Úgy tetszik neki, mintha feleségén a hűtlenség biztos jeleit venné észre. Kétségbeesik. Haza akarja őt küldeni szüleihez. Képzeljük el az apa, anya és lány helyzetét! Van azonban egy bizonyos Daos, a ki már önmagában véve mulattató személy. Mit csinál vele a költő? Távol tartja a színpadtól az első négy fölvonásban s csak azért jelenik majd meg, hogy a végkifejldést egy kicsit fölvidítsa.

Azt kérdezem már most, milyen nemben van írva ez a darab. A komikaiban? Nincs benne egyetlen neveltető szó. A tragikaiban? A félelem, a könyörület s a többi nagy szenvedély nincs fölkelte általa. Mégis érdekel bennünket; s érdekelni is fog neveltető nevetséges, megreszkettető veszély nélkül minden olyan drámai compositio, a hol a tárgy fontos, melyben a költő azt a hangot ragadja meg, a mit a komoly ügyekben használnak s a hol a cselekmény meglepetéseken s zavarokon keresztül halad előre. Nos, az én véleményem szerint mivel ezek az esetek fordulnak elő általában az életben, természetesen az ezeket fölölélő műfajnak kell lenni a leghasznosabbnak és a legelterjedtebbnek. Ezt a műfajt komoly műfajnak — genre sérieuxnek — fogom nevezni».

Íme Diderot a maga dramaturgiai reformját a leglényegesebb pontban Terentius *Hecyrá*jához fűzi. Itt a theoretikus megalapozásnál látjuk, milyen gonddal ragadott meg Dide-

* *Hecyra*.

rot minden alkalmat, csak hogy reformjaiban mentől szorosabban a latin színházi hagyomány előtte legkiválóbb képviselőjéhez, Terentiuszhoz kapcsolhassa újításait. Az idegen, nevezetesen angol befolyás tagadhatatlan. Maga Diderot többször elismeri, hogy a *Marchand de Londres* és a *Joueur* példái a francia irodalomban meghonosítandó új műfajnak. Meg kell még említenünk, hogy 1754-ben, három évvel Diderot első drámájának megjelenése előtt alakult a *Journal Étranger*, melynek kimondott célja volt a francziák között az idegen irodalmak ismeretét terjeszteni. Diderot barátja, Grimm, egy hosszú előszóban felsorolja, mennyi minden haszna lehet egy ilyen fajtájú vállalatnak: a [francziák látköre tágulni fog, alkalmuk nyílik összehasonlításokra, esetleg nem fognak vakon hinni a francia izlés csalhatatlan voltában s a tanultak segítségével megújíthatják színházukat, reformálhatják az irodalmukban uralkodó hangot.

Azt gondolhatnánk, hogy ezen kezdődő irodalmi kosmopolitismus hatása alatt Diderot, eltérően az eddigi francia irodalmi szokásoktól, nem is akar majd a régiekre hivatkozni. De ő az angol és francia példák mellett, sőt ezek föltűnő mellőzésével Terentiuszra, a sokkal távolabbi ősrre mutat vissza. Érezte és tudta, hogy itt a távolság hatása még egy évszázadok által szentesített, szinte egyöntetűen elismert tekintéllyel szövetkezik s az ebben rejlő erőt a maga reformjainak igazolására igyekezett biztosítani.

Nem lesz érdektelen e kapcsolat mélyebben fekvő okait Diderot más nyilatkozatai, első sorban *Réflexions sur Térence* című (V. 228. s köv. l.) kisebb munkája alapján megvilágítani.

A genre sérieux elméletírója nem szerette a komikus és tulságosan mozgalmas jeleneteket. Elismeri, hogy egy kitűnő farce nem lehet közönséges ember munkája, mert természetes vidámságot és nem mindennapi emberismeretet tételez föl. De az igazságtól ez a műfaj messze jár, személyeinek eredetijét embertársaink között hiába keressük, mert létüket egy gondtalan vidámságtól izzó agy szeszélyes, fékezetlen csapongásának köszönhetik. Pedig a jellemző vonásokat az igazi nagy írók, kik mindig a való élet alapján

állnak, legjobban a nyugodt, hideg pillanatokban találják meg. Ennek megfelelően az antik színpad alakjai közül is inkább a szerelmesek és atyák tetszetek neki, míg a Dao-sokat nem látta szívesen. A vidám, gyors meglepetésekkel pezsgő jeleneteknél többre becsülte a finom hangű, izléses részeket, mert érzelmeket rajzolni sokkal nagyobb dolog, mint tréfákat csinálni. Egy tréfa hamar elavul, de az érzelem mindig új marad. Annyira ment e tekintetben, hogy Terentius *Andriájának* első jelenetéhez foghatót nem talál Molière összes darabjaiban (VIII. 467 l.), mert a fegyelmezett képzelet, a történetileg iskolázott jóízlés, a jellemek rajzolásában, a kifejezések megválogatásában való megfontoltság értékesebb és ritkább minden féktelen jókedvnél.

Ilyen kiváltságos és ritka írónak találja Diderot Terentius-t. «Amaz értékes szobrok egynémelyikéhez hasonlítom őt — mondja *Réflexions sur Térence* című munkájában) V. 234. l.), — melyek a görögöktől maradtak ránk, egy Medici Venushoz, egy Antinoushoz. Kevés bennük a szenvedély, az élesen rajzolt jellemvonás, majdnem semmi a mozgás, de az ember annyi tisztaságot, elegantiát és igazságot vesz bennük észre, hogy soha el nem fárad. Ezek oly finom, rejtett, szinte titkos szépségek, hogy az ember csak bizonyos idő után képes felfogásukra, akkor sem annyira a dolog képe, mint inkább a benyomás és az érzés marad meg bennünk; folyton vissza kell hozzájuk térni s az ember folyton visszatér. A tüzes elevenség munkája ellenben egyszerre ismerősünk lesz; azonnal, vagy soha. Boldog az a halandó, ki alkotásaiban egyesíteni tudja ezt a két nagy tulajdonságot, a tüzességet és az izlést. Hol van ő? Jöjön és tegye le munkáját a Gladiator és a Laocoon lábához, *Artis imitatoriae opera stupenda*».

El kell azonban ismerni Diderotnak is, hogy Terentiusnak az elevenségből kevés jutott. Személyei nagyon ritkán jutnak azokba a bizarr és mozgalmas helyzetekbe, melyekben napfényre kerülhet a szív rejtett zugaiban meghúzódó nevetséges. Terentius sohasem torzított a nevetetés kedvéért, inkább a realis életábrázolás volt célja. Aris-

tophanes és Molière biztos kézzel szőtték a legvalószínűbb helyzeteket. «Terentius lelkét nem ülte ez a démon, keblében sokkal csendesebb, édesebb muzsát hordozott», — mondja Diderot. S ez a tulajdonság az ő szemében értékesebb adomány, mint az, a mi hiányzik belőle. «Ez az a vonás, melyet a természet azok homlokára rótt, kiket költőkké, szobrászokká, zenészekké avatott. Ez a vonás minden időre, minden országra, minden korra, minden állapotra» (V. 233. l.).

Természetes, hogy a genre sérieux elméletírója Terentiusban éppen azokat a tulajdonságokat becsüli legtöbbször, melyeket ő maga is elterjeszteni kíván, így a realis életábrázolást, a komikus elem háttérbe szorulását, az ízlést és műgondot. Egyik példája mutatja, milyen szerepet szánt Terentiusnak a drámai irodalom irányításában. Colman angol író ebben az időben sikerülten fordította le Terentius darabjait. Diderot ezzel kapcsolatban fejtegeti, milyen nagy hatása lehet valamely irodalom fejlődésére egy sikerült Terentius-fordításnak. «Akkor, midőn ilyen tökéletesen correct, finom és elegáns író fordított le, jól érezte, milyen mintára és leczkére van szüksége honfitársainak. Az angol komikusokban több a természetes hév, mint az ízlés; s ha az ember a közönség ízlését formálja, ezzel együtt reformálja az írókét. Vanbrugh, Wicherley, Congreve és mások elevenességgel festették a hibákat és a nevetséges dolgokat: sem a találékonyság, sem a melegség, sem a vidámság, sem az erő nem hiányzik ecsetjükből, hanem inkább a rajz egysége, a vonalak határozottsága, a színek igazsága, melyek az arczképet a torzképtől megkülönböztetik. Különösen hiányzik a jellemek és szenvedélyek fejlesztésében a lélek naiv, egyszerű és mégis egyéni mozgalmainak megértése és megragadása, pedig ezek tetszenek, ezek mindig meglepőek s az utánzást igazzá, egyszersmind érdekessé teszik». Éppen ebben multa fölül Diderot szerint Terentius és Molière az összes többi írókat (V. 237—8. l.).

Mindezekkel a tulajdonságokkal szorosan összetartozik a nyelv tisztasága. E tekintetben Diderot sem a régiek, sem a modernek közt egyetlen íróat sem talál, kinek nyelve olyan

elegáns, finom és tiszta volna, mint Terentiusé (V. 229. l.). Nem hiheti el, hogy Terentius százharmincz elveszett darabot írt volna. A ki ezt állítja, az egyet sem olvasott a megmaradtak közül, mert nem vette észre, milyen műgonddal vannak ezek kidolgozva. Épen ezért tartja Terentius fordítását nagyon merész vállalkozásnak, hiszen ebben az íróban Cicero és Quintilianus véleménye szerint megvan a latin nyelv minden finomsága.

Miért becsüli Diderot olyan nagyra e tulajdonságokat, miért hangoztatja folytonosan az életet, az ábrázolás igazságát, miért hangsúlyozza annyira a műgondot s a nyelv-helyességet, miért nem szereti a mozgalmas komikai elemekkel teleszőtt darabokat, miért akarja elterjedtté tenni a *genre sérieux*-t?

A XVIII. század irodalmi fölfogása magyarázza meg Diderot törekvéseit. Ezt a századot a *philosophia* századának szokták nevezni. Talán soha az elvont, különösen a morális eszmék iránt nem volt olyan nagy, önzetlen és őszinte az érdeklődés, mint Rousseau, Diderot és Voltaire korában. A közönség hajlama a morális kérdések iránt átalakította a színpadot, hol a finom pszichológiai analysis helyét erkölcsi leczkék foglalják el. A színpad írói közt Marivaux az utolsó, kinek még az *æsthetikai* szempontok voltak a fontosabbak, ki még az érzelmek ezer meg ezer finom, kiszámíthatatlan változatát kitartó és aprólékos tanulmány tárgyává tette. Kortársai nem is értékelték igazi fontossága szerint, mert nekik nem lélektani elemzés kellett. A drámaírótól a napi szükségleteknek megfelelő, a polgári osztály fölfogásához alkalmazott morális eszméket kívántak, míg az érzelmek igazsága, a jellemelek logikája csak ennek alárendelt, vele összetartozó követelmény.

Diderot teljesen ennek az irodalmi irányynak híve. Magának a *genre sérieux*-nek elméleti megalapozásánál is eredetileg morális szempontból indul ki. Minden *moralis objectum*ban van egy közép és két véglet. Mivel a drámai cselekvény is alapjában véve morális *objectum*, van benne tehát egy középső faj és két véglet. A két utóbbi a *comœdia* és tragédia, a középső a *genre sérieux* (VII. 134. l.). Ennek

a műfajnak elterjedésétől várja a színház socialis jellegének nagyobb területen való érvényesülését. Nem lesz olyan társadalmi osztály, nem lesz olyan esemény az életben, a mely színpadi formát ne kaphatna. Így nagyobb terjedelemben alkalma nyílik majd a költőnek, hogy a legfontosabb kérdéseket a színpadon megvitassa. És Diderot vágya épen az volt, hogy a színpad alaposan tárgyalhassa a morál mindenkit érdeklő kérdéseit a nélkül, hogy a drámai cselekvény gyors menetének ez a gondolati elem ártana. A drámaíró tisztázhatja az öngyilkosság, a becsület, a párbaj, a szerencse, a méltóságok körüli véleményeket és még számos hasonló kérdést. Ez által csak nyerne tekintélyben, komolyságban és tárgyi terjedelemben, mert az emberek kötelességei épen olyan gazdag anyagot szolgáltathatnak, mint hibáik vagy nevetséges oldalaik. Az egész emberiségre végtelen sok jó származnék, ha az összes utánczó művészetek közös célra törnének s az államhatalommal szövetkezve együtt odahatnának, hogy megszerettessék az erényt és meggyűlöltessék a bűnt. «A philosophus kötelessége, hogy ez irányba hivatassa őket, az ő föladata, hogy a költőhöz, festőhöz és zenészhez forduljon s erőteljesen hangoztassa: «Lángész, miért kaptad az égtől tehetségedet!» (VII. 313. 1)

Nyilvánulásában ez a törekvés hozott magával a színpadra nagyon sok életrevaló, reális vonást. Hogy a polgári dráma hősei morális és socialis eszmék hatásos terjesztői lehessenek, nem maradhattak meg immaterialis, az emberi természet minden physikai gyöngeségétől ment lényeknek, a milyenek általában a XVII. századi classikus dráma hősei voltak. A didaktikus cél komoly voltához nem illettek továbbá hozzá a hangos, féktelen jókedv szeszélyes teremtményei, kiknek vonásait a vis comica eltorzította. Diderot dramaturgiai munkásságát pedig első sorban a morális szempont irányította, ennek szolgálatára óhajtotta elterjeszteni a comédie sérieuse-t, ezért került a nevetséges elemeket, ezért tartotta kívánatosabbnak inkább a megfontoltságot, a részleteket latolgató alapos kidolgozást, mint a lángész tervtelenül csapongó, erkölcsi szempontok által nem fékezett, a valóság határait sokszor merészen túllépő szárnyalását.

Alapvető meggyőződése volt, hogy minden irodalmi terméknek, de elsősorban a drámának kötelessége visszatükröztetni korának szellemét és állapotát. Ezt a követelményt találta meg eszményien végrehajtva Terentius munkáiban, ez a leglényegesebb pont, mely Diderot és Terentius kapcsolatának minden egyes részletét magában foglalja és megmagyarázza.* Diderot módszeres philologiai képzettség nélkül Menander és Apollodoros Karystios Terentius-hoz való viszonyát figyelmen kívül hagyva abban a hitben volt, hogy Terentius környezetének eszméit, érzelmeit, világfelfogását híven tolmácsolta. Első sorban ezért a nem irodalmi tulajdonságáért becsülte őt oly nagyra, ezért kapcsolta hozzá törekvéseit.

Az új műfajnak sokkal nagyobb a culturtörténeti, mint az æsthetikai értéke, mert a didaktikai és utilitaris törekvés egyelőre minden művészi szempontot háttérbe szorított. A XVIII. század drámája bőséges forrás mindazok számára, kik eme korszakban a francia, sőt lehet mondani, az európai szellem és közfelfogás történetét kutatják. Ilyen hiteles culturtörténeti forrásnak tartotta maga Diderot Terentium (I. 46. l.). Benne találta meg együtt mindazon főbb tulajdonságokat, melyek az új dráma socialis jellegéből szükségszerűen következnek: a komolyságot, a reális jellemzést, az ennek megfelelő hangot és stylust.

Ítéletével nem áll elszigetelten, szempontjai és nézetei meglepő módon beleillenek a Terentius-kritika évszázadokon át kialakult hagyományaiba. Már Enanthius megjegyzi Terentius darabjainak középszerű jellegét.** Cæsar a «vis comica» hiányaért «dimidiatus Menander»-nek nevezte, noha Ciceróval és Quintilianusszal együtt elismerte stylusbeli kiválóságait. A középkor, renaissance, reformatio művelt köreiben és iskoláiban, különösen Guarino Veronese és Sturm

* I. 46 l. «Exprimer les sentiments et les moeurs d'un peuple dans sa conduite ordinaire et familière, c'est le propre de la comédie, et dans Térence surtout».

** Illud quoque inter Terentianus virtutes mirabile, quod eius fabulæ eo sunt temperamento, ut neque extumescant ad tragicam ce'situdinem, neque abiiciantur ad mimicam vilitatem.

intézeteiben egyike a legfontosabb latin íróknak. Az iskola-drámák nagyjából őt követik éppen erkölcsi komolysága és nyelvbéli tisztasága miatt. Magában a francia irodalomban a farce-ok szellemének ellenségei legtöbbször Terentius tekintélyét vetik latba az «esprit gaulois» vidámabb hangú, nem egyszer a jó ízlés határain túl mozgó termékeivel szemben. Boileau többre becsüli Terentius finomságát és műgondját Molière néha kissé erős természetességénél. Bossuet bátran adja a dauphin kezébe, hogy tőle tanulja meg, miként őrizkedjék az élvezet és az asszonyok töreitől. Fénelon kemény Molière-rel szemben éppen komikumának helyenkénti alacsonyysága és stylusának tisztátalansága miatt, míg Terentius drámáit és ezek hangját annyira dicsőíti, hogy Lanson éppen Fénelon kritikáiban találja meg csiráját a később keletkező és a polgári drámát előkészítő «comédie larmoyante»-nak.

II.

Diderot nemcsak általánosságban fejtette ki elméletét, hanem az új műfaj formai és technikai követelményeit is részletesen megállapította egyik legfontosabb munkájában, a *De la poésie dramatique*-ban.* Gondolatait sok alkalommal befolyásolja a folyton szemei előtt lebegő Terentius, noha szabályokat csak a legritkább esetben von le drámáiból. Nem szereti a merev dramaturgiai megállapításokat, távol áll tőle a kritikusok általános rossz szokása, a kik egyes sikerült darabokból vagy jelenetekből törvényt csinálnak. Az ilyen törvényekből font súlyos szövedékek csak gátolják a szabad fejlődést s a szolgálatuk alatt senyvedő író gyakran nagyobb fáradozással gyengébbet alkot, mintha saját teremtményére lenne utalva. Nem akarja e hiábavaló, sokszor egyenesen káros hatású regulák számát szaporítani vagy éppen rendszerbe foglalni, hanem inkább ötletszerűen, minden szorosabb kapcsolatot nélkülöző fejezetekben keresi a dramaturgiai kérdések «raison poétique»-jét.

* Assézat k. VII. k.

Terentius irányító hatását nemcsak a genre sérieux általános theoretikus megalapozásánál látjuk, hanem itt is, az egyes fontosabb részletkérdések taglalásánál folyton felhívja rá Diderot a figyelmet. Ez a további kapcsolat magától értetődik. A legfontosabb pontban, a dráma világnézeti hátterének és socialis föladatainak kérdésében Diderot analógiát talál az új dráma és Terentius között. Meghatározott cél elérése után való törekvés pedig magával hordoz bizonyos eleve meghatározott formai elemeket, mert ezek sohasem elszigeteltek, hanem az író egész lelki alkotottságával s a megvalósítandó céllal szoros kapcsolatban álló tényezők. A magasabb értelemben vett formai elemek felé pedig alacsonyabb fokon technikai megoldások vezetnek. Természetes tehát, hogy Diderot figyelembe veszi Terentiust a technikai kérdésekben is, ha a Terentius-féle dráma általános, minden részletet befolyásoló lényegét hasonlónak találta.

De ezen a téren sem követi vakon példaképét, sőt nem egy alkalommal helyreigazítja a latin irodalmi viszonyok hatása alatt contamináló s az irodalmi tekintetben még fejletlen izlésű római közönségnek engedményeket adó Terentiust, ha esetleg a dráma eredeti magjával összhangban nem álló elemekkel igyekszik emelni a színi hatást. Voltaképpen e részletkérdések vizsgálatából az tűnik ki, hogy Diderot programját legtisztábban nem Terentius, hanem Menander valósította meg.

Diderot minden realistikus törekvése mellett is engedékeny a színpadi conventiókkal szemben. A drámai stílizálás legfontosabb eszközéről, a koncentrálásról meg valósággal szigorúan gondolkodik. Elengedhetetlen föltételnek tartja a cselekvény egységét, sőt még a hely és időegység megőrzését is jogosultnak véli (VII. 87—88. l.). Minden egységet veszélyeztető elemmel szemben rendkívül óvatos: nem szereti az eseményekkel túlterhelt darabot, a kiindulópont ne essék túlságosan messzire a katasztróphától, a cselekvény menete inkább lassú legyen, adjon időt a jellemek kifejlődésének, maradjon egyszerű és egységes, mint a régiéknél. A túlságosan bonyolult darabok hamar fakulnak,

mert ha a bennük előfordult események egyszer ismeretek lesznek, azonnal hatásukat veszítik. Ha egy drámai munkát soha le nem nyomtatnának, legfőljebb egyszer adnák elő, maga Diderot mondaná az íróknak, bonyolítsák a lehetőségig a cselekvényt. De ha valaki azt akarja, hogy olvassák és fenmaradjon, akkor legyen egyszerű és egységes, mert csak az lehet szép (VII. 347. 1.).

Az események bonyolítása is csak egy cselekvény kerekein belül engedhető meg, mert nem lehet egyszerre két cselekvényt vezetni a nélkül, hogy egyik a másik hatását ne csorbítaná. A két, párhuzamosan haladó intrikát egyszerre kell befejezni, mert ha a fontosabbik előbb ér véget, a másik nem lesz képes hordozni a cselekvény terhét, ha pedig az episodikus ág fejeződik be előbb, egyszerre egész csomó szereplő hirtelen eltűnik s a dráma mintegy megcsönkul.

Állításait Diderot avval igazolja, hogy a kettős cselekvény vezetése még Terentiusnak sem sikerült. Pedig lehet-e ügyesebben összeforrasztani valamit — kérdi — mint a hogyan Terentius összefűzi az *Andriában* Pamphilus és Charinus szerelmét. Mégis kárt szenved az egység, mert a második fölvonás elején mintha új darabba lépnénk s az ötödik fölvonás már nem tud elég érdeket kelteni. S ha a Heautontimorumenos Terentius állítása szerint a cselekvény megkettőztetése által új darabbá lett is, arról már lehetne vitatkozni, vajon jobb lett-e? Mert igazán csak a költő lángeszze tudott nagy erőfeszítéssel lelket önteni a harmadik fölvonásban végződő Clinia-cselekvénybe az által, hogy sikerült ismét összekötnie a Clitiphon-cselekvény szálaival.* Az *Andriában* Terentius összeolvasztotta Menander *Andriáját* és *Perinthiáját*. Diderot ép az ellenkezőt tette a *Fils*

* Diderot téved, a Heautontimorumenosban nincs contaminatio. A prologus szavait (novam esse ostendi) félreérti, mert a római irodalomban nova fabula az, a mit még senki nem fordított le görögből. Mindezek a pontatlanságok a jelen kérdés lényegét nem érintik s a kettős cselekvényről való megjegyzések és megfigyelések erejét nem kisebbítik.

*naturel*ben, mert szétválasztotta a Goldoni által két drámából contaminált elemeket. (VII. 317. l.)

Ezek a példák mutatják, mennyire önállóan állt szemben Diderot Terentiuszal, ha elvi fölfogása úgy kívánta. Diderot mindig az egységes benyomást tartotta legfontosabbnak, ezért szerette az egyágú cselekvényt. Az epizodikus sikerült jelenetek kedvéért nem áldozta föl az összbenyomást, az egymást hajszóó események érdekes voltaért nem tette kockára a dialogust és a jellemfejlesztést. Ha Terentius esetleg ilyen hibákat követett el, Diderot nem tartja utánzandónak.

Hasonló tartózkodással vélekedik az ellentétes jellemek szembeállításáról. A drámai költészet legfőbb és legnehezebb kötelességének a cselekvény rugóinak elrejtését tartja, az ellentétes jellemek szembeállítása pedig elhasznált és rögtön fölismerhető fogás. Van-e komikus darab, mely nem ebből az olcsó forrásból táplálkoznék, van-e olyan tapasztalatlan fiatal színházlátogató, a ki előre nem sejtene, hogy rögtön megjelenik majd a színen a szelid ember, ha már egy türelmetlen és heves jelen van? A drámaírók azt hiszik, hogy az elütő jellemek egymást jobban kidomborítják, de arra nem gondolnak, hogy két ilyen különböző ember együttes szereplése megbénítja a dialogust, megakadályozza a cselekvény menetét, mert nem engedi kifejlődni az egyes jelenetek természetes sorrendjét. Ha az ellentétes jellemek egyenlő erővel vannak rajzolva, maga a főhős nem lesz képes kidomborodni s az egész darab mindig két egyenlő részre oszlik.

Legszembetűnőbben bizonyítja e megfigyelés igazságát Diderot szerint Terentius *Adelphoi* című darabja (VII. 351. l.). Ebben a legfinomabb elméjű kritikus sem tudná eldönteni az ötödik fölvonás előtt, ki tulajdonképen a főszemély. A költő szinte belezavarodik az ellentétbe, mert a darab végén egészen fölforgatja a jellemeket s hirtelen kiderül, hogy Micion, a ki eddig okos embernek látszott, voltaképen esztelen s hogy az eddig kevésbbé rokonszenves Demea alapján véve józan, megfontolt természetű ember.

Mennél komolyabb egy darab, annál nehezebben tűri a contrastot. A tragédiában ritka, legföljebb alsóbbrangú személyek közt fordulhat elő, mert a hős egyedül áll. A jellemvígjátékban sem tartja ezt az eljárást szükségesnek; más fajtájú darabokban legalább is fölösleges. Terentius dicséretére megjegyzi, hogy nem sokszor él ezzel a fogással. (VII. 351.)

Néhány megrovását leszámítva, általában elismerőleg nyilatkozik Terentius jellemző művészetéről és elfogadja Varro véleményét, mely szerint a jellemzésben Terentius fölötte áll Plautusnak és Cæciliusnak (V. 232.).* Megtalálja ugyanis comœdiáiban azt a tipikus jellemzésmódot, mely ebben a műfajban szerinte az egyetlen megfelelő, mert a «genre comique» típusokkal dolgozik, míg a tragœdia egyénekkal. A tragœdia hőse mindig valamely egyetlen-egyszer előforduló egyén, Regulus, Brutus vagy Cato, mását soha nem találjuk, míg a comœdia főszemélye mindig egész nagy csoport embert képvisel. Ha túlságosan jellegzetes, szinte egyénítő vonásokat kap az írótól, ha az emberek közt mását nem találhatjuk, akkor a comœdia visszatér gyermekkorába s satirává fajul.

Terentius ebbe a hibába Diderot véleménye szerint csak egyetlenegy alkalommal esett, a *Heautontimorumenos* hősének jellemzésében. Diderot nem tartja valószínűnek, hogy valaki fia távozása fölötti bánatában olyan túlságos szigorúsággal büntesse magát. Ilyen apákat nem látunk az életben s egy nagy város egy század alatt aligha lenne képes egy ilyen különös emberpéldányt fölmutatni. (VII. 138. l.)**

A kettős cselekvény-vezetést, a jellemek szembeállítását és az önkinzó kissé túlzott színekkel rajzolt alakját leszámítva, Diderot minden más kérdésben föltétlenül elismeri Terentius kiválóságát és követésreméltó voltát.

* V. ö. Varronis Menippeæ 399 Buecheler: "... in quibus partibus in argumentis Cæcilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus».

** V. ö. Lessing Hamb. Dr. 73-stes Stück.

Dialogusát tökéletesnek tartja. Tudatában van mindazon nehézségeknek, melyekre az író ezen a téren bukkanhat s általában sokkal ritkábbnak tartja a jó dialogust, mint a jó szerkezetet. A ki könnyen és kedvvel társalog, a ki ismeri, tanulmányozza és figyelemmel hallgatja az embereket, annak tollából könnyebben folyik a szó. A kinek elméje átfogóbb, a ki sokat gondolkodott a művészet követelményeiről és tudja kombinálni az eseményeket, az viszont a darab oekonomiáját ügyesebben tudja berendezni. Ha a dialogus megalkotása nehezen megy az írónak, hasonlítsa össze munkáját a legjobb antik és modern szerzőkből le-szűrhető tapasztalati eredményekkel s tanuljon ebből az összehasonlításból. Ha egy kevésbé mozgalmas részletről van szó, eszébe juthat Terentius *Andriája*, ha egy szenvedélyesebb jelenetről, az *Eunuchus*ban talál akár tíz olyan jelenetet, mely tökéletességével szinte elcsüggesztheti. (VII. 325.)

Vigyázzon az író, hogy a színpadi fogások mindig finomak s a színpad világának megfelelőek legyenek. Ha egy féltékeny szerelmes nincs tisztában barátja érzelmeivel, Terentiusnál Daos kihallgatja ennek beszélgetését s beszámol róla urának. Diderot szerint ennél jobb eszközt a francia költők sem találhatnak ki. (VII. 326. 1.)

A fölvonásokra osztásban ismét az egység elve uralkodik nála. Minden fölvonás külön-külön egy jelentős cselekvényrészt tartalmazzon. Nem szükséges tehát az egyenlő hosszúságra való beosztás, mert nem a lapokat számláljuk, sem órát nem tartunk a kezünkben, hanem szinte megérezzük, vajon az egyes fölvonások a bennük foglaltak fontosságához viszonyítva arányban állnak-e egymással? Terentius *Eunuchus*ának első fölvonásában két jelenet és egy rövidke monolog van, az utolsóban tíz jelenet. S mégis mindegyik egyformán rövid, mert egyik sem fárasztja ki az olvasót vagy a nézőt. (VII. 355. 1.)

Legfontosabb s egyúttal legnehezebb az első fölvonás. Ez adja az expositiót, ez indítja meg a cselekvényt, ehhez kapcsolódik a darab hátralevő része. Ha az expositio nem elég fontos esemény, vagy nem követi rögtön valami na-

gyobb jelentőségű episod, nem tud érdeket kelteni, hidegen hagy. E szempontból Diderot összehasonlításra ajánlja az *Andria*, *Eunuchus* és a *Hecyra* első fölvonását. (VII. 355.)

Különösen dicséri és követésre méltónak tartja Terentius darabjainak tónusát. Egyetlen és fölülmulthatatlan főleg a lassúbb menetű részletekben. Tiszta és átlátszó hullámhoz hasonlítja, mely mindig egyenletesen gördül s csak a talaj menete szerint gyorsul vagy zajog. Nincs benne semmi szellemeskedés, semmi hamis pathos. Hiába keresünk nála epigrammaszerűen kihegyezett sententiákat vagy olyanforma meghatározásokat, a melyek inkább Nicole vagy La Rochefoucauld munkáiba illenének bele. Ha egy gondolatot általánosít, mindig egyszerű és közérthető marad; az ember azt hinné, hogy valami közmondást idéz. Semmi kitérés, nála minden a tárgyra vonatkozik. Manapság — mondja Diderot — mikor valóságos értekezéseket szövünk a darabokba, Terentius hány jelenetét üresnek tartanók? (VII. 367. l.)

Jeleneteinek összefűzésében rendkívül ügyes és semmi fölösleges nincs bennük. Legföljebb az *Eunuchus* második fölvonásának első jelenetét nem tartja helyére valónak Diderot, a hol Gnathon nem éppen alkalmasszerűen a parazita-mesterséget dicsóíti. (VII. 367. l.)

A mi a komoly comœdia-erkölcsöket visszatükröztető feladatát illeti, már ismerjük Diderot nézetét. A legfontosabb kötelesség éppen a környezet, a háttér morális levegőjének hű rajzolása. A történeti érzék hiányzott belőle s a hajdankor szokásainak a színpadon való ábrázolását csak azon föltétel mellett tartotta lehetségesnek, ha e szokásoknak legalább a nyelv metaphorikus kifejezéseiben maradt fenn valami nyomuk. Viszont csodálkozik a culturnépek túlságos kényeskedésén, mert érthetetlen okokból egyes szép, egyszerű, igaz és a mindennapi életben lépten-nyomon előforduló jelenséget száműznek a színpadról és ezáltal szűkebbre vonják a művészet korlátait. Mennyivel más Terentius! Az *Andria* negyedik fölvonásának ötödik jelenetében a színpadra kiteszik az újszülött gyermekeket s a *Hecyra* harmadik fölvonásának első jelenetében halljuk a vajudó asszony kiáltásait. Diderot szerint ez igaz és szép, noha a

modern közönségnek nem tetszenék, sőt esetleg izléstelen tréfálkozásokra adhatna alkalmat (VII. 373. l.).

Általában — ismét figyelmen kívül hagyva Menander és Apollodoros elsőbbségét — a személyek erkölceinek szempontjából Diderot sokkal kedvezőbbnek találja a drámaíróra nézve Terentius korának szokásait és embereit. Az *Andria* Pamphilusát ugyan gyenge akaraterejű, a viszonyok hatása alatt álló s ellenük küzdeni nem tudó embernek látja, de annál türelmetlenebb Charinus,* vagy a Heautontimorumenos Cliniája. Erkölceikben kevés a galantéria, de annál több az energia s ez használhatóbb forrás a drámaíró számára. Valósággal a fékezetlen östermészet szabadosságát észleli Diderot ez alapján véve hagyományos új-comœdiai alakokban. Ezekhez képest a kortársak szerelmesei hidegek s szájukban rosszul hangzanának az akkori költők szépen kicsiszolt madrigáljai (VII. 369. l.).

Végül a színészek játékának reformálásával kapcsolatban említi Terentiust. Követelményként állítja föl, hogy az író a legmesszebbmenő és legpontosabb utasításokat adja a színésznek a gestusokra vonatkozólag, mert vannak olyan jelenetek, hol a mozgás sokkal fontosabb, mint a beszéd. Tegyük föl, hogy két ember, a kik még nem tudják, haragudjanak-e egymásra, vagy jóban legyenek-e, várakozik egy harmadikra, a ki a helyzetet megvilágosítja előttük. Mit mondanak ezek várakozás közben? Jóformán semmit. Járnak föl és alá, türelmetlenkednek, de nagyobb részt hallgatnak, mert olyant nem akarnak mondani, a mit rögtön utána megbánhatnának. Hogy az ilyen jelenetekben mily nagyfontosságú a pantomimus, Terentius példájával magyarázza meg. Az *Andria* ötödik fölvonásának harmadik jelenetében Pamphilus együtt van a színen Chremesszel és Simonnal. Chremes nem hiszi el, a mit fia mond s ekkor Pamphilus elmegy tanut keresni, hogy az szavainak igazságát bizonyítsa. Ezalatt Chremes és Simon egyedül maradnak a színpadon. Mit csinálnak? Némán, mozdulatlanul

* Valószínűleg nem Menandertől származó alak, hanem Terentius leleménye.

nem maradhatnak. Föl kell tételeznünk, hogy Simon halk hangon beszél Chremesnek, ez meg lehajtott fövel, kezére támasztott állal hallgatja majd türelmes, majd haragos hangulatban, úgy, hogy valóságos pantomimikus jelenet folyik le köztük (VII. 378. l.).

Hasonló helyzetet talál Diderot a *Heautontimorumenos* ötödik fölvonásának első és második jelenetében. Igaz, hogy Terentius antik szokás szerint nem jelezte a gesztusokat, de olvasása közben észre kell vennünk, hogy ezek nevezetes, nagyon jelentős helyet foglaltak el drámaiban. Vannak egyes részletei, melyeket e föltevés nélkül meg sem tudnánk magyarázni. Az *Adelphoe* így kezdődik: «Storax! Az éjjel nem jött haza Aeschinus...» Mit akar ez jelenteni? Storax egyike Aeschinus szolgáinak, nincs is a színpadon, a darabban egyáltalán nem szerepel. Micion hívja s mivel nem felel, ebből következteti persze megfelelő arcjáték és gestusok kíséretében, hogy Aeschinus még nem jött haza (VII. 380. l.).

Az ilyenfajta jelenetek alkalmazását javasolja Diderot a modern drámaíróknak, egyelőre azzal a különbséggel, hogy az olvasóközönségre való tekintettel a színészeknek szóló utasításokat írják le.

Itt is, mint annyi más alkalommal, Terentiusra mutat vissza, mint követendő példaképre. Terentiusról való fölfogása nem egy esetben téves, de ezek a tévedések egyáltalán nem befolyásolják lényegében ama kapcsolat jelentős voltát, mely Diderot elméletében a polgári drámát Terentius vigjátékaival összefűzi. S a mint ő maga többször olvasta Terentiust* — mert hiszen ki az az irodalommal foglalkozó ember, a ki szinte könyv nélkül tudná darabjait? — ép úgy megkívánja a fiatal íróktól különösen Terentius és Molière alapos ismeretét: «Fiatal költők, forgassátok fölváltva Terentiust és Molière-t. Tanuljatok az egyikőtől rajzolni, a másiktól festeni» (V. 234. l.).

* J'ai lu et relu ce poëte avec attention . . . VII. 367.

** Quel est l'homme de lettres qui n'ait pas lu plus d'une fois son Térence, et qui ne le sache presque par coeur? V. 232. l.

Az általa programmszerűen óhajtott s Terentius jelentős hatása alatt elméletileg is megállapodott polgári dráma további fejlődésében nagy mértékben átalakult. A moralisáló iránydrámából lett a modern tragédia s kezdetleges realismusát azóta gyors egymásutánban a legkülönbözőbb stylus-próbálgatások váltották föl. De a dolgok természeténél fogva a modern drámából gondos elemzéssel mindig ki-kereshetők a keletkezés nyomai s nem egy égető, megoldatlan, vagy csak átmenetileg megoldott dramaturgiai probléma van ma is, melyet Diderot valamikor Terentius olvasásának hatása alatt vethetett fel.

HUSZTI JÓZSEF.



