

AZ „ÁRMÁNY ÉS SZERELEM” ÉS A NÉMET POLGÁRI IDEOLÓGIA

Schiller halálának százötvenedik évfordulójára

A fiatal Schiller egyik első öntudatos élménye az a tapasztalat, hogy a világ, amelybe született, nem egyéb, mint kényszerű korlát, amely el akarja sorvasztani kibontakozásra vágyó egyéniségét, nem más, mint ellenséges gát, melyen megtörnek legbensőbből jövő vágyai és törekvései. Nem kétséges: a XVIII. század abszolutisztikus német társadalma egy polgári származású fiatal ember tudatában másként nem is tükröződhet, Schiller élményének alapja az objektív valóság. Ugyanakkor azonban nemcsak maga az átélés egyéni — bár nem egyedülálló —, hanem egyéniék azok a tanulságok is, amelyeket a tapasztalatból közvetlenül levon. És ez sem lehet másként, ez is szükségszerű: a német polgárság, elmaradottsága és fejletlensége következtében, még nem képes arra, hogy általános érvénnyel mérje le helyzetének tárgyi, a polgárságot, mint osztályt érintő vonatkozásait. Az átfogó problémák csupán egyéni síkon tudatosulhatnak s ezért szubjektív az a kérdésfeltevés is, amelyben Schiller számára a tanulság konkretizálódik: az egyéni szabadság problémájaként jelenik meg, a szabad egyéniség lehetőségének kérdéseként. A kérdésben viszont az egyénre való központosítás ellenére van valami, ami túlmutat az egyénién, hiszen a szabadságot csak valamihez viszonyítva lehet elképzelni, a szabadság lehetősége objektív tényezőkön fordul meg s a külső világ, közelebből a társadalom és az egyén viszonyában tudatosul. Schiller egyik legelső tudatos de egyben ösztönös törekvése az, hogy ezt a viszonyt kifejezze, tapasztalatát a művészi tükröztetés segítségével akarja a maga számára is világosabbá és érthetőbbé tenni. A pusztá kifejezés, a kimondás azonban nem elégíti ki, az a vágya, hogy a társadalom és az egyén kapcsolatát megláttassa, hogy a társadalmat és benne az egyént megjelenítse. A társadalmat — éppen azért, mert tapasztalata szerint elnyomó társadalom — negatívumnak tartja ugyan, de azzal is tisztában van, hogy egyén önmagában nem létezhet. Ha viszont a kettőt együtt akarja megjeleníteni, akkor szinte nincs is szabad választása: a dráma kifejezési formájához kell folyamodnia. Ezért lesz Schiller drámaíró, ösztönösen és tudatosan és csaknem szükségszerűen, tehetségénél és tapasztalatainál fogva egyaránt, melyeket társadalmi helyzete határoz meg.

Kezdetben persze erősebb az ábrázolásra irányuló vágy, mint amennyire mély a dráma színteréül szolgáló világ ismerete. Az első nagy mű, a *Haramiák*, mesterséges világot épít fel, cselekménye költött társadalomban játszódik, hőse elképzelt zsarnokok ellen küzd. Ezzel együtt jár az a korlátozottság, hogy a darab a szabadságot egészen szélsőségesen az egyénre szűkíti le. A hős egy-maga áll szemben az egész társadalommal s végső fokon csak a maga szabad-

ságáért küzd. Ennek következtében eleve és szükségszerűen el kell buknia, hiszen hiányzik cselekvésének tulajdonképpeni erkölcsi-társadalmi alapja. Az elnyomással való szembezállás pátosza ennek ellenére lenyűgöző dinamikával tölti meg a drámát s a hatalmas sikert éppen a korlátozottságnak és a magávalragadó pátosznak az ellentmondása magyarázza: a kor német polgári fiatalsága magára ismer a hősből, Karl Moorban önmagát látja, béklyóival és vágyaival együtt.

A következő állomás a *Fiesko*. A kérdésfeltevés ugyanaz maradt itt is: az egyéni szabadság lehetőségéről van szó, ezúttal azonban nem költött társadalomban, hanem történeti síkon. A realizmusra való törekvést a történeti tárgyválasztás két szempontból is jelzi. Egyrészt azzal, hogy konkrét és történelemmé vált események és viszonyok megjelenítése a cél, másrészt viszont éppen azzal, hogy a történelmi keret csupán álarc vagy ürügy: a XVI. század genovai társadalmán keresztül Schiller a maga korának ellentmondásait akarja feltárni. A tragikus bukás ebben a drámában is szükségszerű, a relációk azonban, amelyekből következik, valamivel bonyolultabbak, mint a korábbi műben. *Fiesko* már-már eléri az eszményi kötetlenséget, de nem is gondol arra, hogy egyéni függetlensége csak a közösség szabadságának eredője lehetne — ennek folytán elszakad attól az erőtől, amely igazán függetlenné tehetné. Minden gatlás nélkül saját egyéniségét helyezi előtérbe, mások elnyomójává válik és szándékai éppúgy, mint cselekedetei, elvesztik erkölcsi alapjukat. Ezért kell elpusztulnia abban a pillanatban, amikor a közös erőfeszítéssel legyőzött zsarnok helyében maga válnék zsarnokká. A tanulság tehát — ha más síkon és más körülmények között bontakozik is ki — alapjában véve ugyanaz, mint a *Haramiáké*. A szabadságra vágyó egyén szembenáll az elnyomó társadalommal, kiszakad belőle, majd meg akarja semmisíteni. Ez eddig pozitív, sőt forradalmi lehetőségeket hord magában. Amikor azonban a folyamat öncélúvá válik, amikor a hősből egyedül az a törekvése, hogy önmagát valósítsa meg, akkor negativum, erkölcs-telenség lesz belőle, melynek a kényszerű bukás a következménye. Az erkölcs-telenség persze nem az adott társadalomhoz mérten érvényes, hanem egy fejlettebb, igazságosabb, az író által képviselt társadalmi norma szempontjából. Karl Moor és *Fiesko* azonban éppen ezt a magasabbrendű normát nem ismerik, az új, szabadabb világ, amely küzdelmeik objektív célja lehetne, legföljebb elvont, távolról felvillanó eszmeként létezik számukra. Nem szabad elfelejteni: mindketten a XVIII. századi német drámairodalom hősei, vagyis a korabeli német társadalom típusai, amelyet polgári szemszögből az öntudat alacsony foka, a közösségi érzés és tudat gyengesége jellemez. Ezért törik össze Karl Moor, hiszen hiába válik ki az elnyomó társadalomból, a haramiák társasága nem jelenti az új, egészségesebb rend csíráját, úgyhogy magára marad és vélt szabadsága értelmetlenné válik. *Fiesko* tudatosabban fejlődik: előbb félrevonul, majd a republikánusok élén azért tér vissza, hogy elsöpörje a zsarnokságot. Célja azonban nem a köztársaság megvalósítása, hanem a maga érvényesítése. Vagyis *Fiesko* nem egyéb, mint egy következetesebben végiggondolt és végigábrázolt Karl Moor, az a haramiavezér, aki bandája élén visszatért a »cseh erdőkből«, de csak azért, hogy maga legyen az úr. A *Fiesko* éppen ezért végpont, a szabadság-probléma egyénre korlátozott megoldási kísérletének visszavonhatatlan csődje.

Érdekes, hogy a *Fiesko* befejezésével Schiller életében is sorsdöntő fordulat következik be. A drámán már csak az utolsó simitások hiányoznak, amikor az író élménekül Stuttgartból, mert inkább vállalja a bizonytalanságot, mint a

württembergi herceg önkényét, amely közvetlenül gátolja emberi szabadságában és írói függetlenségében. A menekülés, addigi életkörülményeinek felszámolása nemcsak gyakorlati szempontból elhatározó jelentőségű, hanem alapvető cezura művészi fejlődésében is. Schillerben nincs ugyan meg az az állandó autobiografikus, öntükröztető irányzat, amely Goethét jellemzi s a nyolcvanas évek elejéről megmaradt levelei is csak igen hézagosan s egyben nagyon szűkszavúan adnak számot arról, hogy miképpen alakult ki benne a döntő elhatározás, hogyan szakított múltjával és jelenével, milyen módon vette kezébe életének irányítását. De maga az elhatározás ténye beszél minden reflexió helyett, az elméleti és művészi lehetőség itt válik valósággá: Schiller tettere váltja át azt, amit első két drámája hőisében ábrázolt s a valóságban fordít hátat egy konkrét elnyomó társadalomnak. A menekülés azonban egyáltalán nem pusztán utánaélése Karl Moornak vagy Fieskonak, nem egy elképzelt világba való visszavonulás s nem öncélú kísérlet. Nem az egyén és az elnyomó társadalom ellentétének általános következménye, hanem Schiller és Karl Eugen, württembergi herceg, a polgári író és az abszolutisztikus államfő, illetve egy időhöz és helyhez kötött kormányzati rendszer összeütközéséből ered. Kérdés, honnan lehet ezt tudni, amikor a levelek és más, közvetlen megnyilatkozások nem mondanak semmit sem erre vonatkozóan. A válasz egyszerű: abból a tényből, hogy Schiller szinte attól az órától kezdve, amikor számára szabadabb lehetőségeket nyújtó földre ér, újabb dráma megírásába fog s ez a dráma több lényeges vonatkozásban elüt elődeitől.

Az új dráma, az *Armány és szerelem*, nem elképzelt világban és nem a történelmi múltban játszódik, hanem a jelenben és Németországban. Az eddig elvontan jelentkező ellentét, az egyén és az elnyomó társadalom ellentéte, ennek eredményeképpen a megismert, a társadalmilag átélt valóság talajából nő ki és nem absztrakt általánosságként jelentkezik, hanem a polgári egyén és az abszolutizmus uralkodó csoportjainak ellentétéként. Schiller a tárgy, a hely és az idő megválasztásával közvetlenül is kifejezi, hogy másképpen, fejlettebb nézőpontról látja a maga létkérdéseit is, nem csupán ösztönösen reagál és foglal állást, hanem tudatosan a polgár szemszögéből. Nem hiába ez az alcíme az új darabnak: »Polgári szomorújáték«, — az alapvető schilleri probléma, a szabadság kérdése itt már a polgári tapasztalat oldaláról kerül megvilágításra. Amikor a menekülés alatt fogant dráma a szabadságról beszél, akkor ezen a polgár szabadságát kell érteni s amit meg akar jeleníteni, az nem általában az ember állapota a világban, hanem a polgár helyzete a XVIII. század derekának német társadalmában. Ez a konkretizálódás, vagy — esztétikai szempontból — tárgyi tekintetben is magasabb fokú realizmusra irányuló törekvés a közvetlenül megfogható fejlődése Schillernek, a művésznek. A művészi fejlődést azonban nem lehet elválasztani az emberi, vagy — ami egyet jelent — politikai fejlődéstől. Ebből a szemszögből nézve a kérdést, le lehet szögezni, hogy a menekülés maga politikai tett is — éppen az *Armány és szerelem* tükrében. S itt nemcsak a tárgyválasztás, a mintegy tárgyi realizmus esik latba. Fontosabb ennél az a mód, ahogy ez a dráma a politikai meggyőződés vonatkozásában kap perspektívát, ahogy lényegében megváltozott, összehasonlíthatatlanul érettebb állásfoglalást tükröztet pontosan ezen a téren. Az *Armány és szerelem* két elődje az egyén-társadalom ellentétpárból csak az egyént tartotta fontosnak, a társadalom nem volt egyéb, mint negatívum, amelyet a hősnak le kellett volna győznie, szinte ki kellett volna küszöbölnie. A szembenállás spontán pátosza a kort tekintetbe véve feltétlenül po-

zítívum, de végső fokon csupán ösztönös gesztus és nem tudatos etosz. A fiatal Schiller egészében tagadja az elnyomó társadalmat, de csupán egyéni álláspont-ról és nem egy magasabbrendű ideológia oldaláról. Az *Ármány és szerelem* alapvető tétele ezzel szemben az a tudatossá vált tapasztalat, hogy a társadalomban pozitív és negatív erők vannak, hogy az abszolutizmus rendszerében a pozitív erő az elnyomott, jogtalan tömeg, amelynek felszabadulása egyedül hozhatja meg az elnyomott, tehetetlenné bénított egyén szabadságát. Vagyis Schiller ekkor látja meg a kora német társadalmával való ösztönös szembehelyezkedés mélyebb, előremutató értelmét, ekkor lesz képes arra, hogy az egyénieskedés zsákutcájába jutott szabadság-problémát a társadalmi fejlődés valóságába ágyazza be. (Nem kétséges, hogy a korábbi életkörülményeivel való szakításnál is szerepet játszott ez a társadalmi és politikai tudatosodás s a művészet már csak az életben lejátszódott fejlődés, a reális cselekedet összefoglalása, tipizálása, objektív megjelenítése — maradandó formában.)

A szó mélyebb értelmében tehát az *Ármány és szerelem* önéletrajzi értékű, egyben azonban társadalmi érvényű is, mert az első olyan német polgári dráma, amely egyúttal politikai dráma is. Schiller személyes fejlődését közvetett áttételen mutatja meg s öntudatos társadalmi lényévé való alakulásának azt a pillanatát rögzíti, amikor a társadalmi kérdéseket már a polgári öntudatnak akkor lehetséges legmagasabb szintjéről veti fel. Előfeltétele az a felismerés, hogy a lét alapvető kérdései pro és kontra társadalmi kérdések s hogy megoldásuk a társadalom erőivel kapcsolatos pro vagy kontra állásfoglalás. Ennek a tudásnak eredményeképpen képes Schiller ekkor már arra, hogy a korábbi művekben még széttartó elemeket összefogja s megvalósítsa az érzelem és a tapasztalat, a szabadságvágy és az objektív társadalmi valóság közötti összeütközés realista ábrázolását. Az eredmény az az új típusú dráma, amelyben a maga korát, a maga társadalmát jeleníti meg, átélt ellentmondásosságával s a lehető legnagyobb intenzitással.

A konkrét kör, amelyen belül a dráma mozog, egy tetszés szerinti kisebb német hercegség, annak is a fővárosa. Tisztázott és tudott dolog, hogy az író személyes tapasztalatai megformálásáról van szó, vagyis a kép egyes elemeit Württemberg adta. A sajátos helyi vonások azonban részben kényszerű óvatosságból, részben pedig — s művészi tekintetben ez a jelentős — a lényeges mozzanatok kidomborítása révén, általános érvényt kapnak, úgyhogy a cselekmény bármely német hercegségben s bármely fővárosban játszódhatnék. De természetesen nem bármikor, hanem a fejlődés egy bizonyos pontján, a feudalizmus végső szakaszában, az abszolutizmus korában. A szűkebb kör éppen ezért egyáltalán nem esetleges, hanem ugyancsak lényeges: a főváros, az uralkodó székhelye, a főváros, amely társadalmával, illetve társadalmi ellentéteivel sűrített formában tartalmazza az egész rendszert szétfeszítő ellentéteket. A legszélesebb ívű s egyben legmélyebb pilléreken nyugvó ellentét az uralkodó és a nép ellentéte. Az uralkodó ugyanis ebben a szakaszban nemcsak jelképezi, hanem a szó legszorosabb értelmében meg is testesíti az uralmon levők összességét s a maga személyében abszolút ellentéte az ugyancsak a szó legszorosabb, de ugyanakkor legpozitívabb értelmében is vett népnek. A dráma e két szélső pólus között mozog, az általa tükröztetett valóság az e végső ellentmondás által átfogott terület egésze. Érdekes azonban és művészi szempontból rendkívül okos egyszerűsítés (ugyanakkor pedig meggyőző jellemzés is), hogy az uralkodó maga közvetlenül nem jelenik meg a színen. De akkora a súlya, hogy kegyencei korlátlan hatalommal rendelkezhetnek

s hatalmuknak egyetlen mértéke van: az uralkodói kegy. Ebből lettek s éppen ezért egészen addig, amíg ezt biztosítani tudják, nem fontos, hogy mit csinálnak. Csupán az uralkodót kell a maguk érdekében befolyásolni, értéküket a köz szempontjából is ez szabja meg. Társadalmi súlyuk ennek folytán független az igazi társadalomtól, elvonatkoztatott a valóságtól s a mesterségesen, erőszakkal fenntartott rendszer függvénye. Sokatmondó jelkép, hogy a drámában az uralkodót két személy is képviseli: az államapparátus irányítója, a herceg jóvoltából mindenható kancellár, és az ugyancsak a herceg kegyelméből mindenható szerető. Az abszolutizmus értelmetlenségét, illetve erőszakosságát többek között az is mutatja, hogy az államügyek legalább is nem fontosabbak az uralkodó szerelmi ügyleteinél, hogy a miniszter és a maitresse legalább is egyenrangúak. Kettőjükhez — mintegy aláfestésként — az udvarmester csatlakozik, a tipikus udvaronc, a maga nevetséges ürességével és jelentéktelenségével. Ezzel a néző előtt áll összes lényeges vonásaival az egész rendszer csúcsa, az udvar, melynek világán keresztül, a három figura segítségével, az abszolút hatalom konkretizálódik. (Egyébként Schiller itt egy később, a *Wallenstein-trilógia* első részében alkalmazott technikát előlegez: a tulajdonképpeni hőst nem hozza színre, hanem környezetének, lételemének bemutatásával közvetve, de annál megragadóbban jellemzi.)

Az udvar ellen-világa, az uralkodó igazi és abszolút ellentéte: az elnyomott nép, a maga közvetlen valóságában szintén nem szerepel. Az *Armány és szerelem*ben hiába keresnök akár a *Fiesko*, akár a későbbi Schiller-drámák tömegjeleneteit. Mégis, az elnyomottak hangja elemi erővel nyomul be a mű kereteibe a komornyik megrendítő kitörésén keresztül. A határok megvonása és a sűrítés ezen a ponton egészen tökéletes: a láthatatlan herceg igazi ellentéte, a láthatatlan nép, a komornyik személyében megjelenik, szolgálatra kényszerülten, túrva és szenvedve, de erejének első fellobbanása pillanatában és a jobb jövőbe vetett hittel. A nép ölt testet a komornyikban, hiszen az ősz ember is azok közé az apák közé tartozik, akiknek fiait az uralkodó katonának adta el, hogy vérdíjükből meglepetést szerezhessen a szeretőjének. A tény maga nem Schiller képzeletében született, de a schilleri koncepciónak nagyszerűsége mellett politikai tudatosságát is mutatja, hogy az író ezzel a mozzanattal állítja fel azt az abszolút ellentétpárt, amelyen belül a dráma egész cselekménye mozog s amelyet az egyéni tragédiák részletekre bontottan illusztrálnak. S végső fokon éppen ennek az ellentétpárnak felismerése adja meg a mű egészének eszmei alapját, ez pedig nem más, mint az abszolutisztikus rendszer igazságtalanságai elleni éles tiltakozás az elnyomott nép ösztönös, egyelőre csupán egyesekben tudatosuló nézőpontjáról.

A tényleges cselekmény kifejtése tehát az alapvető ellentétpár részletekre bontása útján történik meg. Az egyik oldalt: az uralkodót, illetve az udvart, azaz a hatalom birtokosait, a kancellár és a szerető képviseli mellettük az udvarmester kap még szerepet. A másik oldal legátfogóbb és legmélyebb, valóságos de egyben jelképes erejű megjelenítése a komornyik. Súlyát tekintve szerepe rendkívül nagy, mennyiségi szempontból azonban csak epizód-szerep. Másképpen kifejezve: személye és jelenete a drámának sarkpontja, de nem középpontja, ez a sarkpont viszont — ellentétben a herceggel — közvetlenül és láthatóan benyúlik a cselekménybe. A komornyik által általánosságban és egészében jelképezett erő konkrét megtestesítője, a dráma középpontját alkotó összeütközésben az udvari emberek ellenpólusa ezzel szemben a városi zenész, Miller és családja. A feudá-

lis-abszolutisztikus udvar ellentéte a polgári család, a dráma az uralkodó és a nép alapvető ellentmondásán belül ennek az ellentétnek a síkján konkretizálódik. Centrális problémája az udvar és a polgári család összeütközése. Ezzel viszont Schiller nemcsak ösztönösen, de tudatosan is a valóság lényegét ragadja meg. Az elnyomott tömeg, a nép legfejlettebb képviselője ebben az időben a polgárság. A fejlettség természetesen csak viszonylagosan értendő, hiszen a »német nyomorúság« következtében Németországban még a XVIII. század második felében sem lehet forradalmi polgári osztályról beszélni, csupán a polgári öntudat lassanként határozottabbá váló megnyilatkozásairól. A német polgárság ekkor még potenciálisan sem érett meg arra, hogy a társadalmat forradalom útján valóban átalakítsa, csak annak ébredt tudatára, hogy neki is lehetnek jogai s e jogokat egyelőre a fennálló renden belül szeretné érvényesíteni. Éppen ezért gondolkodásában és magatartásában nem nyilvánul és nem nyilvánulhat meg a valóság megváltoztatására irányuló akarat, hanem csak az a vágy, hogy elképzeléseiben és érzelmei terén szabad lehessen. Ez az *Ármány és szerelem* szövegéből is félreérthetetlenül kiviláglik, amikor Lujzá így foglalja össze Ferdinánd iránti szerelmét, illetve szerelmének határait: »Hiszen csak keveset akarok — csak gondolni szeretnék rá — ez semmibe sem kerül . . . És nem is akarom őt most, apám! Ezt az alig harmatseppnyi időt — Ferdinándról egy álom is kéjesen issza fel. Lemondok róla ebben az életben . . .« (I. 3.). A viszonylag fejlett polgárság tehát abszolút értelemben nagyon is fejletlen s ebből következik az egységes öntudat hiánya is, amely a nagyfokú rétegződésben, a tudatosságnak szinte egyenként váltakozó színvonalában tükröződik.

Schiller a polgárság egészét egyetlen család ábrázolásával állítja színpadra. A polgárság egyes rétegeit a család egyes tagjai képviselik, úgyhogy a Miller-szülők és leányuk nemcsak önmagukért vannak, nemcsak egyének, hanem egyben a polgár különböző típusainak is megjelenítői. A külső keret és a lehetőségek azonosak ugyan mindnyájuk számára: életkörülményeiknek a szűkösség, a kiszárvási, kispolgári korlátoltság a jellemző vonása. Millerék egyszerűen nem tudják, mi az, anyagi biztonságban és bizonyos bőségben élni. A bizonytalanság mindhármukra egyformán vonatkozik, mégis, az adott lehetőségeken belül a család minden tagja más és más.

Miller, az apa, a városi zenész, nem egy tekintetben rokon a komornyikkal. Éppúgy szolgálni kényszerül, mint amaz — ha nem oly kötötten is —, kenyéradóit az arisztokraták, a zeneórákat vevő urak. Végső fokon tehát ugyanúgy az udvartól függ, mint a komornyik, bár függetlenebbnek látszik. A látszólagos függetlenségnek viszont ára van: anyagi bizonytalansággal kell érte fizetnie. Nem csoda, ha szinte megzavarodik, amikor Ferdinándtól nagyobb pénzüsszeget kap, ha mindenről megfélemedezik, amikor az aranyakat számolgatja. A pénz teljesen büvőkörebe vonja és ez az aranyba való feledkezés nemcsak pillanatnyi helyzetét tárja fel szinte naturalisztikus élességgel. Miller eszeveszett öröme nem csupán a szomszúságtól elepedt vándor mámore az oázis láttán, hanem több ennél: emberi lehetőségeinek korlátait is pontosan jelzi. A zenész függetlenebb, mint a komornyik, — legalább is látszat szerint — ezen a ponton azonban mégis öntudatlanabb s ennek eredményeként szükségképpen szolgálabb módon viselkedik. Mindketten abba a helyzetbe kerülnek, hogy pénzt kapnak, mindketten hasonlítanak egymásra, de különböző a viselkedésük. A komornyik visszadobja Lady Milford aranyait, Miller viszont csaknem eszt veszti a pénz csengésétől. A komornyikétől eltérő reakció Miller objektív társadalmi korlátainak pontos

fokmérője: a zenész, a polgár öntudatlanul is a pénzben látja a biztonságot, a jövőt, a komornyik ellenben, aki a nép a drámában, ösztönszerűen felül tud emelkedni a pénzén. Miller helyzete a pénztől függ — és Schiller megállapításának a jövőbe mutatóan is jelképes értéke van —, a komornyik ezzel szemben pénz nélkül is az, ami: elnyomott, kisémmizett, szolgálatba kényszerített nép, de mindennek ellenére benne szunnyad saját erejébe és jövő függetlenségébe vetett meggyőződése.

Ebből a szemszögből kap a komornyik alakja a dráma eszmei mondani-
valója síkján különleges jelentőséget. Még egyszer ismételve: a komornyik nem áll a cselekmény központjában, de feltétlenül sarkpontja és ennél a funkciójánál fogva Miller magatartásának és cselekedeteinek mintegy értékmérője, mégpedig nem egyéni vonatkozásban, hanem a társadalmi haladás itélőmérlegén. A pénz-jelenet párhuzamában Miller nem tudta elérni a komornyik színvonalát, nem szabad azonban elfelejteni, hogy Millert egy másik helyzetben is lehet a komornyikhoz mérni. A komornyik Lady Milford személyén keresztül szembeszáll az udvarral, azzal, hogy a kegyencnő előtt hangot mer adni a nép igazi érzéseinek. A zenész ugyanebbe a helyzetbe kerül, amikor a kancellárt, a korlátlan önkénynek a képviselőjét, kidobja szobájából. Drámai funkciójának feltétlenül csúcspontja az a pillanat, amikor »bátorságot meritve« ezt vágja a kancellár fejéhez: »Magyarán és világosan, kegyes engedelmével. Excellenciád kénye-kedve szerint rendelkezik az országban. Ez az én szobám. Legalázatosabb tiszteletem, ha majd valamikor kérvénnyel fogok jelentkezni, de a faragatlan vendéget kidobom az ajtón — kegyes engedelmével.« (II. 6.). Ebben a helyzetben és ezzel a szembenállással viszont Miller egy pillanatra felülmúlja a komornyikot, nem csupán panaszkodik, nemcsak a keserűség tör ki belőle, hanem vállalja a hatalommal való nyílt összeütközést is. S itt mutatkozik meg Miller igazi értéke, a mindennapi élet nyomorúságos viszonyai következtében eltorzult s nem egyszer groteszkül ható egyénisége ezen a ponton bontakozik ki a pozitív lehetőségek irányába. Kiderül, hogy a komikus felé eltorzult vonásai mögött eleven és romlatlan erő húzódik meg, amely aktívva tud válni. Miller nyugodtan és biztonságban szeretne élni, nem akar kilépni korlátaiból. Ez a beletörődés a kispolgári korlátozottság következménye s az általános fejletlenségé. Abban a pillanatban azonban, amikor akarata ellenére belekényszerül az ellentmondásba, szunnyadó öntudata elemi erővel tör elő s a jelentéktelen kis zenész szembe mer szállni a mindenható kancellárral. A szembeszállás pedig a komornyik által képviselt erőnek, a nép erejének aktivizálódása Millerben, hiszen Miller, a polgár, az adott helyzetben maga is nép annyiban, amennyiben elnyomott. S éppen az adott helyzetben nem véletlen, hogy az ellenállás az ő magatartásában csúcsozódik ki, hogy ő jut el legmesszebbre ebben a vonatkozásban, hiszen a konkrét történelmi szituációban éppen mint polgár a csírájában sántakozó forradalomnak potenciálisan vezetésre hivatott (de a német fejlődés sajátossága folytán vezetővé lenni a jövőben is képtelen) osztályát képviseli, azt az osztályt, amely ekkor még méltán beszél az egész nép nevében. Nagyon érdekesek azonban és Schiller problémalátásának sokrétűségére mutatnak a Miller és a kancellár közötti összeütközés létrejöttének körülményei. A zenész akkor lázad fel, amikor a családjáról van szó; amikor közvetlenül a maga kis körét fenyegeti a hatalom. Nyilván hallania kellett az egész országot érintő emberkereskedelemről, ez a kollektív jogtalanság azonban nem váltott ki belőle semmiféle ellenhatást. Csak a maga ellen irányuló erőszak ébreszti fel öntudatát s ez azért van, mert csupán egyéni vagy legföljebb családi

viszonylatban tud gondolkozni. Nem kétséges: ez is öntudatlanság, ez is kicsinyesség — csak hogy nem Miller egyéni öntudatlansága és kicsinyessége, hanem a német polgárságé. Ennek a ténynek felmutatásában ismét csak az *Ármány és szerelem* társadalmi propagandatív irányzatát lehet látni, Miller viselkedése viszont éppen ennél a negatívumnál fogva válik társadalmi szempontból is jelentőségteljessé. Ahhoz, hogy szembeszálljon a kancellárral, annál nagyobb erkölcsi bátorság kell, mentől kevésbé érez tudatosan maga mögött tömeget. Miller pedig csak az elnyomottság, a tehetetlenség terén érezheti azt, hogy nincs egyedül, mégis, a döntő pillanatban, amikor leánya védelméről van szó, nem ismer korlátokat. S a szembeszállás tényével felülemelkedik önmagán és a schilleri intencióknak megfelelően nemcsak mint egyén beszél, hanem a fellobbanó polgári öntudat szólal meg benne. S itt Miller funkcióját egy pillanatra nem a drámán belül kell nézni, hanem objektív hatásában, a korabeli közönség szemével. Ebben a viszonylatban kap ugyanis a zenész öntudatraébredése egészen különös jelentőséget: a nézők szemszögéből Miller a második felvonás zárójelenetében nemcsak egyén többé, hanem a fellobbanó polgári öntudat képviselője, a komornyik által korábban megcsillantott lehetőség megvalósítója. (Erről a nézőpontról lehet mélyebben megmagyarázni jellemének komikus vonásait is. Miller ugyanis időnként komikusan hat, bár sohasem válik egészen nevetségesé. Vajon mi ennek az oka? A válasz egyszerű: az egyéniségében rejlő komikum gyökerei a körülményekben keresendők — egyénisége nem bontakozhatott ki szabadon, eltorzult és ezért hat komikusan. Ugyanakkor azonban mégsem nevetséges figura, hiszen le tudja győzni — ha csak egy pillanatra is — a kicsinyességet. Öntudatraébredése emeli fel személyét magasabb szintre, amelyen ellentmondásos egyénisége komikus korlátai ellenére is egészeiben előremutató.)

A polgári kör második tagja ellenben, Millerné, alapjában véve mindvégig visszataszítóan nevetséges marad. Férjével ellentétben a teljesen öntudatlan polgár típusának megtestesítője s ezzel még jobban kiemeli Miller pozitív vonásait. A valósághoz nincs semmi köze, bárgyúan szűk álmvilágban él és ábrándképeinek reális értéket tulajdonít. Addig sem jut el, hogy észrevegye a társadalmi ellentéteket, leányát tulajdonképpen olyan árucikknek tekinti, melynek segítségével saját maga is »felemelkedhet« s előre tetszeleg magának a kancellár fia anyósának szerepében.

A Millernében kirajzolódó negatívum válik aktív erkölcstelen erővé Wurm-ban. Wurm is a polgári körből nő ki, helyzetét és funkcióját tekintve azonban az udvari világ szerves része. Millernében öntudatlanságánál és korlátoltságánál fogva van meg a hajlam arra, hogy az arisztokrácia felé közeledjék. Wurm esetében viszont már nemcsak hajlamról van szó. A titkár anyagi érdekből eladta magát a hatalomnak, elárulta a polgárságot. Nem csoda, ha nincs erkölcsi alapja, ha egész lényét, minden gondolatát és cselekedetét az erkölcstelenség határozza meg. Drámabeli funkciója abszolút negatív s bár a tragédia a társadalmi ellentétek következtében objektíve szükségszerű, ezen a szükségszerűségeen belül döntő szerepe van abban, hogy a tragikus fejlemény mikor és hogyan következik be. Végső fokon ugyan csak eszköz s azon törik össze, aminek megtagadásával akarta a maga aljas és önző céljait elérni: a polgári erkölcsön, amely erősebbnek bizonyul az intrikánál. Nem fér kétség hozzá, hogy Wurm a darab legellenzenesebb alakja — s ez a helyenként szinte a valószínűtlenségig kiélezett ellenszenvesség nem véletlen az eszmei mondanivaló szempontjából sem. A titkár nem csupán egyénileg romlott, nem esetlegesen rossz, hanem szükségképpen az, mert

polgár létére a bomlásnak indult abszolútizmus oldalára állt, saját osztálya rovására is haszonélvezője akart lenni az elnyomó rendszernek. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy erre a szerepre eleve meglévő erkölcstelensége tette alkalmassá: azért válhatott a kancellár bizalmas emberévé, mert okmányokat hamisított s ezzel kiesett a polgári erkölcs kollektívájából. Személyében az udvar jelképesen az elnyomott tömeg leggyengébb pontját ragadta meg s állította át a maga oldalára. A dráma szempontjából ez adott tény, olyan előzmény, amely Wurm funkcióját előre meghatározza s helyét is kijelöli: polgári származása ellenére az udvari világ szerves tartozéka, viszont éppen polgári származása miatt a Miller-család megsemmisítésére irányuló intrikának legfőbb s egyben legaljasabb eszköze.

A dráma erőterét tehát az uralkodó és a nép, az elnyomók és az elnyomottak közötti áthidalhatatlan ellentét adja meg. Ezen az átfogó, általános ellentétben belül az összeütközés az udvar és a polgári család konfliktusában konkretizálódik. A konfliktus maga objektíve szükségszerű attól a pillanattól kezdve, amikor a kancellár fia, Ferdinánd, szerelmes lesz Lujzába, a zenész lányába. Ez a kapcsolat esetleges és teljes mértékben személyes ugyan, mégis ez lesz az a rugó, amely a két kör összeütközését kiváltja s az adott társadalmi ellentmondást egész mélységében feltárja. Le kell szögezni, hogy a problematika egyáltalán nem új és nem egyedülálló a kor német drámairodalmában. Schiller több kortársa bontakoztat ki tragédiát vagy színművet egy arisztokrata férfi és egy polgári leány szerelméből. Ezeknek a daraboknak az a sajátos vonásuk, hogy a férfi általában csábítóként lép fel s a leány tragédiája azzal következik be, hogy szerelme, akiért mindent feláldozott, elhagyja. Az objektív, társadalmi tényezők által adott feszültség ezekben a drámákban személyes síkon exponálódik: a mindenkori arisztokrata udvarló elcsábítja a mindenkori polgárlányt s azután otthagyja. A házasság, a viszony legalizálása, a férfi részéről fel sem merül, úgyhogy a tragikus konfliktus mindig csak a leányba összpontosul. Nem szükséges bővebben magyarázni, hogy ez a séma miért vált szinte tipikussá a hetvenes-nyolcvanas évek német irodalmában, hiszen nyilvánvaló, hogy rendkívül alkalmas az arisztokrácia és a polgárság közötti ellentét egészen éles és közvetlen ábrázolására. Mégpedig oly módon, hogy a tragédiában kicsúcsosodó áthidalhatatlan ellentétért az erkölcsi felelősség döntő része az arisztokráciára, az abszolútizmus uralkodó osztályára, az udvarra hárul. Ez a felelősség azonban nem szükségszerűen és nem elvi síkon jelentkezik, hanem esetleges és érzelmi gyökerekből táplálkozik annak eredményeként, hogy a konfliktus szinte egyoldalúan a csábító és az elcsábított személyére szorítkozik. A polgári öntudat ezzel a sémával a gátlástalan, élvhajász nemesember személye ellen tiltakozik, de nem jutott el még arra a fokra, hogy tudatosan a rendszert tegye felelőssé, úgyhogy csupán ösztönös ellenállásról, spontán gyűlöletről van szó. (Ez az ösztönös tiltakozás természetesen szintén haladás a korábbi állapotokhoz képest, amikor a csábítás elfogadott és elismert jognak számított és csaknem megtiszteltetészámba ment.) Rendkívül érdekes azonban, hogy a feudalizmus igazságtalanságai elleni tiltakozás — bármennyire ösztönösen is — először a szerelmi tragédiában kapott művészi formát, hiszen végeredményben ezt úgy is meglehetne fogalmazni, hogy a társadalmi ellentétek ebben a drámatípusban érték el leghamarabb a művészi tudatosság szintjét. Fel lehet tenni a kérdést, miért tölti be a szerelmi tragédia a politikai dráma szerepét, miért a szerelem és miért nem a forradalmi megmozdulások, a politikai harc a német polgári dráma tárgya? A vá-

laszt a történelem adja meg: azért, mert a német polgárság részéről politikai harc a XVIII. században még alig folyt, vagy legalább is nem volt jellegzetes. A német polgárság — fejletlen öntudata, általános elmaradottsága következtében — nem tudott átfogó, a társadalmi kérdéseket politikai síkon látó kategóriákban gondolkodni, csupán arra volt képes, hogy az egyénre korlátozva, családi egységen belül lássa meg a legelembibb problémát, a szabadság és az elnyomás problémáját. Éppen ezért a zarnokság-ellenes drámák csak általánoságokat érintettek (s ez alól a fiatal Schiller sem kivétel), a politikai kérdéseket legfőljebb jelezték csupán s ösztönösségük folytán társadalmi vonatkozásban a szembenállás pátozánál nem jutottak tovább. A valóban konkrét mondanivaló a család egységénél átfogóbb érvénnyel nem fejeződött ki s azon belül is az egyénekre korlátozódott. Tiltakozás az elnyomás ellen, egyéni szempontból — eddig jutott el a német polgári dráma, és a szabadság, amelyet elérhetőnek vélt, amelyért sikraszállt, szintén korlátozott volt: a polgári írók az érzelem szabadságát értették rajta. Vagyis a szabadságésszme szélességében nem volt még átfogó: nem tudott társadalmivá válni, de ugyanakkor minőségi tekintetben is kezdetleges volt: nem tört még fel a politikum szintjére. A gyakorlat pedig ugyanakkor azt mutatta, hogy az érzelmek szabadsága elméleti követelmény maradt, mert hiába volt a polgár érzelmi téren egyenrangú a nemessel, az érzelem nem bontakozhatott ki szabadon, beleütközött a társadalmi korlátokba. A szóbanforgó dráma-típusban ez úgy jelentkezik, hogy a polgárlány szerelme összetörik a feudális valóságon, nem valósulhat meg a nemesi csábító erkölcstelensége miatt. Végső fokon persze az érzelmenek van igaza, a polgár erkölcse magasabbrendű, mint az arisztokrata csábítóé — ez a tanulság s ez az abszolutizmus bírálatát jelenti. Csakhogy ez a bírálat csupán közvetve érvényesül, következtetésként, közvetlenül nem a feudális társadalmi rend s nem az uralkodó osztály marad alul, hanem csak egy tagja, aki véletlenségből is lehet erkölcstelen és nem szükségképpen az.

Schiller a drámai konfliktust egyetlen vonatkozásban alakítja át, ez az egy módosítás azonban elegendő ahhoz, hogy az egész koncepciót fejlettebb fokra emelje, mint elődei és kortársai közül bárki. A módosítás a hős alakját érinti: Ferdinánd őszintén és igazán szerelmes Lujzába, a leány emberi egyenrangúságát eleve elismeri s minden törekvése arra irányul, hogy kettőjük kapcsolatát a maga körével is elismertesse, törvényessé tegye. Ferdinánd érzelmeit és szándékait illetően tehát a dráma egyáltalán nem tragikus irányítottságú s ennél fogva hasonlít Gemmingen *A német családapa* című, 1780-ban megjelent darabjához. Gemmingen ugyancsak Ferdinánd nevű hősét apja rábírja arra, hogy elvegye feleségül a polgárleányt, akit szeret. Az egy ideig Mannheimben működő diplomata-drámaíró felvilágosult reformista álláspontjáról azt szeretné megmutatni, hogy a személyi konfliktust meg lehet oldani, hiszen a kérdés csupán az egyéni jóindulaton fordul meg. Schiller ezzel szemben azt akarja az *Ármány és szerelem*mel kifejezni, hogy az egyén jóindulata, becsületessége és erkölcös magatartása mitsem számít, hogy a nemes-polgár viszonyt nem a nemes és a polgár személyes tulajdonságai és szándékai szabják meg, hanem a fennálló társadalmi rend objektív, kényszerítő szükségszerűségei illetve konvenciói. Ennek a mondanivalónak egyik leghatásosabb kifejező eszköze a darab hőse, Ferdinánd.

Ferdinánd von Walter a kancellár fia és őrnagy a herceg hadseregében. Származását és körülményeit tekintve tehát az udvari körhöz tartozik, helye

az abszolutizmus oldalán volna. Személyes tulajdonságai azonban eleve kiemelik az udvari emberek társaságából: romlatlansága, becsületessége és önzetlensége olyan erények, amelyek nem tipikusak az arisztokraták körében, sőt nem is számítanak erénynek. Életének értelmét nem abban látja, hogy »a trón körül csúszszék-másszék«, az udvari konvenciók idegenek és értelmetlenek számára, a tömegek verejtéke árán megszerzett hatalmat gyűlöli. Az udvar ellenvilágát szólaltatja meg, amikor apjával szemben így szögezi le a maga álláspontját: »Mert a nágyságról és a boldogságról alkotott fogalmaim nem egészen azonosak az önével. — Az ön boldogsága csak ritkán nyilvánul meg másban, mint pusztításban. Irigység, félelem és átok az a szomorú tükör, amelyben az uralkodó fensége magára mosolyog — könnyék, átkok és kétségbeesés az a borzalmas lakomá, amelyet ezek a sokat magasztalt boldogok élveznek, amely mellől részegen felállnak és így támolyognak isten trónja elé az örökkévalóságba. — Az én boldogságom eszménye szerényebben önmagamba húzódik vissza! A szívemben nyugosznak összes kívánságaim: —« (I. 7.). Meg lehet állapítani, hogy Ferdinánd — világnézetét tekintve — kiszakadt abból a körből, amelybe született és amelyben nevelkedett. Az arisztokrácia külsőségsévé vált, üres és hazug moráljával szemben új erkölcsöt akar, amelyben a szociális érzés félreérthetetlen jelei csillannak fel: nem magára gondol első sorban, hanem a többi emberre s nem képes boldognak érezni magát akkor, amikor mások könnyeznek, átkozódnak és kétségbeesnek. Bizonyos, hogy a tagadás, az elutasítás a határozottabb, a tudatosabb benne, »el az udvartól, el a romlott arisztokráciától« — ez a rousséau-i ízű jelszó határozza meg magatartását, pozitívumként ezzel csak valami általános rajongást, részvétszerű érzést tud szembeállítani. A »szíve« az irányadó; tehát az érzelmei, »az emberiség örök érzései« — ahogyan ugyancsak jelszószerűen meg lehetne fogalmazni —, de végső fokon magából indul ki, ezért elszigetelt, ezért nincsen igazi, életerős alapja, amelyre támaszkodhatnék. Ezen a ponton ütköznek ki korlátai, itt látszik meg, hogy nem a népből jött, s bár gondolhat arra, hogy a népet felemelje, azonosulni mégsem tud vele soha, nem tudja a nép eleven erejét a magáévá tenni. Szükségképpen elszigeteltnek kell tehát maradnia, hiszen önmagára van utalva és ennek az elszigeteltségének következménye az, hogy egész egyénisége irreális. Ferdinánd egyén, a szónak tragikus értelmében, képletesen az ég és a föld között lebeg. Élete értelmét a saját »szívében«, a maga érzelmeiben keresi, nem a valóságból indul ki és nem gondol — mert nem is gondolhat — arra, hogy a valóságot formálja, alakítsa. Érzelmeinek és ábrándjainak világában él csupán s egyre inkább szinte patológián egyoldalúvá torzul el: az ellenséges és idegen valóságra nem tud másképpen reagálni, mint hogy mind elvonatkoztatottabban érzelmessé, már-már betegesen érzélgőssé válik.

Lujza sokban hasonlít szerelmeséhez, a hasonlóság azonban más és más gyökerekből táplálkozik és a fejlődés távlatából tekintve eltéréssé válik. Kétségtelen, hogy a leány is érzelmeiben él igazán, érzelmeit tartja az igazi valóságnak, mely erősebb és igazabb, mint az a világ, amelyben a legtisztább, legszentebb érzések elsorvadnak. De Lujza nem téveszti össze az érzelmei valóságát az adott világgal, soha sem válik érzélgőssé, pontosan tudja, mi az ábránd és mi a realitás. Amíg Ferdinánd már csak az érzelmet vallhatja sajátjának, szemben az egész világgal, amely nem elégíti ki, amelyet hazúgnak és embertelennek tart s amelyből kiábrándult, addig Lujza még csak az érzelmeig jutott el, de ebből az érzelemből egy új, jobb világ körvonalai bontakoznak ki:

»Akkor, anyám — akkor, ha majd a különbség korlátai összeomlanak — ha majd lepattan rólunk a rend (Schiller a »Stand«-szót használja, amelyet értelem szerint »osztályhelyzetünk«-nek lehetne fordítani) gyűlölt burka — és az ember csak embernek számít... akkor majd előkelő leszek, anyám!« (I. 3.). Vajon nem törpül-e a jövőbe néző e hit mellett az a szűk, kicsinyes valóság, amelybe a társadalmi rend a polgárleányt kényszerítette? Bizonyos: a látszat szerint érzelmről, a valósággal szembenálló érzelmről van Lujzánál is szó s úgy tűnhet, mintha a két fiatal ember szerelmében a túltengő, egyoldalúságra kényszerült érzelm keresné magát s találna magára. De ez csak látszat. Az érzelm más valóságértéket rejt magában itt és mást ott. Az egyik esetben tagadásból, kiábrándulásból fakadó, menekülésszerű érzelm lángol fel, utolsó lehetőségként, a másikban ellenben új, életrevágó érzés, amely nem önmagáért van csupán, hanem a valóságot keresi s ha egyelőre magába kell is zárkóznia, azt a meggyőződést hordozza magában, hogy egy megváltozott világban szabadon valósulhat meg.

Az *Ármány és szerelem* cselekményének központi fonalát az érzelm alkotja, a dráma közvetlen tárgya Ferdinánd és Lujza szerelme. Ez a szerelem azonban nem önmagáért került a darab középpontjába, nem önmagából bontakozik ki s nincs elvonatkoztatva összefüggéseitől. Az a funkciója, hogy az egész német világot megláttassa s ezért a valóságnak megfelelően olyan érzésként jelenik meg, amely mint érzés emberien örök, konkrét megnyilvánulási formájában azonban az ember adott társadalmi létének következménye és tükröződése. a társadalom által megformált egyéniség szülötte. De persze csak a néző illetve az olvasó és az író szempontjából. Ez az a pont, amelyen az író többet tud, mint szereplői — csak hogy ehhez a realizmus tudatossága szükséges. És valóban: ez az a pont, ahol világosan meglátszik, hogy Schiller fejlettebb nézőpontról látja korának problémáit, mint a kor típusait megtestesítő hősei és ugyanakkor többet tud is a valóságról, mint író kortársai: műve ezért nem válik érzélgős ömlengéssé, mint a hetvenes-nyolcvanas évek német drámainak zöme. Ferdinánd és Lujza szerelme véletlen. Ugyanúgy lehetséges volna, hogy nem ismerik és nem szeretik egymást. A véletlennek azonban nincs jelentősége a darab szempontjából, a megismerkedés és a szerelem megszületése tehát csak előzmény. A dráma akkor kezdődik, amikor a szerelem már kifejlődött. De ettől a pillanattól kezdve minden szükségszerű: nemcsak az nem esetleges többé, hogy Ferdinánd és Lujza hogyan szeretik egymást, hanem az sem véletlen, hogy szerelmük miképpen alakul. Egyik is, másik is a két szerelmes valóság-megszabta egyéniségének és a szerelemnek, mint az érvényes társadalmi normák által megszabott emberi kapcsolatnak szükségszerű következménye. Ferdinánd magatartása jelleméből és társadalmi helyzetéből következik: őszintén és rajongással szereti Lujzát s szerelmük megvalósulása előtt nem lát akadályokat. »Ki bonthatja fel két szív szövetségét vagy ki tépheti szét egy akkord hangjait? Nemes vagyok — hadd lássam, nemesi levelem régebbi-e, mint a végtelen világmindenség tervrajza? Vagy több érvénye van-e címeremnek, mint az ég kezeírásának Lujzám szemében: ez a nő e férfi számára született?« (I. 4.) Ferdinánd optimista magabiztossága két forrásból fakad. Elsősorban rajongó, idealista jelleméből, melyet az emberiség nagy eszméje tölt be. A rajongás egy új, tisztultabb ideológiának szól, melyet Ferdinánd fiatalos lelkesedéssel vesz át, anélkül, hogy világosan látná, miről van szó, anélkül, hogy társadalmi helyzeténél fogva ösztönös erővel, életszükségletként törne

ki belőle. Magabiztosságának másik forrása ugyanis társadalmi helyzete, az a tény, hogy nemes, hogy mindene megvan, hogy gondtalanul él és nem ismer akadályokat, amelyek korlátoznák. Wilhelm Meister levelét idézve: »a köznapi életben egyáltalán nem ismer korlátokat ... mindenütt előretörhet«. Szerelme ezért eleve ellentmondásos, ha nem tud is róla, hiszen éppen az teszi lehetlenné, amiből biztonsága — legalább is részben — táplálkozik. S Ferdinánd érzi is ezt az ellentmondást és szerelmével mintegy jóvá szeretné tenni, hogy nemes, hogy a kancellár fia, mert »Mi más édesíthetné meg azokat az átkokat, melyeket atyám uzsorája az országgal hagy örökségül számomra?« (I. 4.). Lujza ezzel szemben kezdettől fogva tudja, hogy szerelme nem valósulhat meg s ez a tudása társadalmi helyzetének, a széttörhetetlennek látszó korlátokba való belenyugvásnak a következménye. Magabiztossága azonban csöppet sem kisebb Ferdinándénál, mégpedig a szerelem lényegét illetően. Annyira igaznak, annyira tisztának érzi, hogy tudja: soha sem kerülhet ellentmondásba helyzetével és jellemével. S ebben rejlik tulajdonképpen ereje, abban, hogy saját osztálya konkrét, haladó-polgári erkölcsének talajából nő ki s addig nem is téljesedhet be, míg ez az erkölcs maga nem válik uralkodóvá. Még egyszer: »ha majd a különbség korlátai összeomlanak...«. Kétségtelen: Ferdinánd is emberibb, igazabb törvényekre hivatkozik, mint a néemes társadalom konvenciói, de ezekkel a jogokkal mintegy kivételként, különös privilégiumként kívánna élni, a szerelem jogán. Lujza viszont nem feltétlenül törekszik a maga boldogságára, illetve nem tudja elképzelni a boldogságot akkor, ha a polgári konvenciók felrúgása volna az ára. Számára a kivétel nem jelenthet megoldást, mert ez a család, a családban megtestesülő erkölcs felbomlásával járna együtt s ezzel a szerelem is értelmét, illetve értékét veszítené. Ez a dráma kiindulópontja s úgy látszik, mintha Ferdinánd forradalmibb lenne, Lujza pedig konzervatívabb. Ferdinánd forradalmisága azonban arisztokrata forradalmiság, míg Lujza konzervativizmusa polgári konzervativizmus: az elnyomottak megőrző törekvése, mely a meglévőt a jövő érdekében akarja megtartani.

Az ellentmondásoktól terhes, de viszonylag mégis idillnek tekinthető állapotot először Wurm személyes intrikája zavarja meg. Célja kettős: a szerelmesek elválasztásával egyrészt Lujza kezét akarja a maga számára megszerezni, másrészt Ferdinánd leleplezésével a kancellárt akarja lekötelezni. A leleplezés nem Ferdinánd szerelmének és viselkedésének felfedése, hanem házassági szándékainak közlése. A kancellár, a maga arisztokrata gögjében nem akarja elhinni, amit hall: »Hogy a polgári perszónának udvarol — hogy bókokat mond — vagy felőlem akár érzelmekről is fecseg — ezt mind lehetségesnek tartom — vagy legalább is megbocsáthatónak — de — és még hozzá egy zenész lányáról van szó, amint hallom?« (I. 5.). Ami elképzelhetetlen a kancellár számára, az az, hogy fia polgárlányba őszintén szerelmes legyen s hogy el akarja venni feleségül. A helyzetet azonban nem látja kritikusként, hiszen meggyőződése, hogy a kérdést hatalmi szóval el lehet intézni, annál is inkább, mert csupán pillanatnyi kisiklásról lehet szó. Magához rendeli fiát és közli vele, hogy családi és politikai érdekekből a herceg szeretőjét el kell vennie feleségül. Ezzel következik be Ferdinánd és Lujza szerelmének első krízise, ekkor ütközik Ferdinánd először konkrét akadályba. Ez az akadály pedig az apai autoritás, mely az adott esetben az udvari morál képviselője. Az idősebb Walter feltárja fia előtt az udvar erőviszonyait s elárulja, hogy a külsőleg fényes és pompás társaságban tulajdonképpen mindenki harca folyik mindenki ellen — a hatalomért. Neki

magának is az a célja, hogy hatalmi pozícióját még jobban megerősítse s ezért elérkezettnek látja az időt arra, hogy Ferdinándot is bevesse, mint ütőkártyát. Ferdinánd fiatalágát és romlatlanságát arra akarja felhasználni, hogy végérvényesen a maga befolyása alá hajtsa a herceget, ezért kellene Ferdinándnak Lady Milfordot formálisan feleségül vennie. Walter ezzel — a maga szempontjából — dinasztikus politikát is folytat, hiszen távolabbi célja az, hogy családja helyzetét is erősítse, fia leendő befolyásának alapjait lerakja. A szerelmes, tiszta érzelmeiért élő Ferdinánd az emberiség eszméjéért való rajongásából, ideáljainak világából váratlanul a legszemélyibb intrikák, a kabinett-politika legsötétebb szövevényébe kerül bele, az abszolutizmusnak abba a boszorkánykonyhájába, amelytől eddig távol tartotta magát. Nem csoda, ha állásfoglalása teljesen negatív: apja világát mereven és határozottan elutasítja s itt mondja ki, hogy »összes kívánságai szívében nyugosznak«. A látszatnak, az embertelenségnek, a hatalomért való küzdelemnek a világától, az udvartól, távol akarja magát tartani. Első pillantásra úgy látja, hogy ez sikerülhet is, hogy megmaradhat visszavonultságában. Abban a pillanatban azonban, amikor a ladyvel kötendő házasság felmerül, Ferdinánd érzi, hogy apja s apján keresztül maga a rendszer húsába akar vágni s ekkor omlik össze. Előbb ki akar szaladni a szobából, majd »halotthalványan és reszketve« állva marad, de úgy, mintha nem is tudna magáról. Ekkor derül ki, hogy a hatalomvéde bensőség álláspontja, amelyen állt; tarthatatlan. Ekkor döbben rá arra, hogy nyíltan és konkrét módon állást kell foglalnia eszméi és szerelme mellett, legbensőbb érdekeiben.

A második felvonásban, a ladyvel való jelenetben, a visszavonult, magabazárkóztan ellenzéki Ferdinánd helyett a rendszerrel nyíltan szembeszálló hős szólal meg. Az aktív tagadásban megnyilvánuló magatartást a szerelem váltotta ki belőle, érzelmei szabadságának korlátozása zökkenetette ki passzivitásából. És ha e pillanatban nem jutott is el még a cselekvésig, bizonyos, hogy az aktívizálás útján van. Politikai eszméi határozottabbá váltak: most már nemcsak az abszolutizmus formái ellen tiltakozik, nem csupán az udvari emberek csúszó-mászó hajbókolását tartja nevetségesnek és visszataszítónak, hanem az abszolutisztikus ideológia egyik alaptételét támadja: az isten kegyelméből való uralkodást. A lady megjegyzésére: »Ezt a kardot a herceg adta önnek« ezt válaszolja: »Az állam adta a herceg keze által«, majd így folytatja: »Kifordíthatja-e a herceg az emberiség törvényeit vagy verethet-e garasaihoz hasonlóan cselekedeteket? — Ő maga sem áll a becsület fölött...« (II. 3.). Az uralkodóval az államot és az emberiséget állítja szembe s a lady származására utalva az angolokról mint a »legsabadabb népről« beszél, vagyis a politikai szabadság gondolatát is tudatosan alkalmazza. Mindezek az eszmék nyilvánvalóan már előzetesen is benne éltek, de határozottabbá, s mintegy funkcionálissá a szerelmi krízis következtében váltak, és pedig azért, mert ebben az összeütközésben lett Ferdinánd általános, részben csupán rajongó elveiből tapasztalat: Ferdinánd Lujza iránti szerelme következtében került szembe a feudális ideológiával. A ladyval folytatott beszélgetés végén éppen ezért szinte összefoglalásszerűen és igen erőteljesen a szerelmi motívum kerül az előtérbe — Ferdinánd öntudatosodásának megfelelően félreérthetetlen társadalmi színezetben. »Szerelmes vagyok, Milady — szerelmes vagyok egy polgárlányba — Miller Lujzába — egy zenész leányába.« Ezzel a kijelentéssel vállalja Ferdinánd szerelmét először nyilvánosan, ezzel áll ki mellette képletesen az egész arisztokrata társadalom-

mal szemben s a kiállítás erkölcsi értékét a vallomáshoz fűzött magyarázat mélyíti el: »Tudom, mibe vetem magamat; de ha az okosság hallgatásra inti is a szenvedélyt, a kötelesség annál erősebben hallatja szavát.« Az érzelem hangja mellett a kötelesség is megszólal s erkölcsi tekintetben Ferdinánd ezzel a felismeréssel válik ki a feudális kötelékekből. A feudális morál értelmében ugyanis Lujza iránt semmiféle kötelessége nem lehet, úgyhogy az a meggyőződés, amely szerint a szenvedélytől függetlenül, illetve az okosság ellenére kötelességének kell engedelméskednie, a feudalizmuson túlról származik s erkölcsi énjét a feudális konvenciók fölé helyezi. Ezzel Ferdinánd is tisztában van s világosan látja az ellentmondást új magatartássá érlelődött elhatározása és eddigi világának konvenciói között: »Elhatározásom és az előítélet! — Ám lássuk, a szokás vagy az emberiség marad-e a porondon.«

A következő jelenetek a cselekményt első és egyben abszolút csúcspontjára fejlesztik tovább. Ferdinándban a szerelem aktív társadalmi erővé vált s elhatározását tette váltja át azzal, hogy szemtől szembe is meg mer ütközni apjával, aki nem csupán egy részét testesíti meg az ellenséges, régi rendnek, hanem az apa-fiú viszonynál fogva a feudális családfőn keresztül Ferdinánd relációjában és a szerelemre vonatkoztatva valóban közvetlenül és jelképesen az udvar, az abszolutizmus maga. A feszültség fokról fokra nő: Millert a miniszter egy embere kereste s ebből a zenész azonnal arra következtet, hogy Wurm leleplezte Lujza és Ferdinánd kapcsolatát. Lujzát az ájulás környékezi, Millernek kétségbeesetten, bögve szalagdál fel és alá. Ekkor érkezik meg Ferdinánd, közli apja parancsát s mikor úgy látszik, hogy ezzel kimondta a szakítást közte és Lujza között (s itt nyílnék lehetőség először a dráma befejezésére, ha Schiller elismerné az abszolutizmus ideológiáját), azonnal az ellenkezőjébe fordítja át a helyzetet azzal, hogy megismétli — ezúttal Millerék előtt: »Mind szét akarom tépni az előítéletnek e vasláncait — szabad férfiként akarok választani, hogy ezek a féreglelkek szerelmem hatalmas építményére szédülten tekintsenek fel.« (II. 5.) A ladyvel való jelenet ismétlődik itt meg, sűrítetebben, a tettet közvetlenül megelőző, pattanásig feszült situációban. Az ott kifejtett gondolatok itt jelszószerű tömörséggel, a végsőig csigázott szenvedély hangján foglalják össze a cselekvésre érett hős egész bensőjét, az előítélettel szemben még egyszer felvonul az emberiségbe és a szabadságba vetett hit. Ferdinánd ezekben a pillanatokban jut el a következetesség legmagasabb fokára, itt döbben rá arra, hogy minden kötöttséget fel kell rúgnia, ha szabad akar lenni. Nem elég, ha az üressé vált szokás béklyóitól szabadul meg, az apai hatalom természetesnek kikiáltott igáját is le kell ráznia. — »Az a pillanat, amely e két kezét elválasztja egymástól, széttepi a szálát is köztem és a teremtés között.« A teremtesen a fiúnak alárendeltsége értendő az apával szemben, mely a feudális család viszonylatában az apa korlátlan zsarnokságává torzult el, úgy azonban, hogy ezt a zsarnokságot az elmélet örök isteni illetve természeti törvénynek igyekszik feltüntetni.

S ekkor, lélegzetvételnyi szünet után, mely a feszültséget a maximumig fokozza, belép az apa, Walter, a kancellár, szolgálk kíséretében. Nem szabad elfelejteni: Miller szobájában jelenik meg, a polgári családnál, mint a hatalmon lévő erők összefoglalása minden vonatkozásban. A szolgálk, a kíséret az uralkodót idézik fel, a mindenható miniszter az abszolút államhatalom ebben a pillanatban Millerrel és családjával szemben s ugyanakkor a szokást, az előítéletet is megteszteli: ő maga az arisztokrata konvenció, az udvari politika és

— Ferdinánd felé — egyben a családfő is, a pater familias, a mindenható apa. Ferdinánd érzelmeinek és eszméinek most kell kiállniok a próbát, a nyílt összeközös pillanata most következett el. Az előítélet és a szokás itt nem elképzelt, általános valami, hanem fizikai erő. Az udvari konvenció ezekben a percekben nem elméletileg tiltakozik a tőle idegen dolgok ellen, hanem konkrétan nem veszi tudomásul annak létezését, amit nem akar elismerni. A kancellár számára Ferdinánd és Lujza szerelme egyszerűen nincs, a lány szajha és Ferdinánd csábító, aki feltehetően »mindig készpénzzel fizetett«. Ez természetesen azt is jelenti, hogy Ferdinánd eszméi sincsenek, hogy egész egyénisége levegő, illetve addig van és annyi van belőle, ameddig és amennyi apja, a miniszter kegyelméből lehet. Innen származik a kancellár emberfeletlinek tűnő cinizmusa, amely elsősorban nem egyéni magatartás, hanem magának a rendszernek szükségyszerű megnyilatkozása. De ugyanabban a pillanatban, amikor a kancellár szemszögéből jelentéktelen konfliktusnak magától meg kellene oldódnia, váratlan fordulat áll be: Ferdinánd kardot ránt és apja ellen fordul. És ha rögtön utána visszadugja is kardját hüvelyébe, hihetetlennek tűnő esemény történt: az erőszakkal erőszak fordult szembe — ha csak egy pillanatra is. A tények erősebbnek bizonyultak, mint az a látszat, amelyet a kancellár valóságnak hitt. Ferdinándnak érzelmei és eszméi vannak és ugyancsak konkrét erő formájában érvényesülnek, függetlenül attól, hogy a kancellár tudomást vesz-e erről, vagy sem. S mielőtt a kancellár tudatára ébredhetne annak, hogy mi történt, még hihetlenebb esemény következik: az addig féltéken felrehúzódo Miller megszólal és a herceg miniszterét ki akarja dobni szobájából. Ferdinánd kirobbanásával az idősebb Walter olyan érzelmbe és eszmébe ütközött, amelynek létezését nem volt hajlandó tudomásul venni. Miller megszólalásával viszont olyasvalaki hallatja szavát, akit a kancellár nem vett emberszámba, aki egyszerűen mint ember nem létezett számára. S itt is arról van szó, mint Ferdinánd esetében: a miniszter olyan erővel találja szemben magát, amely akkor is létezik, ha nem akarunk tudni róla. A különbség csupán az, hogy Ferdinánd érzelmei és eszméi erejével kitör apja látszat-világából, Miller ellenben azzal, hogy polgár létére embernek tudja magát, kívülről döngeti meg a korlátlan hatalom látszólag érintetlen építményét. A kétoldali támadás egyelőre nem kényszeríti a kancellárt visszavonulásra, a jelenet azonban rendkívül pregnánsan ábrázolja Schiller mélyebb mondanivalóját. Az tükröződik benne, hogy a társadalom fejlődése olyan szakaszba érkezett, amelyben a születendő új már bontogatja szárnyait, sőt, horribile dictu, a maga oldalára vonja a régi legjobb, magányos erőit is, és egészen váratlanul — bár szükségyszerűen — úgy ad életjelt magáról, hogy ezzel látszattá, a valósággal szembenálló mű-világgá silányítja a feudalizmusnak az abszolút és egyedüli valóság igényével fellépő rendszerét. Ezzel kapcsolatban a kancellár szótlán meglepetése, egyenesen azt kell mondani: megrökönyödése, nem csupán pszichológiai szempontból hiteles, hanem szimptomatikus értéke van társadalmi tekintetben is s ebben a vonatkozásban éppoly jelentős és sokatmondó tünet, mint Ferdinánd kardotrántása és Miller megszólalása. A két utóbbi mozzanat a fejlődés pozitív jeleit ábrázolja, az előbbi pedig ezzel egyidejűen az uralmon levő rendnek a valóságtól való elszakadását, elavulttá és irreálissá válást jelzi. A pozitívum persze nem áll egyedül. Ferdinánd és Miller megmozdulása a komornyik elbeszélte lázadás-kísérlethez csatlakozik s a dráma alapjául szolgáló fejlődés-koncepciónak legszélsőségesebben pozitív oldalát, a nép-motívumot erősíti. A nép mellé az ön-



tudatra ébredő polgáron kívül odaáll a fejlődést kereső fiatal nemesember is. Nyersen és általánosságban így lehetne összefoglalni a drámának ezt a kritikus pillanatát. Közlelebről tekintve azonban korántsem ilyen egyszerű az a mozgás, amelyet Schiller meg akar jeleníteni. A komornyik és Miller funkciójáról és egymáshoz való viszonyáról fentebb már esett szó. Az összefüggés kedvéért csupán azt kell itt megismételni, hogy az adott helyzetben a polgár Miller a népnek, az elnyomottak összességének pillanatnyilag legöntudatosabb, legfejlettebb képviselője, hiszen nem szabad elfelejteni, hogy az *Armány és szerelemben* a polgári forradalom felé vezető út legelső lépései tükröződnek művészi sikon. Igen érdekes és nagyon finoman differenciált ellenben párhuzamba állítva Miller és Ferdinánd funkciója. Miller a rendszer által konkrét módon elnyomottakat testesíti meg, azokat a tömegeket, akik jogok és lehetőségek tekintetében a rendszeren kívül vannak. Ennélfogva mondhatni kollektív érvénnyel szólal meg, szinte az a szerepe, mintha egy hang volna a tömegeből. Ezért egészen elemi és konkrét — s ugyanakkor éppen elemi voltánál fogva általános érvényű — mondanivalójának tartalma is: a családját, mindennapi életét, pusztá létét akarja elismertetni és megvédeni. Magatartása nem Millerre az egyénre jellemző, hanem Millerre mint polgárra, azaz Millerre mint elnyomottra. Kitérésében nem az a rendkívüli, amit mond, hanem az a tény, hogy mondja, hogy kitör — elemi erővel. Ferdinánd ezzel szemben — társadalmi helyzetét tekintve — birtokon belül van. Éppen ezért nem társadalmi erő tesztül meg szembenállásában, nem zárt egységben előretörő, kollektív tendenciának a szócsöve, hanem a korlátlanságra törő egyéniség megnyilatkozása. Ferdinánd az egyénekre bomló, atomizálódó arisztokrata társadalom egy tagja, aki a maga érzelmeinek és eszméinek szabadságát, szabad megvalósításának lehetőségét akarja kivívni. A rendszerrel tehát szembe fordul s ez a szembe fordulás mindenképpen pozitívum, többek között azért is, mert a konkrét pillanatban a kancellár fiát a városi zenész oldalára állítja. S ez a pozitívum is abban rejlik, hogy Ferdinánd szembe fordul apjával, vagyis az udvarral. Magatartásbeli értékről van szó s ennek a magatartásnak az értékét növeli, hogy Ferdinánd Lujzáért, a polgárlányért áll ki a bevett arisztokrata szokás ellenében. Ebben a vonatkozásban Ferdinánd felülemelkedik Schiller korábbi hősein, Karl Moorral és Fieskoval szemben ezzel kap szociális értelmet. Ugyanakkor azonban már itt megvannak egyéniségében azok az ellentmondások, amelyek későbbi bukását szükségszerűvé teszik. Végső fokon ugyanis Ferdinánd önmagáért áll ki s nem elemi erővel felfelétörő, hanem egyéni irányba divergáló irányzatot képvisel. Millerrel szemben mindvégig egyén marad s a zenész ösztönös társadalmi tudatát nála magasrendű, átértzett — de alapjában véve nem átélte, tehát elvonatkoztatott — eszmék helyettesítik, illetve elismeretetésre és érvényesülésre törő érzelmei.

Ferdinánd ellentmondásai az első krízis csúcspontján nem ütköznek ugyan még ki, csupán közvetve jelentkeznek. Abban a pillanatban ugyanis, amikor a kancellár felocsudik a hihetetlen események okozta megdöbbenéséből s karrhatalmát igénybevéve akarja a problémát megoldani, Ferdinánd valóban a tett mezejére lép s kardot rántva erőszakkal védi meg Lujzát az erőszak ellen. A poroszlok felléptetése ismét jelképes értékű is: az idősebb Walter azt hitte, hogy pusztá megjelenésével meg tudja szüntetni azt az állapotot, amelyet nem volt hajlandó és nem volt képes valóságnak hinni. A hihetetlen és az elképzelhetetlen azonban olyan reális erőnek bizonyult, amely ellen kézzelfogható erő-

szakot, a konkrét államhatalmat kell felvonultatni. Ezzel száll Ferdinánd szembe s csak a kancellár személye akadályozza meg az utolsó pillanatban, hogy nyers erővel ki ne verje a szobából a poroszlókat. Az apai tekintély, illetve a vérségi kötelék ekkor még egy pillanatra érvényesül és megtorpanásra készíti, de csak azért, hogy azonnal bekövetkezzék a végérvényes és visszavonhatatlan szakítás. Ferdinánd szemébe vágja apjának, hogy leleplezi üzelmeit s társadalmilag és erkölcsileg egyaránt lehetetlenné teszi, ha elviteti Lujzát. Erre következik a hihetetlenül csattanós felvonásvég, mert a kancellár — »mintha villám sújtotta volna« — felkiált: »Mi ez? — Ferdinánd — Bocsássátok el!« és fia után siet: Ferdinánd ezzel jutott el lehetőségeinek csúcspontjára. A visszavonult, ellenzéki rajongóból cselekvő lázadó lett, aki erőszakra erőszakkal válaszol s nemcsak általában és egészében támadja az abszolutizmust, hanem a rendszer leg-
elemibb magvát, a feudális családot is szétrobbantja. Másképpen kifejezve: a legutolsó húzással Ferdinánd nem csupán az udvarból, az arisztokratikus konvenciókból szakította ki magát, hanem a családjából is. S ezzel újabb, gyakorlati szempontból tagadta meg a feudális rendet, mert cselekvően bebizonyította, hogy nemcsak általában nem hajlandó az abszolutizmussal közösséget vállalni, hanem a rendszernek ezt a legkisebb egységét is elutasítja, amely a leg-
elemibb, legtermészetesebb kapcsolatot sem használja fel másra, mint elnyomásra, hatalomszerzésre és erkölcsstelenségre s amelynek egyetlen célja van: a létét biztosító erkölcsstelenség átörökítése.

Az *Ármány és szerelem* első nagy egysége ezzel lezárul. Úgy látszik, mintha a konfliktus megoldódott volna s a hős elérte volna a célt, amelyért küzdött. Ferdinánd eredményesen szállt szembe a feudális társadalommal, kivívta szerelme szabadságát s most már nincs semmi akadálya annak, hogy Lujzát elvegye feleségül. Vagyis a dráma más úton ugyanoda jutott el, mint a Gemmingen-féle *Német családapa*. Az út persze merőben más, hiszen Gemmingennél az arisztokrata apa megértésének és emberiségének következménye a házasság, Schiller Ferdinándja ezzel szemben apja ellenére, illetve apjától harcolta ki házasságához való jogát. És más a két író nézőpontja is: Gemmingen a társadalmi megbékélés szemszögéből, elvont humanizmusból kiindulva ábrázolja az abszurdum-számba menő kivételt, Schiller álláspontja viszont polgári s éppen az ellentétek feloldhatatlanságából indul ki, valóságigénye pedig nem a kivétel, hanem a szükségszerű, a tipikus megformálására készíti. Az abszolutisztikus társadalom polgári szemléletéből viszont az következik, hogy a konfliktus békés megoldása lehetetlen, hiszen ez a polgárság egyenjogúságának elismerését jelentené az abszolutizmus részéről. Ez pedig abszurdum addig, ameddig a feudalizmus feudalizmus. A folytatás tehát elvi szempontból szükségszerű s ugyanakkor a realizmusnak is követelménye. Ennélfogva az első pillantásra megoldásnak tűnő szituáció csupán pillanatnyi nyugvópont, amelynek az a sajátossága, hogy személyes síkon kiküszöbölte az ellentmondásokat, anélkül, hogy az objektív, társadalmi ellentéteket a legcsekélyebb mértékben is feloldotta volna. Vagyis a nyugvópont maga is ellentmondásos és az elért helyzetnek ellentmondó tényezői következtében fel kell bomlania.

A folytatás abból a tényből indul ki, hogy az első összeütközés során személyi tekintetben Ferdinánd maradt felül apjával, az udvarral és a Wurm-féle intrikával szemben. Ferdinánd egyéni sikere azonban nem jelenti és nem jelentheti az abszolutizmus megdöntését, csupán azt a látszatot dönti meg, mintha a rendszer ereje teljében volna, töretlenül és sérthetetlenül. Ferdinánd nem

forradalmár, legfőljebb csak a forradalom távoli előfutárja, aki személyes győzelmét annak köszönheti, hogy a komornyik és Miller kortársa, hogy akkor lép fel, amikor az abszolutizmust szétfeszítő erők először kezdenek érvényesülni. A kancellár — úgyis, mint udvari politikus és úgyis, mint apa — minden áron fenn akarja tartani a csorbítatlan hatalom látszatát. Az első sikertelenség után szükségképpen latba kell vetnie minden eszközt annak érdekében, hogy a csorbát kiköszörülje. Újabb intrika indul meg tehát, amely igyekszik számot vetni a tényekkel s nem közvetlenül, a hatalom tekintélye segítségével és nem nyílt erőszakkal, hanem fondorlattal akarja visszahódítani az elvesztett állásokat. A terv mozgatója ezúttal is Wurm. A cél Ferdinánd és Lujza házasságának megakadályozása, a mód pedig még az első kísérletnél is erkölcsstelenebb és embertelenebb. Ez érthető is, hiszen most már nem a hatalom egyszerű érvényesítéséről van szó, hanem helyreállításáról és biztosításáról. Wurm azt találja ki, hogy Ferdinándot érzelmeinél kell megfogni: el kell hitetni vele, hogy Lujza megcsalja s szerelme csupán színlelés. E célból szerelmes levelet kell a lánnyal iratni, mégpedig olyasvalakihez, aki érdekeinél fogva bele kell hogy menjen a játékba. Nehezebb kérdésnek látszik, hogy Lujzát miképpen lehet a levél megírására rábírní? Wurmnak azonban erre is megvan az elgondolása: apját és anyját börtönbe kell vetni s szabadságukat, sőt egyenesen életüket is a levél megírásától kell függővé tenni.

Az intrika nemcsak jellemző példája a kabinettpolitika celszövényeinek s nemcsak azért érdekes, mert erkölcssteleniségében tökéletesen érzékelteti az udvari viszonyokat. Rendkívül tanulságos azért is, mert pontosan az általa érintett személyek jellemére és egyéniségére van szabva, részben negatív, részben pozitív vonatkozásokban — a jellemábrázolás elmélyítésén kívül, illetve azon keresztül pedig a társadalomtükroztetés kiszélesítésére is alkalmas. Ferdinánddal kapcsolatban számot vet azzal, hogy az ifjabb Walter elszigetelt, érzelmei világában élő egyéniség, akit a látszattal meg lehet téveszteni, olyan ember, aki a maga köréből kiszakadt, de magamagán kívül szilárd bázist nem talált. Lujzánál viszont a mindennél erősebb családi érzést akarja kihasználni, amely a leánynak társadalmi helyzeténél fogva lételeme. Nem kétséges, hogy a számítás helyes, csak ott téved, ahol nem számol az új erkölcsi értékek érvényesülésével: Lujza szerepét és erejét nem tudja felmérni s végső fokon ebbe bukik bele. Egyébként az intrika előkészítése is mutatja, hogy a hatalom korábbi magabiztossága megszűnt s ez a vonatkozás negatív módon közvetlen folytatása a komornyik-Miller vonalnak: a kancellár ezekkel a szavakkal adja át komornyikjának a Miller-házaspárra vonatkozó letartóztatási parancsot: »... az intézkedéseket azonban óvatosan kell megtenni, gondoskodjék róla, hogy ne következék be lázongás.« (III. 2.).

Ferdinánd és Lujza csak akkor lép színpadra (a harmadik felvonás negyedik jelenetében), amikor az intrika már folyamatban van, bár egyikük sem tud még róla. Azt lehetne várni, hogy a fiatalok boldogok, mert elhárultak az akadályok szerelmük megvalósulása elől. Beszélgetésük azonban éppen az ellenkezőjéről tanúskodik. »Kérlek, hagyj abba. Nem hiszek már boldog napokban. Minden reménységem szertefoszlott« — így kezdi Lujza — Ferdinánd számára érthetetlen lehangoltsággal. És a leány lehangoltsága nőttön-nő, ahogy Ferdinánd kifejti terveit. Ferdinánd ugyanis felismeri, hogy helyzetük apján aratott győzelme ellenére tarthatatlanná vált a hercegségben s arra akarja rávenni Lujzát, hogy meneküljenek el, telepedjenek le idegen országban: »Ott a hazám,

ahol Lujza szeret engem.« A leány viszont nem hajlandó kivándorolni. »Van egy apám, akinek nincs vagyona ezen az egyetlen leányán kívül — aki holnap hatvan éves lesz — aki biztos lehet a kancellár bosszújában!« A párbeszédből két mozzanat méltó figyelemre: az egyik az, hogy Ferdinánd Lujzával együtt el akar menekülni, a másik pedig az, hogy Lujza nem vállalkozik erre, mert nem akarja apját elhagyni. A menekülés-motívumban tudniillik Ferdinánd helyzetének és jellemének az az ellentmondásossága ütökzik ki, amelyre eddig csak közvetve lehetett utalni. Miért akarja Ferdinánd elhagyni az országot éppen akkor, amikor úgy látszik, hogy elérte célját és érzelmei szabadságában senki sem gátolja? Ennek csak egy oka lehet, az, hogy sikerét maga is csak pillanatnyinak érzi és nem tartja magát elég erősnek ahhoz, hogy a társadalommal állandóan szembenálljon. S minthogy a társadalmat nem döntheti meg, úgy akarja az ellentétet megszüntetni, hogy kivonja magát belőle. Ha ez érvényes, akkor viszont felmerül a kérdés, miért nem érzi magát Ferdinánd elég erősnek s szembenállásra? Azért, mert egyedül van, mert csak szemben áll a társadalommal, de tudja, hogy meg nem döntheti. Azért, mert csak magára, a maga érzelmeire gondol és semmi másra — Lujzán és szerelmén kívül nem érdekli senki és semmi. Családi kötelekeket nem ismer többé és nem is ismerhet el, az udvari világból kiszakadt, de végelemzésben nem tartozik sehová sem. Wurmknak igaza van: Ferdinándnak nincs magán kívül szilárd bázisa, érzelmein kívül nem köti és nem kötheti semmi. Lujza az egyetlen, akihez kapcsolatot talál, csakhogy ez a kapcsolat sem a realitásból nőtt ki és nem is tükröződhet benne a valóság. Nem tükröződhet, mert Ferdinánd a leányban végső fokon a maga rajongását szereti, szerelmében az emberiségért hevül és nem tudja Lujzában a húsból és vérből való embert átélni. És ez a tragikus képtelenség jellemzi minden vonatkozásban. Az emberiségért lelkesedik, de nem tudja, mi az ember, nem érzi: ki az ember. Hiába áll a Millerek, a komornyikok, az elnyomottak, az udvar látszat-kreatúráival szemben az igazi emberek oldalán — nem tud hozzájuk emberi kapcsolatot találni, mert nem látja az erdőtől a fát. És ez érthető is. Helyzetét, vagy pontosabban: azt, hogy nincs helye, hogy sehova sem tartozik; egyéni sérelmei határozzák meg, az egyéni korlátozottság elleni személyes lázadása. A közösségi érzés és a közösségi élmény ismeretlen számára, mert soha sem élte át, mi az: elnyomottnak lenni, jogtalannak lenni, egy szóval — a néphez tartozni. Ezért áthidalhatatlan az űr elképzelései, szándékai és a valóság között s ebben rejlik egyéni tragédiája. Őszintén hiszi magáról, hogy elvetett magától mindent, ami régi, hazug világhoz kötötte, meggyőződése, hogy új, más emberré vált. És az a tragikus, hogy őszinte hite ellenére sincs igaza. Mert bár szétrombolta magában környezetének hagyományos konvencióit, helyükbe nem állíthatott mást, mint rajongást, rajongó eszméket. Mindennel szakított, de nem képes arra, hogy megújhódjék és Lujzának igaza van, amikor ezt mondja neki: »...és szíved a rendedé«.

Ez a kijelentés egyébként a jelenet fordulópontja s ugyanakkor az egész dráma egyik leglényegesebb mozzanata is. Lujza ezzel a kijelentéssel ébred öntudatra s ettől kezdve lép be a cselekmény eszmei közponjába. Ez a mondat jelzi, hogy a leány gyermekesen naív ábrándvilága összeomlott, itt érlelődött Lujza egyéniséggé, csakhogy nem Ferdinánd mintájára, nem elszigetelten, hanem társadalmi erő megtestesítőjeként. Lujzából itt válik nemcsak név szerint, hanem tudatosan is Miller Lujza, a városi zenész leánya. A párbeszéd világosan mutatja, hogy ez a folyamat miképpen játszódik le. Az első jelentős mo-

mentum az, amikor Lujza nem áll rá a menekülési tervre, mert apjától nem akar elszakadni, azaz: a maga boldogságát nem hajlandó apja feláldozása árán megvásárolni. A családi köteléket, amelyben él, oly erősnek érzi, hogy feladja érte szerelme megvalósulásának lehetőségét. Ferdinánd erre azonnal módosítja tervét, az öreg Millert is magával akarja vinni és a szükséges pénzt apja nevére szándékozik felvenni, hiszen »egy rablót ki szabad fosztani s vajon kincsei nem az ország vérdíja-e?« Lujza erre még határozottabban nemet mond, mert: »ha csak bűn tarthat meg téged számomra, akkor van még annyi erőm, hogy elveszítselek«. Ez a második, fokozottabb visszautasítás két vonatkozásban is fontos. Egyfelől azt hangsúlyozza még egyszer és az ellenkező oldalról, hogy Lujza az életet a családi egységből kiszakítottan nem tudja elképzelni, másfelől pedig arra mutat, hogy szerelmét csak akkor tartja valóságosnak, ha elismerik, ha legalisan elfogadják. Ezt az utóbbi mozzanatot semmiképpen sem volna helyes úgy értelmezni, mintha Lujza egyéni érvényesülési vágya vagy akár hiúsága nyilatkoznék meg benne. Nem erről van szó. Hanem arról, hogy a leány a polgári közösség erkölcsiségében él s ez az új, a nemességétől eltérő morál — legalább is elvben — ugyanolyan erősnek, sőt erősebbnek érzi magát, mint az érvényben levő udvari erkölcs. A polgárság arra még nem képes, hogy az adott társadalmi rendet megdöntse. Lujza ezért mond le »egy olyan szövetségről, amely a polgári világ (értsd: a társadalom) eresztékeit szétfeszítené és az általános, örök rendet szétrombolná«. Ugyanakkor azonban a polgári öntudat elég fejlett és elég szilárd ahhoz, hogy a polgári erkölcsiséget, az együvé tartozásnak ezt a normatív megnyilatkozását érinthetetlennek és áthághatatlanoknak tekintse. Már pedig ezt hágná át Lujza, ha elmenekülne azért, hogy Ferdinánd felesége lehessen. Hiszen ezzel kiszakadna abból a közösségből, amelyben él s amely létének alapja. A polgári morál szempontjából a Ferdinánd-ajánlotta megoldás csaknem egyenértékű volna azzal, mintha Lujza Ferdinánd szeretőjévé lett volna; mert a formális legalizálás csak a közösségből való kiválás után válnék lehetségessé, vagyis valóban pusztán formális a polgárság nézőpontjáról és éppen ezért értéktelen az osztály számára. Lujzának tehát le kell mondania a házasságról, a lemondás gesztusában azonban éppen annyi erő nyilvánul meg, mint amennyi gyöngeség. A társadalmat nem változtathatja meg — ez gyöngesége, kivétel nem akar lenni, kitarat családja és a maga világa mellett — ez ereje. »Kötelességem indít arra, hogy maradjak és tűrjek« — mondja, s ez a kötelességtudat egyben a polgárság öntudatának és a polgári erkölcs erejének is fokmérője. Ez az erő egyelőre nem képes még aktív cselekvésre, de váratlan határozottsággal lép fel a passzív ellenállás vonalán.

Ferdinánd nem képes Lujzát megérteni, a leány magatartását hazugságnak hiszi s féltékeny lesz, mert azt hiszi, hogy Lujza megcsalja. Ezzel viszont lehetségessé válik Wurm intrikájának sikere, még mielőtt az egész gépezet működésbe lépett volna. Ferdinánd váratlanul fellobbanó féltékenysége igen sokatmondó. Gyökere kettős: részben onnan ered, hogy Ferdinánd nem érti meg Lujzát, részben pedig Ferdinánd elszigeteltségéből, valóságérzékének hiányából, túlfűtött individualizmusából származik. A két gyökér persze végső fokon egybeesik s Ferdinánd helyzete, helyzetéből fakadó jelleme a legmélyebb indíték. A nemességből kiszakadt, de »szívében nemesember« Ferdinánd számára az a közösségi tudat, amely Lujzát elhatározására bírja, ismeretlen és felfoghatatlan valami. Ferdinánd felrúgta ugyan az udvari konvenciókat s megtagadta az udvari morált, de nincs köze a polgári morálhoz s nem is lehet

hozzá köze. Nem él semmiféle közösségben sem s éppen ezért csak magát, a maga érzelmeit tekintheti minden dolog mértékének. Elszigeteltsége, idealizmus folytán nem tudja a való helyzetet felmérni s nem tudja Lujza legnagyobb megnyilatkozását sem őszintének és valósnak elfogadni. Ennélfogva a Wurm-féle intrika szinte csak esetleges, és nem egyéb, mint Ferdinánd gyenge pontjainak, egyénisége ellentmondásainak tudatos felhasználása. Bizonyos vonatkozásokban egyenesen arra irányul, hogy Ferdinándot visszavonja az udvari körbe — nemcsak formailag, hanem belsőleg is. És Ferdinánd azért eshet oly könnyen a terv áldozatául, mert nincs szilárd álláspontja, mert magára van utalva és mert az udvari konvenciók tudata legmélyén élnek még benne. Féltekenysége és féltekenységének tudatosan kihasznált következményei viszont azt bizonyítják, hogy az önmagában való érzelem abszurd, irreális és magamagát semmisíti meg. S itt kell még egy megjegyzést tenni Lujza szerelméről. Azt lehetne ugyanis mondani, hogy a leány szerelme a döntő pillanatban nem állta ki a próbát, mert más érzések erősebbnek bizonyultak nála. Valójában ennek az ellenkezője az igaz: Lujza szerelme realisabb, emberibb és átfogóbb, mint Ferdinándé, s éppen a lemondás pillanatában éri el a realitás legmagasabb fokát. Lujza az ábrándok világából, az álmodozás stádiumából ekkor lép ki s a kissé regényes hajlamú leány helyett öntudatra ébredt nő áll Ferdinánddal szemben. Az a nő, akit annak a tapasztalatnak tudatosulása formált egyéniséggé, hogy nem egyedül és nem önmagáért van, hanem közösségnek tagja; aki most már a szerelemben is a közösséget látja s ennélfogva nem magára gondol, hanem a másikra: arra, akit szeret. Lujzából kihalt az önzés utolsó nyoma is s ebben a vonatkozásban ezért oldja fel Ferdinándot minden kötelessége alól, hiszen a szerelem realitását és aktivitását nem a megkötöttségben látja, hanem a szabadságban. Abban, ami a maga számára elérhetetlen és megvalósíthatatlan. Lujza szerető a szó szoros értelmében: nem azt tartja a legnagyobbbnak, hogy szeressék, hanem azt, hogy szeressen. S ez egyben a megrendítő is a leány magatartásában: azt próbálja megadni szerelmének, ami neki magának sincs meg. De ez ugyanakkor a polgári tudat egyik legfinomabb és legjellemzőbb megnyilatkoztatása is, amelynek során a korabeli német polgári lét ellentmondásai árnyalatnyi finomságban ütköznek ki. És érdemes itt a kontraszt kedvéért egy pillanatra ennek a jelenetnek az ellenképre gondolni: arra a magatartásra, amikor Lady Milford szinte le akarja igázni Ferdinándot — szerelemből. Íme, itt a különbség az udvar és az eszményi polgárság között, az érzelmek, a szerelem terén.

A cselekmény maga egyébként szintén a kontrasztok elmélyítésének jegyében folyik tovább. Amikor Ferdinánd az értetlenségtől szükségszerű tévútra vezetve feldúltan elrohan s Lujza szülei hosszas kimaradásán aggódva magára marad, megjelenik Wurm, a leány egész mélységében kibontakoztatott erkölcsiségével szemben az abszolút erkölcstelenség megtestesítője. Az a szándéka, hogy az intrika végrehajtása érdekében kicsikarja Lujzától a kompromittáló levelet. Az előre kitervelt módszer: az öreg Miller bebörtönöztetése, Millerné elhurcolása, az előzmények után a nézőre is kétszeresen hat. Wurm ezekkel az intézkedésekkel Lujza létének alapját semmisítette meg, azt a valóságot rombolta szét, amely életeleme. Nem csoda, ha a leány kétségbeesésében a herceghez akar sietni, hogy megmondja neki »mi a nyomor«. Wurm visszatartja, nem azért, mintha a leány célt érhetne, hanem azért, mert kiderülhetnének a kancellár és a titkár üzelmei. »Ajánlom, hogy menjen és szavamat adom, hogy

a herceg eleget tesz majd kérésének» mondja s Lujza ijedt kérdésére így folytatja: »A szép kérvényező elég lesz díjnak.« Ezzel ez az út is lezárult, hiszen Lujza még Ferdinánd szeretője sem tudott és akart lenni. Úgy látszik tehát, hogy nincs más lehetőség, mint a halál — a család széthullása, az ábrándok szertefoszlása után a személyes megsemmisülés. S ekkor, ezen a mélyponton csilantja fel az embertelenül számító Wurm a megoldást: Lujzának arra kell rábírnia Ferdinándot, hogy önként lemondjon róla. Ebben az esetben szüleit szabadon bocsátják, a család megmarad. Az ár viszont nem csupán Ferdinánd — annál kevésbé, hiszen Lujza lemondott már róla — hanem a valóság megtagadása, a valóságnak látszattá torzítása. Ez pedig, legalább is külsőleg, Lujza erkölcsi alapjának megsemmisülését is jelenti. A leány azonban ebbe is belemegegy, annyira nem magára gondol s mindent hajlandó feláldozni, csakhogy szülei életét megmentse. Ösztönszerűen érzi, hogy a lét az első, hogy minden csak ebből következik. Arra nem gondol, hogy erkölcsiségének ereje a család létét is biztosíthatná s ez a gondolat nem is fordulhat meg fejében, mert csak korlátozottan ismeri a valóságot, nem tud betekinteni az összefüggésekbe. Meghátrál tehát a Wurm által elébetárt látszat elől s megírja a levelet Kalbnek.

A negyedik felvonás két külön-külön egységet alkotó részből áll. Az első öt jelenet az intrika további alakulását mutatja be, mégpedig úgy, hogy a cselekmény középpontjába Ferdinánd kerül. A hatodik jelenettől kezdve a felvonás végéig a dráma Lujza és Lady Milford találkozásának jegyében folyik.

Ferdinánd a Lujzától kikényszerített levélre pontosan úgy reagál, ahogy Wurm és a kancellár várta: hitelt ad a látszatnak — annál is inkább, mert a levél csupán azt a téves következtetést erősíti meg, amelyre Lujza lemondásának magyarázataként jutott. Ebben a tekintetben az intrika nem hoz semmi újat, csak a már meglévő, illetve megnyilvánult mozzanatot mélyíti el: azt, hogy Ferdinánd nem tud különbséget tenni a látszat és a valóság között, pontosabban: nem mindig tudja eldönteni, mi a valóság. Valóságérzékének ez a bizonytalansága elszigeteltségéből, gyökértelenségéből folyik s Ferdinánd őszintén lelkes szándékait tekintve valóban tragikus bizonytalanság. A tragikum az ellentmondásosságban rejlik s az ellentmondásosság egész mélységében bontakozik ki abban a helyzetben, amelybe a hős az előzmények után a levél következtében jutott. Wurm terve sikerült: Ferdinánd meg van győződve arról, hogy Lujza az orránál fogva vezette, hogy a leány szerelme erkölcsstelen, képmutató játék volt. Elhiszi azt a látszatot, hogy Lujza magatartásával és kapcsolataival az udvari világot jelentő hazugság-szövevény részévé vált. Ez a tévedés azonban egyáltalán nem befolyásolja — mint ahogy nem is befolyásolhatja — azt a törekvését, hogy az udvartól, a feudális konvencióktól elszakadjon. Wurm itt számított rosszul: Ferdinánd csalódott ugyan Lujzában (illetve azt hiszi, hogy csalódott), de ebből nem az következik, hogy hajlandó Lady Milfordot feleségül venni. Ellenkezőleg, Lujza vélt árulása az udvar világot még gyűlöletesebbé teszi számára s ugyanakkor az emberekbe vetett hitét alapjában rendíti meg. Azt tapasztalja, hogy az egyetlen lény, akiben embert látott, megcsalta, az egyetlen személy, akiben realizálódhatott volna, valóság helyett látszatot csillogtatott előtte. S ettől a tapasztalattól összeroppan és arra a következtetésre jut, hogy a valóság és az igazság túl van a tapasztalaton, túl van az életen. A következtetés jóhiszemű és kényszerű, de végzetesen téves, hiszen az élet tagadása a következménye. A tévedés tragikumát szinte a groteszkig fokozza az a sajátság, hogy Ferdinándnak formális tekintetben igaza van. Való

igaz, hogy a valósághoz a látszat szétrombolásának útján lehet csak eljutni s az is igaz, hogy az udvar a látszatot képviseli. Ferdinánd azonban nem ismeri az objektív valóságot, magán és a maga érzelmein kívül nincs szilárd kiindulópontja, amelyről a látszatot megdönthetné. Ezért nem lát más kiutat, mint a megsemmisülést s ezzel együtt a megsemmisítést: Lujzának a megsemmisítését, aki értelmetlenné silányította életének legigazabb tényét, a szerelmet. Ismét csak menekülésről van tehát szó, csakhogy ez a menekülés sokkal kétségbeesettebb, mint a korábbi terv. Célja és értelme nem az, hogy új élet kezdődjék a nyomán, hanem az, hogy az egyén megszabaduljon a túrhetetlen ellentmondásoktól s egyben önmagától is. A menekülés végérvényessége adja a negyedik jelenet monológiájában Ferdinánd szájába ezeket a szavakat: »Elveszett! Igen, a boldogtalan! — Én is, te is. Igen, a magasságos istenre! Ha én elvesztem, neked is véged van! — Világ bírāja! Ne követeld tőlem! A leány az enyém. Egész világról lemondtam a leányért, lemondtam egész pompás teremtedről. Hagyd nekem a lányt! — Világ bírāja! Amott millió lélek nyösörög utánad — oda fordítsd könyörületed szemét — engem hagyj magamra... A leány az enyém! Egykor istene voltam, most ördöge leszek!... Istenem! Istenem! Az esküvő borzalmas lesz — de örökre szól!« A szerelmi dráma ezzel tulajdonképpen befejeződött: Ferdinánd és Lujza szerelme nem tudott megvalósulni, mert ösztetört a társadalmi erőkön, megsemmisült az ellenséges látszaton. Úgy tűnik, mintha a szinte emberfelettivé nőtt érzelem csupán a heroikus gesztusig, az egész világgal való szembeszegülés pátoszáig tudott volna eljutni, de nem rombolhatta ezt a látszatot s nem tudott megbirkózni az ellenálló világ szövevényeivel. A közvetlen folytatás ezt a folyamatot tetőzi be és juttatja — legalább is bizonyos szempontból — nyugvópontra. Az első felvonás zárójelenetének ellenjelenetében ismét apa és fiú kerül egymással szembe, a szituáció ugyanaz, csak a szerepek cserélődtek meg. Ismét Ferdinánd és Lujza házasságáról van szó, de most Ferdinánd hozza elő a kérdést a teljes kiábrándulás, a kétségbeesés hangján. A kancellár viszont ezúttal nagylelkű és engedékeny: »(Lujza) erénye ősökkel ér fel, szépsége pedig arannyal. Elveim meghátrálnak szerelmed előtt — legyen a tiéd!« Ezzel a beleegyezéssel forma szerint megoldódott a probléma, Ferdinánd feleségül veheti Lujzát. Ez a Gemmingen-féle befejezés — csakhogy az irónia legmagasabb fokán. Ferdinánd számára apja engedélyének már nincs értéke s ezt a kancellár is tudja. Az a meggyőződése, hogy az intrika-keltette látszat segítségével sikerült fiát az udvar számára visszahódítani, hogy a szerelem megsemmisítésével sikerült Ferdinándot a maga fiává, a maga eszközévé tenni, betörni az udvari konvenciókba. Az idősebb Walter azt hiszi, hogy Ferdinánd kiábrándításával helyreállt az egy időre megingott autoritás s ennek következtében annyira biztonságban érzi magát, hogy szuverén módon játszhat. Mert beleegyezése még a hazugságnál, a látszatkeltésnél is üresebb, céltalan és embertelen játék, a megdönthetlensége hitében megnyugodott abszolút hatalom erkölcstelen szórakozása. Ez az a nyugvópont, amelyről főntebb szó esett: az udvari világ integritása helyreállt, mégpedig olyan tökéletesen, hogy játékos könnyedséggel ironizálhatja azokat a veszélyeket, amelyek nemrég még szinte létét fenyegették. Az ábrázolás és ezzel együtt: a valóság iróniája azonban sokkal mélyebb. A néző pontosan tudja, hogy a pillanatnyi nyugalom csak látszólagos. Hiszen Ferdinánd számára az apai beleegyezésnek nincs már jelentősége, kétségbeesett elhatározásán az engedékenység mit sem módosít. Ferdinánd az udvarba többé nem tér vissza s nem válik apja eszközévé a hatalomért.

folytatott harcban. Ha tehát igaz az, hogy Ferdinándot sikerült a látszattal eredeti célja megvalósításától eltéríteni, akkor az is tény, hogy az apai tekintély helyreállítása, az udvari konvenciók érvényrejuttatása és az intrika sikere is csak látszat, ez a látszat viszont az udvari embert, a saját meggyőződése szerint ismét mindenható kancellárt téveszti meg. És ez a tévedés is szükségszerű. Mert ha Ferdinándnak még nincs érzéke a valósághoz, és azért nincs érzéke, mert nem juthatott el odáig, akkor a kancellár már nem tudja, mi a valóság, mert funkciójánál és helyzeténél fogva elszakadt tőle. És az idősebb Walter valóban nem tudja, mi a valóság, hiszen még fiát sem ismeri. Ő, aki »egyébként mennyire átlát az emberek szívében«, nem is sejti, hogy fiával egyáltalán nem sikerült megbírkóznia. Csak akkor hökken meg, amikor beleegyezése után Ferdinánd kirohan a teremből, a helyett, hogy azt mondaná: »Rendelkezésre állok, atyám.« És Ferdinánd kirohanása mint gesztus is jelképes értékű: az apa számára épp annyira váratlan, mint amennyire érthetetlen s egy csapásra véget vet vélt és mutatott nyugalmanak. A kirohanás a feltartóztathatatlan kitörést jelenti — ha menekülésszerűen is —, a mesterkélt kiegyensúlyozottság mögött lapangó ellentmondásosságot, melynek a kancellár nem parancsolhat többé. Ferdinánd a kancellár legszemélyibb tévedése. Egy másik személlyel kapcsolatban azonban valóságérzéke még súlyosabban csődöt mond és ez a tévedés nagy mértékben társadalmi érvényű is. Lujzát az idősebb Walter úgy kezeli, mintha elhanyagolható mennyiség volna, nem létező valaki. Azt hiszi, hogy a leánnyal nem kell többé számolnia és ez nemcsak Lujzára vonatkozik, hanem az egész Miller-családra. Ismét arra az álláspontra tért vissza — s ezzel rendjét és a rendszert is képviseli —, hogy a polgárt tudomásul sem kell venni, a Millerék okozta meglepetést egyszerűen kiiktatta tudatából. A drámában minderről nem esik szó, de éppen a negatívum jelzi a kancellár gondolatvilágát, illetve az a tény, hogy Lujzával éppúgy csak játszik, mint Ferdinánddal.

A felvonás második részének döntő tényezője viszont éppen az a Lujza, akit az udvar a kancellár személyében semmibe sem vesz. A polgárleány itt válik aktívvá, tulajdonképpen attól a pillanattól kezdve, amikor udvari szempontból a dráma befejeződött, a konfliktus látszat szerint elsimult. Másképpen kifejezve: az udvari világ érintetlenségének, az abszolút hatalom szilárdságának és megdönthetlenségének látszata helyreállt s ebben a situációban lép fel Lujza — ezáltal nem a maga körében, hanem Lady Milford dísztermében s szembe kerül a hatalma csúcspontján levő hercegi szeretővel. A situáció drámai szempontból rendkívül érdekes, mind személyi tekintetben, mind pedig elvi vonatkozásban. Az udvari felfogás értelmében a lehető legellentmondóbb két véglet áll egymással szemben: az ország legbefolyásosabb személye, az udvar tényleges középpontja, a kegyencnő, a herceg szeretője és a szinte névtelen, ismeretlen, teljesen jelentéktelen polgárleány. Találkozásukra olyan időpontban kerül sor, amikor Lujza a szerelmi cselekményből kikapcsolódott már, lemondott ábrándjairól s teljes szabadságot adott Ferdinándnak. A leány tehát érzelmi téren sem képvisel súlyt, a ladynek nem vetélytársa, hanem ebben a tekintetben is ellentéte. Hiszen Lady Milford az intrika eredményeképpen abba helyzetbe került, hogy a korábbi sikertelen kísérlet után Ferdinándot meghódíthatja és szerelemmel láncolhatja magához. A jelen és a jövő látszólag ebben a vonatkozásban is a ladyé, míg Lujza számára minden kilátástalan, a maga személyével kapcsolatban nem vár és nem várhat semmit a találkozástól. Az ötödik felvonás azt mutatja, hogy a lady és Lujza találkozása Ferdinánd szempontjából

is jelentéktelen, mert elhatározását a lady magatartása nem változtatja meg. Úgy látszik tehát, hogy igaza van Witkowskiak, aki a kritikuskok szinte egyöntetű véleményét így foglalja össze: »A negyedik felvonásban felesleges alkotórésznek csupán a lady jelenetei számíthatnak. Valóban nélkülözhetők, mert a lady lemondása, amelyet előidéznek, nem változtathatja meg Ferdinánd végső elhatározását — a maga és Lujza sorsát pedig ez dönti el. Schiller nem akarta elszalasztani a lady hálás szituációját és a két nőalak hatásos szembeállítását.« (Schillers sämmtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in zwanzig Bänden. Leipzig, é. n. IV, 314—15) A szerelmi cselekmény szempontjából Witkowski helyesen látja a problémát, de fel kell vetni a kérdést, vajon nem más-e a célja Schillernek, mint az, hogy kihasználva az abszolút ellentétek adta alkalmat, önmagáért és önmagában drámai jelenetsort iktasson be művébe? Még egyszer le kell szögezni a tényállást: olyan jelenetsorozatról van szó, amelyben az udvar nézőpontjáról tekintve — s ez a nézőpont az objektív valóság igényével lép fel — minden pozitívum az egyik fél, az udvar képviselője oldalán van. A kancellár és Ferdinánd közötti helyzet ismétlődik meg, más szereplőkkel: az az állapot következett be; amikor az udvar biztonsága helyreállt s a hatalom birtokosa korábbi vetélytársával szuverén módon játszhat. A lady viselkedésének is ez a biztonság a kiindulópontja. A Lujzával folytatott beszélgetés során azonban kiderül, hogy nemcsak a biztonság áll igen törekeny lábakon, hanem az erőviszonyok is csak látszólagosak. A porba taposott Lujza erősebbnek bizonyul a társadalom csúcán tündöklő Lady Milfordnál, magatartása erkölcsi erejénél fogva szétzúzza azt a látszatot, amelyben a lady él. Ily módon viszont a vitatott jelenetsorozat az *Ármány és szerelem* szerves alkotórészének bizonyul — egészben véve éppúgy, mint a közvetlen környezetet tekintve, amelybe beágyazódik. A negyedik felvonás első fele az udvar biztonságának, vagyis az abszolutizmus érintetlenségének látszatát állította helyre, — csupán az utolsó gesztus, Ferdinánd kirohanása, rendítette meg ezt a látszatot egy alig észrevehető ponton. A néző szempontjából — Ferdinánd monológja, illetve elhatározása után — világos, hogy az intrika sikertelen volt, hiszen a hősnék eltökélt szándéka, hogy nem engedelmeskedik az apai tekintélynek és minden áron kitör az udvari világból. Ha máshogy nem, még önmaga megsemmisítése árán is. A dráma társadalmának azonban erről sejtelve sincs. Lujza és Lady Milford jelenetei viszont a darabon belül rántják le a valóságról a látszat leplét és tetteken keresztül demonstrálják, hogy az abszolutizmus építményén jóvátehetetlen repedések mutatkoznak. Ily módon válik a látszólag szervesen közbeiktatott jelenetsorozat az *Ármány és szerelem* mondanivalójának szerves részévé, a dráma által megvalósított valóságtükrözőtető folyamat egyik legfontosabb, legmeggyőzőbb csomópontjává. Az abszolutizmus értékgörbéje a dráma keretein belül is folyamatosan esik, úgy azonban, hogy az állandó süllyedést helyenként relatív emelkedés váltja fel. Az uralkodó társadalmi rend érintetlensége eleve látszólagos csupán — Schillernek ez a kiindulópontja —, ezt Ferdinánd házassági szándéka, apjával való szembeszállása éppúgy jelzi, mint narratív formában a komornyik megnyilatkozása és Miller kitérése. Az érintetlenség látszatát azonban az intrikával egy időre sikerül visszaállítani. Lujza fellépése a lady-nél és fellépésének következményei ellenben a drámán belül is objektíve és robbanásszerűen megindítják azt a folyamatot, amely a látszatot visszavonhatatlanul látszatnak bélyegzi — az eső görbének ezután már viszonylagos emelkedése sem lehetséges.

A lady negyedik felvonásbeli jelenetei egyébként külön figyelmet érdemelnek a dráma architektonikája szempontjából is. Helyüket tekintve teljes szimmetriában vannak Lady Milford első fellépésével, amelyre a második felvonás első felében került sor. A közvetlen előzmény ott is Ferdinánd és a kancellár párbeszéde volt, a folytatás pedig Miller szobájában játszódott le, az udvari és a polgári világ, illetve Ferdinánd nyílt összeütközésének jegyében s már-már úgy látszott, hogy a kancellár meghátrálásával a problematika megoldódik. Ujja és a lady jeleneteit az ugyancsak Milleréknél játszódó ötödik felvonás követi, amelyben változott körülmények között a második felvonás második felének nyílt összecsapása ismétlődik meg s ha a kimenetel egészében véve más is — hiszen a végérvényes befejezésről van szó —, a szimmetria félreismerhetetlen. Lady Milford személyes fellépése mindig közvetlenül a krízis előtt következik be, alakjával és környezetével az udvar jelenik meg a drámában, egész fényében és pompájában. Mégpedig nem a politikai udvar (ezt mindig a kancellár képviseli), hanem a jólét, a bőség és a csillogás világa, az udvar mint különös, mint látvány, sőt látványosság. Ezt a látványosságot követi mindig — abszolút-kontrasztként — Miller szobája, a maga egyszerűségében. A kancellár jelenetei az udvari élet igazi arcát mutatják meg, az intrikákban érvényesülő erőfeszítéseket, amelyek segítségével a rendszer egyik legfőbb célja: a minden valóságon felülemelkedni akaró, gondtalan luxus fenntartható. Az erőfeszítések után az értelmetlen látványosság, az udvari élet előfeltételei után ennek az életnek a csúcspontja — ez az ábrázolás menete. A következő lépés pedig mindig az, hogy a Millerék szobájában lejátszódó összecsapás e csúcspont alól is kihúzza a talajt, a polgári szoba — képletesen kifejezve — igazabbnak bizonyul a lady díszterménél.

Nem szabad azonban azt hinni, mintha a lady jelenetei a maradéktalan csillogás jegyében állnának. A külső pompa érintetlen köntöse mögött éppen ezekben a jelenetekben igen lényeges folyamatok zajlanak le mind a darab cselekménye, mind pedig alapvető mondanivalója szempontjából. Az abszolutizmus krízise nemcsak a rendszer irányítóiban ütközik ki, hanem dekoratív luxusszemélyiségeiben is, az udvari élet alapjai nem csupán tartalmukban rendülnek meg, hanem formájukban is. A különbség csak az, hogy a kancellár cselekedetei révén kerül összeütközésbe a valósággal s az összeütközés cselekedeteit teszi értelmetlenné, Lady Milfordnak viszont tétlen létébe tör be a realitás és váratlan aktivitásra kényszeríti. Az udvar e két központi megtestesítőjének sorsa tehát pontosan ellentétes és csak abban egyezik, hogy az uralkodó társadalmi rend számára mindkettő elvésznek s ezzel a maguk személyén keresztül az egész rendszer széthullás felé tartó mozgását példázzák.

A második felvonásnak az idősebb Walter számára csaknem végzetes összeütközését a lady első krízise előzi meg. A cselekvő ellentét mindkettőjük esetében Ferdinánd, de más a kancellár kiindulópontja és más a ladyé — emberi szempontból is. Az idősebb Walter embertelenül érzéketlen egyéniség, a hatalom megszállottja, aki sok mindent lát, de egyszerűen nem vesz tudomást semmi olyanról, aminek céljai elérésében nincs jelentősége. Lady Milford ezzel szemben Schiller elképzelése szerint alapjában véve rokonszenves jelenség. A kancellárt nem érdekli a nép és nem érdekli az ember, a lady viszont azért vállalta a hercegi szerető külsőleg fényes, de az öntudatos nő számára végtelenül megalázó szerepét, hogy jót cselekedhessék, hogy segíthessen a népen. Az elképzelés persze eleve téves és önáltatás jellegű, hiszen személyi vonatkozásban

alapjaiban erkölcstelen ellentmondáson épül fel. Objektíve pedig az az igazság, hogy az udvarban játszott szerep pusztán ténye önmagában is megghiúsítja a legjobb szándékokat. Schiller ezzel a beállítással nemcsak a maga egyéni tapasztalatait fejezi ki, hanem ezúttal is bebizonyítja, hogy világosabban lát, mint a korabeli német polgári ideológusok legnagyobb része. A lady alakja ugyanis azt mutatja, hogy az abszolutizmus nem azért nem jó, mert nem megfelelő, nem jószándékú emberek csinálják, hanem azért rossz, mert a rendszer negatív lényegének megfelelően a legjobb szándék is az ellenkezőjévé válik az udvar levegőjében. Ennek részben az udvar önmagában véve romlott és erkölcstelen volta az oka, részben pedig az — s ez a forrás a mélyebb —, hogy az udvari élet egyszerűen nem engedi meglátni a valóságot még azoknak sem, akik szeretnék. Az udvari életnek nemcsak tartalma, de formája is egyenes tagadása a valóságnak, hiszen az udvar a látszattal áll vagy bukik. Lady Milford tehát minden igyekezte ellenére sem látja és nem is láthatja a valóságot, — a komornyik szavaival élve: »Medvevadászaton ván, amikor az embereket eladják katonának« (II. 2.). Nem csoda, ha a komornyik elbeszélése elemi erővel hat rá, hiszen a maga védett és gondtalan tétlenségébe ekkor tör be először a valóság, a tényleges világ létezéséről itt szerez tulajdonképpen először tudomást. A lady krízise ezzel kezdődik el, helyzete adta magabiztonsága ekkor rendül meg először. A második jelentős megrázkódtatás akkor éri, amikor Ferdinánddal kerül szembe. Azt hiszi, hogy szerelmes a fiatal tisztbe s ez annyiban igaz is, hogy Ferdinánd a maga romlatlan fiatalságával a lady számára valami újat, ismeretlen és igazat testesít meg, ösztönszerű vágyakozásának célját: az erkölcstelen udvarral, a szerető kétes érzelmi körével szemben az őszinte, igazi világot, a tiszta, romlatlan embert. De itt is csak hitről, illetve tévhitről van szó, akár csak a néppel kapcsolatban. Lady Milford vélt szerelmé nem egyéb, mint hatalmi vágy, szerelmének tárgyát bírni akarná, uralkodni szeretné rajta, vagy a másik végletbe esik s az leghőbb vágya, hogy rabszolgája lehessen: A szándék itt is jó volna, de ebben az esetben is megsemmisül az udvar ellentmondásai és korlátai között. A herceg szeretője el sem tudja képzelni, mi az igazi szerelme. Nem látja és nem láthatja, hogy két ember önzetlen egymásbaolvadásán fordul meg, a másikban való feloldódáson a legemberibb egyenlőség alapján és az uralkodás vagy a rabszolgaság idegen tőle. Érzelmű és elvi síkon egyaránt ebben rejlik a gyökere annak, hogy Ferdinánd a ladybe nem lehet szerelmes, még akkor sem, ha nem szeretné Lujzát. Ferdinánd szabadságra vágyik s ezt a szabadságot konkrét formában éppen érzelmi területén találta meg. A lady ellenben az érzelmi valóság síkján is csődöt mond. A Ferdinánddal folytatott párbeszéd tetőpontján kiderül ugyanis, hogy ebben a vonatkozásban is csak a látszatot ismeri, a látszatban él. Más módon a komornyik-lady jelenet ismétlődik meg, melynek az volt a lényege, hogy a lady jó szándéka ellenére is látszatvilágban él s ha feláldozta is becsületét, csupán a látszaton tudott változtatni, de nem a valóságon: a nép sorsát nem javíthatja meg, a valóságot nem tudja átalakítani. Amikor pedig Ferdinánd közli vele, hogy mást szeret, Lujzát, a lady minden magával is elhittetett őszintesége, őszintének vélt szerelme mellett is kénytelen az értéktelenné vált házassági tervhez ragaszkodni. Kijelenti: mindent meg fog tenni annak érdekében, hogy Ferdinándot elszakítsa a lánytól, semmiféle eszköztől sem riad vissza. Ezzel pedig saját érzelmi valóságáról is lemond s a látszat kedvéért azon a ponton szakad el a realitástól, ahol legközelebb kerülhetett volna hozzá. A látszat pedig az udvari konvenció, amely erő-

sebb minden őszinteségnél, minden emberi érzésnél, amely a látszólagos szabadság örve alatt az udvarban elképzelhető legnagyobbfokú függetlenségben és korlátatlanságban élő ladyt is köti. Lady Milfordnak el kell választania egymástól a szerelmeket s ezzel önmaga előtt is le kell mondania a tisztességről, fel kell adnia a maga őszinteségébe vetett hitét, s mindezt csak azért, mert »becsülete« erre kényszeríti. »Egybekelésünkről beszél az egész ország. Minden szem, a gúny minden nyila rám irányul. Kitérülhetetlen szégyen, ha a herceg egy alattvalója visszautasítja a kezemet«. (II. 3.). Világos, hogy az állítólagos »becsület« mi: a látszat, a konvenció, az az elv, hogy egy cselekvés értékét az dönti el, mit szól hozzá a társaság. És Lady Milford azzal, hogy aláveti magát a látszatnak, önmaga erkölcsi alapját semmisíti meg. Maga ismeri el, hogy becsületes szándékai keresztülvihetetlenek és ezzel végérvényesen környezetének és helyzetének rendeli magát alá. Elhatározása nem mutat semmiféle fejlődésre, sőt inkább visszafejlődésre utal. Mégis, a két találkozásnak rendkívüli jelentősége van Lady Milford szempontjából. Elszigetelt világába két oldalról tör be a valóság s arra kell rádöbennie, hogy létének és cselekedeteinek összhangja csak látszólagos, azt kell tapasztalnia, hogy az élet más, mint amilyennek gondolta és ő maga sem az az életben, ami lenni szeretne. Mindeddig azt hitte, hogy a realitás talaján áll, a komornyik elbeszélése és Ferdinánddal folytatott beszélgetése után azonban tudja, hogy más világban él. E pillanatban még nem hajlandó feladni a maga világát s amikor a választás lehetősége felmerül, habozás nélkül a régi mellett dönt. Az újat erőszakkal szorítja ki a tudatából s ezzel a maga síkján ugyanúgy jár el, mint a kancellár a maga körében. Ugyanakkor azonban érzi, hogy az erők, amelyekkel szembekerült, létének alapjait veszélyeztetik, ezért búcsúzik Ferdinándtól ezekkel a szavakkal: »Minden lehető látba vetek!«

Lady Milford és Lujza találkozásának a lady szempontjából ezek az előzményei. Külsőleg a hatalma csúcspontján álló kegyencnő kerül szembe a mindenétől megfosztott, tehetetlen polgárlánnyal s a lady célja az, hogy Lujzát lemondassa Ferdinándról. Vagyis a Wurm-féle intrika ismétlődik meg, más szereplőkkel és más körülmények között. A cél viszont a valóságban értelmetlen, hiszen Lujza már lemondott szerelméről, ennél fogva nem vesztet semmit sem. Lady Milford helyzetét ez teszi eleve illuzóriussá. Ugyanakkor pedig — ha elfojtottan is — korábbi tapasztalatai révén benne él az a tudat, hogy létének és álláspontjának nincs erkölcsi alapja. Lujza ezzel szemben erkölcsi igazának tudatában lép a lady elé, a belső erőviszonyok tehát pontosan a fordítottjai a külső képnek. A cselekmény menete azt mutatja meg, miképpen érvényesül Lujza erkölcsi fölénye a gyakorlatban, hogyan változtatja meg a látszólagos szituációt. A párbeszéd eleje élesen exponálja azt a látszatot, amelyet a lady valóságként szeretne elfogadni, illetve Lujzával is elfogadtatni. Fennhéjázó hangot üt meg a leánnyal szemben s a formák terén igyekszik fenntartani azt a végtelen irt, amely a konvenciók szerint kettőjük között van. Büszke magabiztonsága azonban már az első pillanatokban megtorpan Lujza nyugodt öntudatán. A leány első válaszaitól kezdve világos, hogy a lady álláspontja belsőleg alapjában véve tarthatatlan s ez nem csupán diszkurzív síkon nyilatkozik meg, hanem Lujza magatartásán keresztül láthatóvá is válik. A lady megjegyzésére »Jó gyermek, azt hiszem, félsz tőlem?« Lujza »nagyszabásúan, határozott hangon« jelenti ki: »Nem, Milady. Megvetem a tömeg ítéletét.« Az ellentét máris teljes s Lujza egészen személyes vonatkozásban éppúgy, mint elvi tekintetben a lady fölébe

kerekedett: nem törődik a látszattal. Lady Milford még mindig attól fél, mit szól a társaság ahhoz, ha Ferdinánd nem fogadja el kezét. Lujza viszont eleve leszögezi, hogy nem törődik az emberek véleményével. (Érdemes megjegyezni, hogy Lujza ezen a pontos határozottabb és fejlettebb álláspontot képvisel, mint a *Faust* Margarétája, aki meghátrál a konvenciók elől és megöli törvénytelen gyermekét.) A párbeszéd ezzel már társadalmi problematikát érint s a továbbiak során teljesen áthelyeződik erre a területre. A lady Lujza származására céloz, de váratlanul azt a választ kapja, hogy a leány büszke származására. Ez a büszkeség teljességgel érthetetlen a főúri nő számára, egyben pedig bosszantó is. Olyannyira, hogy meg akarja semmisíteni s felajánlja, hogy szolgálatába fogadja Lujzát, mert csak így tanulhat »jó modort« s így veszítheti el »polgári előítéleteit«. A brutális célzás a polgárság kicsinyességének és faragatlanságának szól — az udvar nézőpontjáról. Lujza felelete azonban még az eddigieknél is határozottabb és öntudatosabb: »Polgári ártatlanságomat is (elveszíthetem), Milady?« Az egyre élesedő dialógus itt már eljutott arra a fokra, hogy félreérthetetlenül és világosan jelzi azt az erőt, amely a ladyvel szembenáll s amelyet nem képes megdönteni, de megérteni sem: a polgári erkölcsöt. Lujza személyében ez a magasabbrendű, új erkölcs szögezi le a maga igazát a tartalmatlanná, erkölcsatlenné vált konvenció ellenében — az az erkölcs, amelynek vannak korlátai, amely megfelelő anyagi alap híján pillanatnyilag alulmaradhat a gyakorlatban, de elvi szempontból mindenképpen erősebb az udvari morálnál. S ekkor a lady magatartásában is lényeges változás következik be. Eddig megtartotta a fensőbbes biztosság látszatát, most azonban letesz arról, hogy fölénye biztonságát csillogtassa, mert látja, hogy nem ér el vele eredményt. A nyers erőszakhoz folyamodik — akárcsak a kancellár a második felvonás kritikus jeleneteiben. És amikor ez a módszer sem jár sikerrel, kérélelésre fogja a dolgot. A fenyegetőzésben éppúgy, mint a kérélelésben egy mozzanat jelentős: az, hogy Lady Milford megszűnt Lujzával szemben nagyvilági hölgy lenni, mert elvesztette lába alól a külsőséges póz talaját. Nem játszhat többé, az udvari formák nem elég erősek már ahhoz, hogy fétis módjára pusztá létükkel szuverén módon uralkodjanak. És ekkor következik a döntő fordulat. Lujza kijelenti, hogy lemondott Ferdinándról és lemondott az életről is. Ezzel a kijelentéssel, illetve ezzel az elhatározással fejezi ki Schiller a német polgárság lehetőségeinek határát. Erkölcsi téren Lujza álláspontja szilárd és megdönthetetlen, de a gyakorlatban nem tud érvényesülni. Ez a negativum persze nem váratlanul lép fel, hiszen a dráma elejétől fogva ebben a vonatkozásban mutatkoznak meg a polgári kör korlátai. A negativum mellett azonban éppen a ladyvel szemben hatni kezd egy pozitív erő is: Lady Milford azt látja, hogy Lujza erkölcsi alapja még akkor is megdönthetetlen, ha maga a leány megsemmisül. Arra döbben rá, hogy az az erkölcsiség, amelyet Lujza testesít meg, a halálnál is erősebb. S amikor a leány kirohan a teremből, a lady egész világa összetört. Lujza magatartása ezzel vált aktíven ható erővé, és ha a maga vágyai nem valósulhattak is meg, a polgári erkölcsöt egész ellentmondásosságában kifejező gesztusa egy ponton szétzúzta a látszatot és lehetővé tette a fejlődést. A komornyik és Ferdinánd okozta megrendülés Lujza fellépése nyomán jut el a tudatosság szintjére. Lujza, a polgárlány, láttatja meg végérvényesen és visszavonhatatlanul a ladyvel, hogy élete illetve életformája értelmetlen üresség, amely hazugságon épül fel. Lujza aktivizálja benne a komornyik elbeszélését és Ferdinánd visszautasításának mélyebb értelmét, a polgári erkölcs tapasztalása érteti meg vele azt, hogy az a világ,

amelynek létezéséről és körvonalairól értesült már, nemcsak létezik, de értéke-
sebb is, magasabbrendű is a magáénál. S ekkor és ezáltal lesz képes arra, hogy
lemondjon a látszatról — nemcsak elméletben, hanem a gyakorlatban is. Fel-
villanásszerűen világosodik meg előtte minden, felismeri, hogy életének harmó-
niája önáltatás volt csupán, mi több, hogy egész addigi élete tartalmában és
formájában egyaránt csak szerep. És magára maradva így kiált fel: »Emilia!
Ezért lépted át nemed határait? Azért kellett a nagy brit nő nevéért versengen-
ned, hogy becsületed hivalkodó épülete elsüllyedjen egy elhanyagolt pol-
gárlány magasabb(rendű) erénye mellett?« Ezekhez a szavakhoz szinte nem
kell kommentár. A polgári erény, a polgári erkölcs vált a semmibe sem vett
Lújza magatartásán keresztül közvetlen erővé s ez láttatja meg a ladyvel a
maga vélt erkölcsének értelmetlenségét, gyökeres erkölcstelenségét, ez vezeti rá
arra, hogy az állítólagos becsület, amelynek az érdekében a látszatot meg akarta
őrizni, nem egyéb, mint becstelenség. A komornyik által megkezdett folyamat
itt ér véget, Lady Milford egész világa ekkor omlik össze, mert a valóság erői-
vel, a néppel, a polgársággal, a népet pillanatnyilag képviselő polgárság erköl-
csével szemben tartalmatlannak, látszatnak bizonyult. A felismerést azonnal
elhatározás követi. »Nekem is van erőm ahhoz, hogy lemondjak« — mondja ki
a lady a monológ közepén, majd leül és levelet ír a hercegnék, amelyben közli,
hogy szakít vele és jelzi, hogy egy órán belül túl lesz a határon. Kiszakad
tehát az udvari körből és ez a kiválás a komornyik és Ferdinánd előkészíté-
sége után Lujza fellépésének a következménye: A leány magatartása eredményeiben
így alakul át tette s ez az a cselekedet, ameddig a polgárság az adott körülmé-
nyek között el tud jutni: arra nem képes, hogy a világot megváltoztassa, csu-
pán egy ember, a lady érzelmeit változtatja meg. Kétségtelen, ezzel a társa-
dalom nem alakul át, ugyanakkor azonban tény, hogy az udvari világból, a ha-
talom köréből az egyik legrepresentatívabb rész válik ki. Ez pedig azt jelenti,
hogy a polgárság erősebbnek bizonyult, mint az abszolutizmus, ha csak egy
ponton is. A drámának pedig ez a legfontosabb mondanivalója, úgyhogy a lady
és Lujza jelenetei szervesen kapcsolódnak a kancellár kríziséhez s egy másik
területen mutatják ugyanazt a válságot, amely előrevetíti a rendszer bukásá-
nak árnyékát.

Lady Milford búcsújelenete nem hoz lényegesen új mozzanatokot, csupán
a monológban elért állapotot váltja át gyakorlatra. Ez elsőnek formai téren
nyilvánul meg: a lady viselkedése és hangja irónikussá válik s az irónia a her-
ceg és az udvar ellen irányul. Az irónikus magatartás jelzi, hogy a lady kívül-
ről szemléli azt a világot, amelynek része volt és éppen a kívülálló szemlélő
nézőpontjáról látja nevetségesen üresnek. De az irónia fejezi ki azt is, hogy a
lady számára a látszat valóban látszattá vált és ennek következtében az udvar
által képviselt értékek tiszta gúnyban oldódnak fel. A becsület-fogalom, mely
udvari eltorzultságában a látszat fenntartásának egyik fétissé duzzasztott esz-
köze volt, a Lujzával folytatott párbeszéd eredményeként értelmét veszítette,
úgyhogy szó sem esik róla. A látszat viszont közvetlenül is lelepleződik, mikor
a lady szájából elhangzik az a megállapítás, amely világosan és pontosan meg-
jelöli, hogy az udvari világnak mi az alapja. Az udvarmester ijedt megjegyzé-
sére: »Nagyságod talán felhevült?« a lady így válaszol: »Annál kevésbé hazud-
nak majd itt.« Vagyis félreérthetetlenül kimondja, hogy az udvar létalapja a
hazugság s ezt nemcsak objektív érvennyel szögezi le, hanem el van szánva
arra is, hogy az önmagát illető hazugságról is lerántja a leplet. Az egyik eszköz

erre a hercegnek írott levél, amelyben csalásnak nevezi az udvari életet és vádlóként vágja a herceg szemébe, hogy kegyének minden megnyilvánulása az alattvalók könnyeitől csöpög. »Ajándékozta szeretetét — amelyet nem viszonzhatok többé — síró országának...« így ír s a levélnek ez a csattanós befejezése: »Egy óra múlva túl leszek a határon.« A komornyik-jelenetnek ez az ellenjelenete s itt tűnik fel újra a szerelem-motívum is, a Ferdinánddal folytatott beszélgetés lényege, csak hogy teljesen átalakult formában. Az önző, önmagáért harcoló, szerelemnek csupán csúfolt érzés szeretetté változott át, szeretetté az »alattvalók«, az elnyomottak iránt. Az álláspont kétségtelenül téves és naiv, hiszen az abszolutizmus ellentmondásai szeretettel nem oldhatók meg. A ladytól azonban nem is lehet várni, hogy polgári nézőpontról mondjon ítéletet a rendszerről, mert nem lett polgár és még kevésbé sem lett forradalmár. Arra sem képes, hogy a felismert hazugságot következetesen végiggondolja — csupán az az elhatározás érlelődött meg benne, hogy kiválik az udvar világából, elhagyja az uralkodók körét. Az elhatározás nyomán egymásután hullanak le róla addigi életformájának burkai. Eddig minden megmozdulását az a megfontolás irányította: vajon mit szól hozzá a társaság? Most azonban egyáltalában nem akar többé reprezentálni, hanem ellenkezőleg: tüntetni akar s egyenesen követeli, hogy a levél tartalma a nyilvánosság elé kerüljön. Ezzel pedig végérvényesen hátat fordít a társasági konvencióknak, melyeknek egyik lényege éppen az, hogy a látszat megőrzése érdekében mindent megengednek, de büntetik a legcsekélyebb megmozdulást is, amely sérthetné a nyugodt biztonság illúzióját. A konvenciókkal való szakítás területére tartozik a társadalmi kapcsolatok felszámolása is. Ez abban az iróniában nyilvánul meg, amellyel a lady az ijedt és tehetetlen Kalbbal beszél. Az udvarmester nem képes felfogni a Lady Milfordban végbement változást s a teljesen külsőséges udvaronci életfelfogás akkor válik végérvényesen nevetségessé, amikor ezzel a tipikus udvari érvvel akarja a ladyt maradásra bírni: »De mérlegelje, de gondolja meg, Lady, mennyire eljátsza a herceg kegyét!« Az udvaronc számára szinte misztikus erejű kegy a megváltozott lady szemében semmiség, nem törődik vele, hanem egybegyűlt házanépéhez fordul, elbúcsúzik tőlük s kiosztja közöttük egész magánvagyonát. És ekkor döbben rá még egyszer, ezúttal más szemszögből, annak a helyzetnek feloldhatatlanul visszas voltára, amelyben élt: »Hogy hűségetek emlékének egyben megalázásom emlékének kell lennie! Szomorú sors, hogy legcsöttebb napjaim a ti boldog napjaitok voltak!« A reprezentatív kapcsolatok ürességével és értéktelenségével szemben cselédségének hűsége volt az egyetlen emberi érték, amellyel találkozott, saját pozíciójából folyó elembertelenedése következtében azonban ennek az értéknek is prostituálnia kellett. Érti, hogy valamit jóvá kell tennie, ezért távozik közülük szegényebben, mint ők s utolsó szavaival megüzenteti a hercegnek, hogy napszámba fog dolgozni, mert ezzel moshatja le magáról azt a szégyent, amit a hercegen való uralkodás jelentett. A vezeklés motívuma tűnik fel — hiszen nem mehetek mezitláb Lorettoba —, de rögtön utána a munka tisztító erejének felismerése következik: Lady Milford dolgozni akar s ezzel válik ki visszavonhatatlanul régi köréből, ezzel válik illetve válhat emberré. Ez a gesztus tesz pontot a lady-cselekmény végére, amely idealizáltságában sem esik ki a dráma egészéből, hanem ellenkezőleg: szerves alkotórésze. Bizonyos, hogy Lady Milford alakja erősen eszményített, kétségtelen, hogy viselkedése nem tipikus és vitatható, vajon patetikus távozása több-e gesztusnál? Schiller•mondanivalója szempontjából azonban nem is az

alak hitelessége a lényeges, hanem a funkciója. A lady, mint az udvar leglátványosabb képviselője, fellépése pillanatától kezdve védekezésben van. Az abszolút látszatot testesíti meg minden vonatkozásban és azt védelmezi. De éppen rá hat leginkább a valóság: a komornyik, Ferdinánd és végül Lujza maradéktalanul szétrombolják álláspontját, s így az ő alakján keresztül egy sajátos esetben válik láthatóvá az a folyamat, amelyet az *Armány és szerelem* egészében ábrázol és lehetőleg mentől több oldalról akar megmutatni. Ez pedig az; hogy a feudális társadalmi renden belül kezdenek már érvényesülni azok az erők, amelyek a rendszer sírásói lesznek. Lady Milford alakjának az a rendeltetése, hogy mintegy kémiai indikátorként ezeknek az erőknek létét és lényegét hatásukban mutassa meg — a dráma megírása időpontjában és a konkrét esetet tekintve kétségen kívül csupán lehetséges hatásukban. Éppen ezért Schiller számára nem az a fontos, vajon hihető-e, hogy a herceg volt szeretője dolgozni fog, hanem az a döntő — s ez a dráma gondolatmenetéből éppúgy folyik, mint a társadalmi fejlődés szükségszerű irányának felismeréséből —, hogy dolgoznia kellene, illetve adott esetben dolgoznia kell. Ahhoz viszont, hogy ez bekövetkezhessék, ki kell válnia az udvarból, a kiválás ténye pedig az udvar belső bomlásának folytatása. A dráma egyik célja a bomlás tüneteinek regisztrálása s ugyanakkor a bomlás folyamatának megjelenítése. A kancellár változatlan marad mindvégig s éppen ezért meg kell semmisülnie. Ferdinánd eleve kivált az udvari körből, de nem tudja megtalálni a talajt a továbbfejlődésre. Lady Milford kettőjük között áll, az ő átalakulása a néző szeme előtt játszódik le — ez adja meg szerepének különleges funkcióját. A polgári kör szempontjából pedig a negyedik felvonás második részének azért van jelentősége, mert azt a maximális teljesítményt jelzi, amelyre a polgárság pillanatnyilag képes. Lujza lemondott a maga boldogságáról s a gyakorlatban meghátrált az erőszak elől. Erkölcsiségéből folyó magatartása azonban elég erős ahhoz, hogy az udvarnak egyik dekoratív pillérét kidöntse.

Az ötödik felvonás teljes egészében polgári környezetben játszódik. Ebben a vonatkozásban tér el az előzőktől, még abban a lényeges mozzanatban, hogy a végén tömegjelenné alakul át s így a polgári szobából a nyilvánosság fóruma lesz. Az egymást követő helyzetek sokban emlékeztetnek a második felvonás krízisére, de csak külsőleg. Belsőleg, a jellemek és az eszmei mondanivaló tekintetében sokkal tudatosabb, gazdagabb és átfogóbb, egyszerűen: magasabb szinten folyik a dráma, mint korábbi szakaszában. A kezdet lírai színezetű: a cselekmény Miller monológiával indul el, amelybe hamarosan bekapcsolódik a háttérben meghúzódó Lujza. Az a Lujza, aki erősebb volt Lady Milfordnál, aki a herceg maitresse-ét ki tudta szakítani az udvari világból, aki azonban most a végső kétségbeesés, a végérvényes lemondás állapotában van. Úgy látszik, mintha helytállásának emberfeletti erőfeszítése felőrölte volna erejét. Nem akar tovább élni, levelet írt Ferdinándnak, amelyben arra céloz, hogy legyenek mindketten öngyilkosok. Az öngyilkossági terv mélyén azonban nem a megsemmisülés vágya húzódik meg: csupán arról van szó, hogy a léány nem lát más kivezető utat abból a helyzetből, amelybe az udvari intrika belekényszerítette. Születi biztonsága, sőt élete érdekében el kellett hitetnie Ferdinánddal, hogy megcsalta és esküt kellett tennie arra, hogy a hazugságot nem lepeli le. Most azonban, amikor apját biztonságban tudja, az igazság erkölcsi kötelessége kerül előtérbe, érzelmi síkon pedig szerelmének igaza, amelyet mindennek fölébe helyez s amelyért életét is hajlandó feláldozni. Mintha csak a

dráma elejének ábrándozó, lemondóan szentimentális Lujzája jelennék meg újra — de lemondásában is aktívabban, ábrándozásában is határozottabban, nem a gyermekes sejtelmek és vágyak szintjén, hanem a tragikus tapasztalatok által tudatossá érlelődve. Az első felvonásban a szerelmesét váró Lujza akkor még csak ösztönösen és egyben konvencionális belenyugvással mondta ki azt a meggyőződését, hogy szerelme nem valósulhat meg. Nem volt szándéka, hogy az ellenséges rendszerrel szembeszálljon, álmodozása kielégítette. Azt kellett azonban tapasztalnia, hogy amikor szerelméről van szó, akkor egész énje, létének értelmet adó erkölcsisége forog kockán s a tapasztalatból azt a tanulságot szűrte le, hogy az elnyomó társadalommal szembe kell szállnia — ha máshol nem, erkölcsi téren —, hogy az udvar által rákényszerített hazugságtól meg kell szabadulnia, még élete árán is. Nem vitás, az öngyilkossági szándék még ilyen körülmények között is negatívum marad, de valamiképpen előretekintő, előremutató s a kifejezés abszurdumnak tetsző ellentmondása ellenére pozitívan színezett negatívum. Analógiaként a *Rómeó és Júlia* minden tragikum ellenére is legvégső fokon optimisztikus kicsengésére lehetne gondolni, vagy Faust utolsó szavaira, mielőtt ajkához emelné a mérgepoharat:

e párlat itt gyors mámorral hat át:
sötét ömléssel árad szét öledben, —
amit magamnak készítettem,
azt hadd köszöntse édes szédületben
a végső áldomás, rőt virradat, read!

A hajnal, a megújulás, az új élet motívuma tűnik fel Lujza rajongó kitérésében is: »El ezzel (a szóval), és olyan nászágyat látok, amelyre a virradat teríti arany szőnyegét és a tavaszok szórják tarka virágfüzéreiket. Csak a síró bűnös csúfolhatta a halált csontvázának. Valójában bájos, kedves fiú, virágzó, amilyennek a szerelem istenét festik, de nem oly alattomos — csöndes, szolgálatkész szellem, aki a léleknek, ennek a kimerült zarandoknak, karját nyújtja, hogy segítsen az idő árán, aki felnyitja az örök nagyszerűség tündérvárát, majd barátságosan bölint és eltűnik.« Lujza nem azért akar öngyilkos lenni, hogy megsemmisüljön, hanem korlátlanságra tör. »Bűn-e az, ha eltávozom abból a társaságból, amely nem fogad be szívesen?« — kérdezi apjától. Vagyis az erkölcsi igazságért, a korlátlanságért, egy új, szabad élet eszméjéért akar meghalni, kétségbeesetten, de ugyanakkor rajongva, az ellenséges világon összetörve, de ugyanakkor egy más, jobb világ meggyőződésében. Vajon lehet-e a korszak német polgárának legmélyebb ellentmondásait jellemzőbben kifejezni, mint Lujza lemondóan-optimista, egy új élet eszméjéért rajongó halálvágyával, amely a valóság érdekében akar elszakadni a realitástól? S itt kell még egyszer utalni a lady és Lujza jelenetére, hogy a kép még teljesebb legyen: Lady Milforddal szemben a leány a végsőkig kitartott, s ez a kitartása az a cselekedet, amelyre konkrétan képes. Amikor a kitartásnál, az ellenállásnál többet akar, akkor nem érez talajt a lába alatt, és túlfutott, csaknem misztikus rajongásba csap át. Ezt a rajongást szállítja le Miller a földre, amikor lebeszéli leányát az öngyilkosságról. Vallásos érveket használ fel, de tulajdonképpen nem ezekkel téríti el Lujzát szándékától. A döntő szót akkor mondja ki, mikor szózata végén így kiált fel: »Menj! Vedd válladra minden bűnödöt, ezt is, az utolsót, a legiszonyatosabbat s ha még mindig túlságosan könnyűnek érzed a terhet, akkor

átkom töltse be a súlyt. — Itt egy kés — döfd szívedbe és ... az apai szívedbe!« A gyermeki szeretethez apellál, s Lujza visszatér a földre: »a gyöngédség még kíméletlenebbül kényszerít, mint a zsarnok dühe!« Ismét a család hatott, a családi érzés, akárcsak a Ferdinándról való lemondásnál. A család, amelyet meg kell védeni, és minden áron meg kell tartani. Az az egység, amely közvetlen valóság, az a kör a társadalmon belül, amelyet Lujza egészében ki tud tölteni és egészében magáénak mondhat. Az a kör, amelyért Lujza még az igazságot is feladja. Kétségtelen, ez a másodszori lemondás is ellentmondásos, csakhogy éppen fordítva, mint az előző. Élet és igazság, magasabb erkölcsi valóság állt ott egymással szemben s Lujza hajlandó volt az életről lemondani, itt viszont a szűkreszabott, de a lehető legkonkrétabb valóság kerül szembe az eszményi valóságnál és erősebbnek bizonyul nála. És ez is erkölcsiség, ha kicsinyesnek tűnik is a másikkal szemben, a polgári létfenntartás erkölcsisége az ellenséges abszolutisztikus társadalomban. Ezúttal azonban Lujza kívánja, hogy meneküljenek el, azt kéri apjától, hogy költözzenek más vidékre. A harmadik felvonás negyedik jelenetére visszagondolva azt lehetne hinni, hogy a leány jellemében törés van, vagy legalább is következetlenség: Ferdinánddal Lujza nem volt hajlandó elmenekülni, még akkor sem, ha az öreg Millert is magukkal vitték volna. Valóban nem volt hajlandó, mert akkor a saját boldogságáról volt szó és arról, hogy szerelme csak úgy válhat valósággá, ha legálisan elfogadják. Most azonban el kell távoznia, el kell hagynia azt a társadalmat, amely a hazugság látszatába kényszerítette bele. Akkor a maradással állt ki a maga világa és a maga osztálya mellett, most viszont »polgári« kötelessége, hogy vélt erkölcstelenségével még látszat szerint se támassa alá az arisztokrata pretenciók igazát. Ha maradna, akkor a polgárlányok könnyű erkölcseinek élő példája volna, amelyre hivatkozni lehet s amely igazolná, legalizálná az udvaroncok minden csábítási kísérletét.

Az elhatározás pillanatában lép be Ferdinánd s ezzel kezdődik meg a dráma végkifejlődése, amely gyors ütemben halad a befejezés felé. Ferdinánd azzal a szándékkal érkezik, hogy megmérgezze a hűtlennek hitt leányt, maga pedig öngyilkosságot kövessen el. Szándékai tehát nagyjából egyeznek azzal a megoldással, amelyet Lujza akart, mielőtt apja más elhatározásra bírta volna. Az egyezés azonban csupán nagyjából érvényes és így is csak formálisan. Lujza azt ajánlotta Ferdinándnak: haljanak meg együtt, az igazságért, a magasabb valóságért. Ferdinánd ezzel szemben gyilkolni akar és ugyanakkor magát is meg akarja semmisíteni. Nála valóban nihilista kétségbeesésről lehet beszélni, vélt csalódása óta meghasonlott önmagával és az egész világgal. A csalódásra pedig predestináltatott, hiszen szerelme már a Wurm-féle intrika előtt megtorpant s vad féltékenységre csapott át. A végső kérdésekben nem tudta Lujzát megérteni s nem tudta a valóságot felfogni. Ezért eshetett oly könnyen áldozatul a látszatnak, ezért fogadta el gondolkodás nélkül igaznak a Lujzából kikényszerített levél koholmányait. De miért szakadt el a valóságtól? Azért, mert helyzeténél fogva legjobb szándékai ellenére is elszigeteltnek, magáramaradottnak kellett maradnia, mert az udvari világból kivált ugyan, de nem volt képes arra, hogy egy új, erősebb és valóságosabb közösségbe beépüljön. Érzelmien kívül nem volt és nincs értékmérője, de eszköze sem, amellyel a valósághoz közeledhetnék. Az önmagáért való érzelem pedig maga is irreálissá válik és megsemmisül. A levél megtalálásával reménytelenül belegabalyodott a látszat szövevényeibe és nem lát más kiutat, mint a halált. A haláltól persze nem azt

várja, mint Lujza. Az ő számára a halál nem a magasabb igazság érvényrejtetésének eszköze, nem igazabb valóság (s ha Lujzának ez az elképzelése alapjában téves is, a valóság akarásának szándéka előremutató), hanem a létbevágó tévedések, az életben való csalódás következtetései levonása, maradéktalan és végérvényes megsemmisülés és megsemmisítés. Ferdinánd elhatározása tiszta negatívum, vélt tévedését akarja megtorolni, Lujzán és önmagán. Kérdés, vajon helyzetében lehetséges-e más megoldás, vajon szükségszerűen feloldhatatlan ellentmondásokba jutott-e bele? Megjegyzéseiből az derül ki, hogy az ellentmondások valóban meghaladják erejét és lehetőségeit. Azt hiszi, hogy apja hozzájárult házasságához s a lady távozásával a másik akadály is elhárult szándékai megvalósítása elől. Azt gondolja tehát, hogy boldogsága a fennálló renden belül lehetséges volna s ezzel az a személyes bázis csúszik ki a lába alól, amelyről elvi indokok mellett a rendszert támadtá. Apja beleegyezése, illetve az intrika, amelynek az apai áldás fikciója is egyik láncszeme, azt a látszatot kelti, mintha az udvarral való szembefordulása, az udvari világból való kiszakadásra irányuló törekvése értelmetlen lett volna. Éppannyira értelmetlen és téves, mint Lujza iránti szerelme, amely önáltatásnak tűnik. Ferdinánd számára az egész világ megfordult: az elnyomásból szabadság lett, az igazságból hazugság. Esméi ellentmondanak a tapasztalatnak, helyzete teljesen áttekinthetetlenné vált. Végző fokon az udvar oldalára sodródott s ezzel önmagának mond ellent. És nem lát semmilyen lehetőséget arra, hogy az ellentmondásoknak ebből a kaoszából kiemelkedjék, nincs reménye a kibontakozásra. A kilátástalanságot, amely jelleméből és helyzetéből folyik, Schiller tökéletesen domborítja ki apró mozzanatok segítségével. Sorsa annyira szükségszerű, hogy bár a döntő pillanatokban nem egyszer csak egy hajszál választja el az igazság megismerésétől, éppen a hajszálnyi válaszfalon nem tud áttörni. Kalb például bevallotta a csalást a levéllel kapcsolatban, Ferdinánd azonban féltékenységében se nem látott, se nem hallott és nem fogta fel, miről van szó. De ez az utolsó találkozás is Lujzával másképpen folyhatnék le, ha Ferdinánd néhány perccel korábban érkezik meg, mielőtt még Lujza eltépte volna búcsúlevelét. Így azonban semmi sincs, ami visszatartaná a végzetes lépéstől. Lujza láttára megtorpan ugyan egy pillanatra, ösztönösen bizonytalanává válik s kételkedni kezd a látszatban, amelynek áldozatául esett. Még egyszer, utoljára kezében tartja a kulcsot a valósághoz, de csak azt kérdezi, kétszer is fokozva a kérdést: »Te írtad ezt a levelet?« Csak a levél ténye érdekli, a reális összefüggések iránt nincs érzéke. Elszigeteltség minden irányban, ez az, ami jellemzi, ez az a korlát, amelyet nem képes átlépni. Ösztönei arra elegendők csupán, hogy felvillanjon tudatában: valami nincs rendben, de ahhoz már nincs erejük, hogy széttépjék a látszat szövevényét. És nem is lehet elég erejük, hiszen egyéni ösztönök, s nem a kollektív elnyomottság érlelte meg őket.

Lujza igenlő válasza után már csak a tett végrehajtása marad hátra. Ehhez az öreg Millert el kell távolítani és a mérget észrevétlenül el kell helyezni. Mind a kettő sikerül és Ferdinánd egyedül marad Lujzával. A halál küszöbén Ferdinánd kétségbeesett iróniával még egyszer felidézi és újból átéli csalódását, így merít erőt ahhoz, hogy igyék a mérgezett limonádéból s hogy Lujzával is itasson belőle. Amikor a jóvátehetetlen lépés megtörtént, hatalmas érzelmi fokozással szerelmük hajnalát érzi át újra s a végsőkéig kiélezve tárja Lujza elé a látszat és a valóság közötti tragikus törést. A schilleri irónia itt éri el a csúcspontot: Ferdinánd ezekben az utolsó pillanatokban is téved és még mindig for-

ditva lát mindent. A fordulat csak akkor következik be, amikor Lujza megtudja, hogy meg kell halnia. Ekkor már nem köti a Wurnnak tett eskü s haldokolva elmondja az állítólagos szerelmeslevél történetét. A fordulópont nemcsak a nyers cselekmény szempontjából jelentős, hanem tökéletesen kihasználja a szituációt és rendkívüli sűrítettségben foglalja össze az egész dráma eszmei mondanivalóját. Itt válik végérvényesen és visszavonhatatlanul nyilvánvalóvá, hogy Ferdinánd és Lujza szerelme miért nem valósulhatott meg. Lujza, a polgárlány, szinte csak a halál pillanatában jut el oda, hogy szabadon beszéljen, Ferdinánd, a fiatal arisztokrata, pedig akkor lát csak tisztán, akkor ismeri meg a valóságot, amikor életéből már csupán percek vannak hátra. A látszat szétrombolása a haldokló Lujza utolsó cselekedete s ez a tett a látszatot meg tudja ugyan semmisíteni, de a valóságot megváltoztatni már nem képes. Legalább is közvetlenül nem. Következményeiben azonban a zárójelenetben aktív erővé válik Ferdinánd megnyilatkozásában, aki leleplezi és az egybegyűlt tömeg előtt felelőssé teszi a tragédia okozóját: apját, a kancellárt és rajta keresztül magát az elnyomó társadalmi rendet. Lujza halála konkrét, drámai funkcióján túlmutat és az eszményi polgárság lehetőségeit valamint lehetőségeinek határait is kifejezi az adott társadalmi helyzetben, persze jelképesen. A jelképes érvényű és a közvetlen értelmű mozzanatok összefolynak. Lujza utolsó szavai, amelyekben a Megváltóra hivatkozva megbocsát a kancellárnak, a két terület közötti határ elmosódásának példája. A maga gyermeki szeretetét és tiszteletét általános normának tartja, ezért nem tud Ferdinánd és a kancellár között sem más kapcsolatot elképzelni. A gyermeki szeretet egyéni érzés, Lujza jelleméből folyik, azzal azonban, hogy a kritikus szituációkban mindig ösztönszerűen családi kategóriákban gondolkodik, egyben a korszak német társadalmának eszményítetten tipikus polgári jellemét is képviseli. A vallásos ideológiai köntösbe öltöztetett megbocsátás-motívum pedig ugyancsak társadalmi érvényű, amellett, hogy egyéni megnyilatkozás. Végso fokon a tehetetlenség megokolására irányuló kísérletnek tekinthető, olyan ideológiai formának, amelybe a német polgárság fejlődésének több százados stagnálása következményeképpen belemeredett. Ferdinánd kijózanodása is jelképes értékű. Magától nem tudna eljutni a valósághoz, csak Lujza segítségével törhet át a látszaton. Az áttörés azonban akkor sikerül már csupán, amikor nem változtathat többé a dolgok alakulásán. Ferdinánd sorsa a feudalizmusból kiszakadni vágyó, haladó arisztokraták problémáját mutatja be és tipikus színezete ellenére is sokkal inkább egyéni sors, mint Lujzáé. Ez abból a tényből következik, hogy Ferdinánd esete az arisztokrácia egészét tekintve nem tipikus, valóban csak egyesekre vonatkozik. Tehetetlensége elszigeteltségének folyamánya és az egyéni útkeresés elkerülhetetlen velejárója. Ferdinánd a maga boldogságáért harcolt első sorban, ezért maradt el Lujza mögött és ezért láthat csak az utolsó pillanatokban világosan. Ekkor ugyanis az egyéni boldogság kérdésének nincs már értelme, úgyhogy Ferdinánd a zárójelenetben, a Lujza által előidézett fordulat nyomán jut el nemcsak a valósághoz, hanem ekkor ér el a társadalmi jelentőségű cselekedet szintjére is.

A zárójelenet első pillantásra a második felvonás utolsó jelenetének megismétlése. A kancellár — ez alkalommal Wurm társaságában és szolgálói élén — ismét belép Miller szobájába és most is fiával találja magát szemben. Ferdinánd azonban ezúttal nem az ereje teljében levő fiatal ember, aki boldogsága érdekében fegyverrel a kezében harcol az apja személyében fellépő rendszer ellen,

hanem olyan ember, akinek már csak pillanatai vannak hátra, akit éppen ezért nem a boldogság érdekel, hanem az igazság. Ami az első krízis csúcspontján fenyegetés maradt: a kancellár üzelmeinek leleplezése, most megvalósul. Mégpedig olyan körülmények között, amelyek túlnőnek a polgári szoba keretein. Ferdinánd utolsó szavai a szobába özönlött tömeg előtt hangzanak el, a cselekmény itt lép a drámán belül is a nyilvánosság elé. Az idősebb Walter leleplezése és megsemmisítése közüggé vált, Ferdinánd végső kiállása nyilvános példamutatássá, mind konkrét lefolyásában, mind eszmei tartalmát illetően. Peldamutatása olyan értékű, mintha tett volna, hiszen szavai nyomán, a valóság feltárásának eredményeképpen a kancellár és segítőtársa, Wurm, egymás ellen fordulnak, egymást juttatják az igazságszolgáltatás kezére. Igen érdekes, hogy ezzel a megoldással Schiller miképpen jelöli meg az adott körülmények között lehetséges társadalmi harc módját. A második felvonás nyílt, tettleges szembenállása karddal a kézben nem vezetett eredményre, a túlerő ellen nem érvényesülhetett. A leleplezés következett volna akkor is, csak azért nem került rá sor, mert a kancellár meghátrált. De nem is lett volna olyan értéke, mint most: a tömeg akkor nem volt jelen, s a valóság megmutatása nem a köz érdekében történt volna meg, hanem bár igaz, de alapjában véve önző, mert egyéni célokért. Most azonban, amikor Ferdinánd haldokolva és a halott Lujza oldalán állva vágja apja szemébe az igazságot s mutatja meg a népnek a valóságot, akkor ez a többi ember javát szolgálja, a jövőre irányul, és egy igazabb, jobb társadalmi rend létrejövetelét segíti elő.

HALÁSZ ELŐD

ЭЛЁД ХАЛАС:

КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ И НЕМЕЦКАЯ БУРЖОАЗНАЯ ИДЕОЛОГИЯ

Конфликт драмы *КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ* основан на антагонизме абсолютистического двора и буржуазии, являющейся в данных общественных условиях ведущей силой прогресса. Абсолютистический строй олицетворяется в драме самыми типичными её представителями — президентом фон Вальтером, представляющим политическую власть и лэди Мильфорд, олицетворяющей общественно-декоративную сторону позднего феодализма. Им противопоставлены представители буржуазии, во главе с дочерью городского музыканта, Луизой Миллер.

Основная проблема драмы заключается в том, удастся ли сыну президента, Фердинанду, жениться на мешанке, несмотря на аристократическую конвенцию и на жестокое сопротивление отца. Шиллер вводит в постановку и решение вопроса два новых мотива, представляющих собой значительное продвижение вперёд по сравнению с другими современными пьесами. В отличие от обычного способа изображения, Фердинанд выступает здесь не соблазнителем, а прогрессивно чувствующим молодым дворянином, который осознал общее направление развития и именно потому видит в Луизе равноценного человека — свою супругу. Другой мотив, существенно отличающий произведение Шиллера от современных драм, заключается в том, что развязка конфликта не приводит к положительному решению. Шиллер старается изобразить не какой-то исключительный, хотя в самом себе возможный, но всё-таки идеализированный случай, а логический вывод, вытекающий из общественных условий абсолютистического строя. Решение достигается в двух фазах. Первая фаза драмы заканчивается кажущейся победой Фердинанда над отцом, вторая основывается на интриге Вурма и приводит к гибели Луизы и Фердинанда. Оба положительных образа терпят поражение в борьбе за личное счастье, зато их поведение содействует не только проявлению противоречий абсолютизма, но и активно способствует распаду феодального общества. Встреча с Луизой побуждает лэди Мильфорд отказаться от своей позиции, Фердинанд же, в свою очередь, разоблачает отца, нанося этим тяжёлый удар господствующему строю. Двусторонность решения — полная неудача Луизы и Фердинанда с точки зрения личного счастья, с одной стороны, и положительное воздействие их поведения в объективно-общественном отношении, с другой — является в данных условиях самым прогрессивным выражением идеологии немецкой буржуазии.

ELÖD HALASZ

KABALE UND LIEBE UND DIE DEUTSCHE BÜRGERLICHE IDEOLOGIE

Der Konflikt von *Kabale und Liebe* beruht auf dem unversöhnlichen Gegensatz des absolutistischen Hofes und des Bürgertums, das unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen an der Spitze des Fortschrittes steht. Das absolutistische System wird durch zwei seiner typischsten Vertreter personifiziert: durch die Gestalt des Präsidenten von Walter, des Repräsentanten der politischen Macht und durch Lady Milford, die in jeder Hinsicht die gesellschaftlich-dekorative Seite des späten Feudalismus verkörpert. Ihnen gegenüber

stehen die Vertreter des Bürgertums, mit Luise Miller, des Musikanten Tochter, im Mittelpunkt.

Das Grundproblem des Dramas lässt sich in die Frage zusammenfassen, ob es Ferdinand, dem Sohn des Präsidenten, gelingt, das Bürgermädchen trotz dem Widerstande seines Vaters und der aristokratischen Konvention entgegen zu heiraten. Schiller führt in die Problemstellung und auch in die Lösung des Konflikts zwei wesentliche Momente ein, die im Vergleich mit den gleichzeitigen Dramen einen entscheidenden Fortschritt bedeuten. Im Gegensatz zu der üblichen Darstellungsweise tritt Ferdinand nicht als Verführer auf, sondern als progressiv fühlender junger Edelmann, der sich der allgemeinen Richtung der Entwicklung bewusst ist und ebendeshalb in Luise einen gleichgestellten Menschen, seine ebenbürtige Gefährtin sieht. Das andere Motiv, das Schillers Werk von den gleichartigen Stücken seines Zeitalters wesentlich unterscheidet, besteht darin, dass die Entwicklung des Konflikts nicht zu einer positiven Lösung führt. Schiller will nicht einen einzelnen, an sich möglichen, aber einseitig idealisierten Ausnahmefall darstellen, sondern die notwendige Konklusion, die sich aus den gesellschaftlichen Verhältnissen des Absolutismus ergibt. Die Lösung wird in zwei Phasen erreicht. Die erste Phase des Dramas endet mit dem scheinbaren Siege Ferdinands über seinen Vater, die zweite beruht auf der Wurmischen Intrige und führt zu Ferdinands und Luisens Untergang. Die beiden positiven Gestalten scheitern zwar auf dem Gebiet ihrer persönlichen Ziele, ihre Haltung indessen trägt nicht nur zum Sichtbarwerden der Widersprüche des Absolutismus bei, sondern sie wirkt auch im Auflösungsprozess der feudalen Gesellschaft tätig mit. Luisens Auftreten bewegt Lady Milford zur Aufgabe ihrer Position. Ferdinand dagegen entlarvt seinen Vater und schlägt damit dem System eine empfindliche Wunde. Das Doppelgesicht der Lösung — der totale persönliche Misserfolg der Liebenden und die in objektiv-gesellschaftlicher Hinsicht positive Wirkung ihrer Haltung — ist der unter den gegebenen Umständen fortschrittlichste Ausdruck der Ideologie des deutschen Bürgertums.