A dráma alapvető sajátosságáról

KOLOSI TAMÁS

Míg a feltörekvő polgárság, például az Erzsébet-korban, a színjátszókban és a színjátékban szövetségest keresett és talált, addig a megszilárdult burzsoázia a színházat már csupán eszközül kívánta felhasználni: üzleti vállalkozássá, a szórakoztató ipar egyik bástyájává tette. A színjáték, a piactérről a kőszínházakba szorulva, elvesztette tömegkommunikációs jellegét, és ezzel szoros összefüggésben, a színész, aki egykor a társadalmi változások propagátora volt, ismét visszavedlett komédiássá.

A színjátéknak ez a degradálódása, s az ezzel párhuzamosan a XVIII. század végén és a XIX. század elején kialakuló könyvdráma a dramaturgiában is fordulópontot jelentett. Az irodalom előtérbe kerülése kialakította a dráma irodalomcentrikus szemléletét, ami együtt járt azzal, hogy a dramaturgia irodalmi elemzéssé vált. Mindez egy valóságos élettény számos részletében helyes, de alapvetően hibás értelmezéséből fakadt: annak a figyelmen kívül hagyásából, hogy a dráma lényegileg elválaszthatatlan a színházművészettől. Ez a helytelen felfogás napjainkban is él.

Színház és dráma tényleges kapcsolatának felvázolásához először is vegyünk szemügyre néhány idevágó, a művészet differenciálásáról szóló közkeletű elméletet. Egyfelől „A művészeti ágazatok kérdéseit hosszú időn keresztül az esztétikusok... igen szűkösen, elvontan, elégtelenül tették fel. Főleg az a kérdésfeltevés uralkodott, hogy miképpen, milyen nézőpontokból lehet felosztani a különböző művészeteket. Mi legyen az az elv, amelynek segítségével, hogy úgy mondjam, különböző fiókokba, skatulyákba lehet gyömöszölni a művészeteket. Ez az összefüggés azonban meglehetősen vulgáris: mindenekelőtt azért, mert pusztán formális logikai kérdést lát a művészetek és a — nekik megfelelő — ágazati esztétikák összefüggésében."[1] Egy másik végletes felfogás szerint „a művészetben... csak olyan egységes képződményt, alakulatot szabad látni, amelyben az, hogy zene-e vagy festészet, az, hogy szobrászat-e vagy építészet, hogy irodalom-e vagy táncművészet, nem jelent semmi lényeges különbséget".[2] S bár vitathatatlan tény, hogy századunkban az egyes műfajok között nehezebb biztos határvonalat húzni, mint néhány száz évvel ezelőtt, és az is kétségtelen, hogy ez a színjátékművészet vonatkozásában a legnehezebb, ahol a különböző műfajok sokszor „besegítenek" a receptív élmény teljességébe, már a józan ész és a mindennapi gyakorlat is szembeszegül a műfajok és műnemek ilyenfajta összeolvasztásával.

[1] Szigeti József: *Bevezetés a marxista—leninista esztétikába.* II. Kossuth 1966. 63.
[2] *Uo.* 65. o.

A dráma alapvető sajátosságának feltárásához tehát sem az általános művészet differenciálatlan felfogása, sem az egyes művészeti ágazatok formális kritériumok alapján való „megkülönböztetése" irányából nem vezet út. Az egyetlen lehetséges út a műalkotások társadalmi funkciójuk szerinti differenciálása. De nem Hans Sedlmayer bár ontikus, de formalista, strukturalista nyomvonalán, amely szerint „ahhoz, hogy tudjam, mit képes a művészet mint társadalmi funkciót teljesíteni, előbb tudnom kell, mik a műalkotások".[3] És — a sedelmayeri idealista szemlélettel szemben — természetesen nem is egy praktikus-funkcionalista irányban. Mindezt — röviden, mivel itt nem térhetünk ki és nem is térünk ki általában a műalkotások társadalmi funkciójára — előljáróban le kellett szögeznünk, mielőtt tulajdonképpeni témánkra a drámai specifikumok kérdésére rátérnénk.

A dráma alapvető sajátossága egyrészt az, hogy alkotási folyamata a legközvetlenebb kapcsolatban van a közönséggel, másrészt — ezzel összefüggésben — az, hogy hatása is a legközvetlenebb. E kettős közvetlenség oka, hogy nem otthon, papucsban olvassuk, mint a regényt, nem az utcán sétálva, vagy egy kiállítás termeit járva individuálisan szemléljük, mint a képzőművészet alkotásait, nem egy pontosan meghatározott és a műélvezet pillanatában már megmerevedett anyagot nézünk, mint a film esetében, hanem közösségbe gyűlve, a művet is befolyásolva, társadalmilag „fogyasztjuk" a színházban.

Ez viszont felhívja a figyelmet a recepiens, a befogadó szerepére is. „A színházművészeti alkotás mindig ugyanazon a helyen, ugyanabban az időben összegyűlt nézők előtt és velük közvetlen kölcsönhatásban valósul meg. A színjáték a színjátszók és a közönség ünnepi találkozása."[4]

Mikor az ágazatok differenciálásánál a funkcióból nem mint formális, hanem mint dialektikus kritériumból indulunk ki, akkor ezzel természetesen azt is tételezzük, hogy a funkció, vagyis a társadalmi hatás, azaz, tovább szűkítve, a közönséggel való való kapcsolat, minden művészetnél elsődleges. A közönség szerepét általában vitatni manapság már igen naiv dolog lenne. Jelentőségét igen jól emeli ki például Nicolai Hartmann, amikor a műalkotás négytagú relációjáról ír, melynek egyes tagjai a produkáló szubjektum, a „szellemmel feltöltött anyag", a szellemi tartalom valamint a recepiens, azaz a befogadó átélése.[5] Az esztétika tehát általánosságban sem kapcsolhatja ki vizsgálatából a közönséget, de ez a kapcsolat a legszorosabb éppen a drámánál. Már Hegel észreveszi a drámának azt a sajátosságát, hogy itt a többi művészettel szemben sokkal nagyobb szerepe van a közönségnek; mint igen szellemesen rámutat: „A drámai költőnek is megmarad az a kiútja, hogy megvesse a közönséget, de akkor épp legsajátabb hatásmódjának tekintetében mindig eltévesztette a célját."[6] Miért? Egyrészt azért, mert valamennyi műalkotás közül egyedül a színjátéknál kerül a közönség közvetlen kapcsolatba a művel és hat közvetlenül is a műre. A drámaírónak tehát előre „bele kell kalkulálnia", hogyan fog reagálni a közönség.

Balázs Béla a drámát és a filmet összehasonlítva arról ír, hogy „a színpadon lejátszódó színdarabok világa akkor is el van zárva előlem, ha fenn

[3] Hans Sedlmayer: *Kunst und Wahrheit. Problem der Interpretation.* Rohwolt, 1963. 145. o.

[4] Hont Ferenc: *Bevezetés a színházesztétikába.* In: *Marxista—leninista esztétika IV.* MSZMP PB Marxizmus–leninizmus Esti Egyetem kiadása é. n.

[5] Vö. Nicolai Hartmann: *Ästhetik.* Berlin 1953.

[6] Hegel: *Esztétikai előadások III.* Akadémiai Kiadó, 1956. 381. o.

ülök a színpadon a színészek között, vagy ha a színpad arénája körül van véve nézőkkel, mint a cirkuszban. Mert akkor sem lehetek én részese a cselekményeknek. A szereplők hozzám nem szólnak, engem nem vesznek tudomásul. Jelenlétemmel zavarhatom a mű kompozícióját, de a kompozíció elemévé nem válhatok soha."[7] Ténylegesen a színháznak — s általában az előadóművészetnek — nem állnak rendelkezésére olyan eszközök, mint a plánozás, hogy a néző szemszögéből láttassa az eseményeket, színészei azonban igenis a nézőkhöz beszélnek, és a nézők jelenléte teszi értelmessé azt, hogy ott fenn a színpadon vagy ott lenn az arénában művészetüket gyakorolják, művészi alkotásokat adjanak elő, vagy, bocsánat a profánságért, az oroszlán elé vessék magukat. A néző befolyása — a mű egyszeri, élő és megismételhetetlen volta miatt — itt a legjelentősebb. Nemcsak arra hat, hogy mit játszanak, hanem arra is, hogy hogyan, tőle is függ, hogy ugyanannak a darabnak egyik előadása jobban, a másik kevésbé sikerül. A közönség ítélete az adott pillanatban dönt. Ebből következik, hogy miért nevezetesebb egy-egy színházi bukás, mint, mondjuk, egy irodalmi vagy képzőművészeti. Az utóbbiak esetében ugyanis a közönség később módosíthatja ítéletét, a színielőadásnál azonban erre nincs lehetőség. A bukás természetesen nem mindig a drámának szól — amikor Csehov *Sirálya* a pétervári bemutatóján megbukott, Nyemirovics-Dancsenkó azonnal rámutatott, hogy a bukás oka nem maga a darab, hanem a Csehovhoz nem illő, elavult stílusú előadás.[8]

A dráma tehát a lényegénél fogva elválaszthatatlan a színháztól, a színjáték egészétől. Ezt alátámasztja (jóllehet önmagában persze még nem bizonyítja) a dráma története is. A dráma hosszú időn keresztül csak színpadon létezett, papíron csak a színészi munka fogalmakban leírható részét, a szöveget, a dialógust rögzítették; a leírt, az ún. könyvdráma csak a múlt században alakult ki. Mégpedig nem azért csak ekkor, mintha a technikai előfeltétek előbb hiányoztak volna (hiszen éppúgy rendelkezésre álltak, mint egyéb irodalmi alkotások esetében), hanem azért, mert nem volt meg az az igény, hogy a drámát könyvalakban is eljuttassák a közönséghez. Ennek mélyebb okára — azaz arra, hogy a színpad az egész drámai szerkezet része — mutat rá Hegel: „A drámában elesik az eposzban a maga totalitása szerint rajzolt világállapot, s hogy a lényeges drámai tartalmat szolgáló egyszerűbb összeütközés szembeszökő, még csak azt a további okot hozom fel, hogy a drámában egyrészt legnagyobb része annak, amit az epikai költőnek, elidőző nyugalmában le kell írnia a szemlélet számára, a valóságos előadásra hárul . . ."[9]

A drámai mű másik lényegi sajátossága a drámai összeütközés: „. . ha azonban az emberi érzésnek és tevékenységnek ez a lényeges tartalma drámainak akar feltűnni, akkor egymásnak ellenszegülő, különböző célokra kell különülnie".[10] A jó dráma mondanivalója, az igazság nem a szembenálló felek egyikének vagy másikának oldalán van, hanem kettőjük harcából szintetizálódik. Ide tartozik még, mint erre Lukács György mutatott rá fiatalkori munkájában, „a paradox, intellektualiter össze nem egyeztethető követelmények érzéki egyesítése, érzéki szimbólumokban való feloldása".[11] A végső igazság

[7] Balázs Béla: *A film*. Gondolat, 1961. 53. o.

[8] Vö. Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Gondolat, 1965. 371. o.

[9] Hegel: *i. m.* 374. o.

[10] *Uo.* 368. o.

[11] Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Franklin, 1911. 20. o.

tehát nem gondolatilag, hanem érzékileg megfogalmazva jelentkezik. Ennek a gondolatnak újszerűsége csak akkor válik világossá, ha észrevesszük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a dráma érzékileg jelenít meg, hanem sokkal inkább arról a sajátosságáról, hogy más síkon ábrázolja az ellentéteket, és más síkon a feloldást. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az ellentétes erők hordozói nem érzékileg ábrázolt figurák lennének, hiszen ez lehetetlen, és ezt a felfogást Lukácsnak még fiatalkori, szellemtörténeti beállítottságú munkájában is túlzás lenne feltételezni, hanem az a tény nyer itt gondolati megfogalmazást, hogy a drámában olyan erők kerülnek a műalkotás egysége folytán szintézisbe, melyek pusztán gondolati síkon egymással összeegyeztethetetlenek. Ugyanerre a tényre hívja fel a figyelmet *Valóság a színpadon* c. írásában Hont Ferenc is: „a dráma lényege a drámaiságot, drámai cselekményt tartalmazó látomás".[12]

A dráma szövege ennek az érzékileg megjelenített konfliktusnak azonban csak az egyik formája. Ennek bizonyítására vizsgájluk meg a dráma struktúrájának egy másik elemét. Nem kép és jelentés megengedhetetlen elválasztása, ha tételezzük, hogy minden dráma — természetesen szoros, szétválaszthatatlan egységben — három szintet foglal magában: az érzéki, a pszichológiai és a gondolati-eszmei szintet.

A drámai szövegben leginkább eleve meghatározott a gondolati-eszmei tartalom. Értelmezési eltérések természetsen lehetségesek, viszont Sedlmayer téved, amikor azt írja, hogy „az interpretációnak csak egy helyes módja van, mégpedig az, amely egyben a legteljesebb hatásúnak bizonyul",[13] ugyanis nem az interpretáció módja, hanem az interpretált eszmei tartalom a meghatározott. Ha a művet más eszmei tartalommal viszik színre, akkor tulajdonképpen nem ugyanazt a drámát adják elő. Álljon itt két ellentétes példa. 1938-ban a németek fasiszta Hamlet-előadást produkáltak. Nyilvánvaló, hogy a horogkeresztes Fortinbras nem Shakespeare művének hőse. A másik példa: szintén a harmincas években munkásszínjátszók úgy akartak előadni egy divatos népszínművet, hogy a háttérre újságcikkeket, filmrészleteket vetítettek volna a parasztság valódi helyzetéről. Nyilvánvaló, hogy itt sem már az eredeti — édes-bús paraszti romantikájú — mű állott volna előttünk.

A második, a pszichológiai sík esetében már nem beszélhetünk arról, hogy eleve meghatározott lenne. A hősök pszichikus viselkedése, pszichológiai reakcióik részben megírhatók a dialógusokban, részben megadhatók a rendezői utasításokban, részben azonban csak a színpadi előadáson alakulnak ki. S ha már szót ejtünk a rendezői utasításokról, tisztáznunk kell azt, hogy a rendező szó szerint véve is csupán utasításokat ad a színpadi előadásra, a művészi megformálás a színészre marad. (Ez alól természetesen kivétel a brechti V-effekt azon eleme, amikor az utasítások megjelennek a színen.)

Az írott mű által legkevésbé meghatározott az érzéki szint, jóllehet írásos formájában — a dialógusokban — első megközelítésre csak ez áll előttünk. A dialógusokon kívül azonban mindazok a hang-, szín-, forma-, tér- és játékbeli effektusok, melyeket a színpad felhasznál, művészi szinten ugyancsak nincsenek a szövegben megformálva. Mindezek nélkül pedig maga a mű csak torzó.

A konfliktus érzéki megjelenítésében tehát jelentős szerep jut a le nem

[12] Hont Ferenc: *Valóság és dráma*. Színháztudományi Intézet Kiad., 1964. 233. o.
[13] Sedlmayer: *id. mű* 159. o.

írt, hanem csak a színpadon, a színjátékban, az előadásban megszülető momentumoknak. Nem áll tehát az, hogy „. . . a színdarab befejeződik a megírással. Előadásának minden lehetősége már eldőlt és benne rejlik. A művet tisztán visszadó előadás a drámához és hatásához semmi döntő és új elemet nem tesz hozzá, csak felébreszti a benne szunnyadó életet, megvalósítja a költő álmait."[14]

Szöveg és előadás szoros egységéről vallott — és a dráma közkeletű fogalmát tulajdonképpen kiszélesítő — felfogásunkat alátámasztja Arisztotelész véleménye is, aki — hat szétválaszthatatlan alkotó elemének a történetet, a jellemeket, a nyelvet, a gondolkodásmódot, a díszletezést és a zenét sorolva fel[15] — a tragédia szerves részének tart olyan elemeket, amelyek csak az előadás során kerülnek bemutatásra. Erre a szétválaszthatatlanságra Hegel többször is felhívja a figyelmet, hangsúlyozva a színpadi játék meghatározó voltát. Szerinte a görög tragédiák „épp azért nyújtanak teljes kielégülést, mert a maguk korában éppenséggel a színpad számára készültek",[16] azaz — általánosságban —: „a költőnek, hogy valóban drámai legyen, lényegileg az élő előadást kell szem előtt tartania, s jellemeit ennek értelmében, azaz a valóságos és jelen akció értelmében kell beszéltetnie és cselekedtetnie"[17]

De ugyanezt tanúsítják a költők önvallomásai is. Schiller például — 1797-ben — így ír Goethének: „Most, hogy a Wallenstein második felvonásának szerelmi jeleneténél tartok, nem tudok szorongás nélkül gondolni a színpadra és a darab színpadi rendeltetésére. Az egész mű felépítése megköveteli ugyanis, hogy a szerelmet — nem annyira a cselekmény révén, hanem inkább azáltal, hogy nyugodtan ragaszkodik önmagához és a szabadsághoz — a cselekmény többi részének (s ez nem egyéb, mint nyugtalan, tervszerű törekvés egy cél felé) minden céljával szembeállítsam, és ezzel bizonyos emberi kört kiteljesítsek. De a szerelem ebben a minőségben nem színpadi, legalábbis olyan értelemben nem, hogy az a mi ábrázolási eszközeinkkel és a mi közönségünk szemében megállja a helyét. A költői szabadság kedvéért tehát egyelőre száműznöm kell a színrehozás gondolatát."[18] Schiller ebben az időben még nem aktív színházi ember, mint később, amikor a weimari színház rendezője lesz, mégis felismeri dráma és költészet különbségét, s a *Wallenstein* esetében a költészet javára dönt. Felesleges itt arról meditálni, vajon ez-e az oka annak, hogy a *Wallenstein* drámai hatás tekintetében nem éri el a többi Schiller-dráma színvonalát. A lényeg — úgy vélem, világosan látható — az, hogy a drámai költő állandóan egy paradoxon rabja: vagy költő lesz, vagy színpadi ember. Ha drámát akar írni, az utóbbit kell választania — „Színpad nélkül nincsen dráma".[19] Ha a költőiségért feláldozza a színjátékot, éppen a drámát áldozza fel — hiába ír párbeszédben, mégis „csak" költeményt ír.

A drámairodalom legnagyobbjai valamennyien gyakorlati színházi szakemberek is voltak, napjainkban is elképzelhetetlen jó dráma anélkül, hogy szerzője, ha nem is közvetlen munkatársa a színháznak, legalább ne ismerné törvényeit. Hosszú példatár helyett ezúttal csak Madách Imrét említeném.

[14] Ottofritz Gaillard: *A dráma alaptörvényeiről.* Színháztudományi Intézet, 1961. 35. o.

[15] Arisztotelész: *Poétika.* Magyar Helikon, 1963. 18. o.

[16] Hegel: *id. mű* 389. o.

[17] *Uo.*

[18] *Goethe és Schiller levelezése.* Bp. 1963. 259. o.

[19] Lukács: *id. mű* 53. o.

Róla az a közhiedelem, hogy sohasem járt színházban. Ha színházon csak kőszínházat értünk, akkor ez feltehetőleg igaz. De tudjuk, hogy Madách igen jó ismerője, sőt talán szervezője is volt a Felvidéken gyakori misztériumjátékoknak. Ilyeténképpen világossá válik, hogy Madách miért olyannak formálta a *Tragédiát*, mint amilyen.

Amikor egy drámát olvasunk, önkéntelenül szcenírozunk is, tehát az olvasás élményét a drámai eszköztárral illuzórikusan színházi élménnyé igyekezünk változtatni. Más kérdés, hogy ez csak illúzió marad, és nem érheti el a teljességet. Ha valakinek nics színházi élménye, az olvasott drámát félig sem élvezheti — egyáltalán drámai élményei csak akkor lehetnek, ha színházi kultúrával rendelkezik.

A dráma esetében tehát bebizonyosodik: a színház nem nyomdaként funkcionál, vagyis nemcsak a mű terjesztésében van szerepe. Téves tehát az a felfogás, hogy „a színház . . . nem választható el az irodalomtól. Nemcsak azért, mert a dráma, mint irodalmi mű adja alapját, hanem történeti kialakulása miatt sem. Az irodalom mint előadás született, akkor, mikor egyrészt nagyon kicsiny volt az írni-olvasni tudók száma, s másrészt, amikor nagyon kevéssé tudta a műveletlen széles réteg, fantáziája segítségével, a szavakat képzetekkel, élménytartalommal feltölteni. S ezt helyette másnak — a színháznak — kellett elvégeznie."[20] A történeti alapokról való kiindulás itt részben helyes, hiszen a drámairodalom valóban a színjátékból nőtt ki, továbbá a színjáték ténylegesen hozzáadott (és, természetesen, ma is hozzáad) a drámához valamit, ami az olvasáskor a képzeletre van bízva. A tétel azonban a saját történeti adataiból sem következik, hiszen többek között éppen ezek bizonyítják, hogy a színház sohasem a dráma „nyomdájaként" működött.

Próbáljuk meg a drámának ezt a sajátosságát más műfajokéival összevetni. Vitathatatlan, hogy a képzőművészetben semmilyen ehhez hasonló jelenséggel nem találkozunk. Más a helyzet azonban az előadóművészettel, legyen az zenei vagy prózai. Mindkettő annyiban hasonló a színjátékhoz, hogy leírt és le nem írt anyaga szoros egységben van, továbbá egyiknek sem az az egyedüli feladata, hogy a közönség felé közvetítsen, hiszen mind a színész, mind az előadóművész hozzátesz az eredeti műhöz a saját tehetségéből, művészi felkészültségéből és szemléletéből. De a különbség is világos. Míg a *színjáték* elsődleges funkciója a *művészi újraalkotás*, a művészi megformálás, a teljes élmény kiváltása, addig az, hogy a leírt anyagot egy másik jelrendszerbe, a színjáték jelrendszerébe tegye át, csak másodlagos, vagy sokadlagos — az *előadóművészetnél* viszont a *más jelrendszerbe áttétel* az elsődleges. Akár a kottát adja elő a zenész, akár a verset, novellát az előadó, minden esetben más jelrendszerbe helyez át.

Van különbség a zenei és a prózai előadás között is — mégpedig éppen a jelrendszer tekintetében. „Világos, hogy a zenedarab a zeneszerző munkájának eredménye; a papíron maradt, kottára írt zenedarab azonban csak az előadás által válik átélhető műalkotássá, tehát bizonyos művészi alkotásoknál a produkció és a reprodukció bizonyos értelemben összefonódik egymással. Úgy van ez, mint amikor egy bizonyos fogyasztás egyszesmind termelés is."[21] A zenedarab csakis előadva juthat el a közönséghez, kotta formájában *műélvezetre*

[20] Nemes Károly: *A filmesztétika alapjai*. In: *Marxista—leninista esztétika IV.* id. kiad. 150. o.

[21] Szigeti: *id. mű* 128. o.

teljességgel alkalmatlan, a zenész munkájának (bár önálló művészi teljesítmény) elsődleges funkciója tehát, hogy a kotta jelrendszerét a közönség számára *élvezhető* jelrendszerre fordítsa le. Az irodalmi alkotás előadásánál annyiban más a helyzet, hogy az leírt formájában is alkalmas műélvezetre. Itt tehát nem élvezhetetlen jelrendszerből élvezhetőbe való áttételről van szó — az új jelrendszerben az előadó hangsúllyal, hangerővel, beszédritmussal stb. *újraértelmez*.

Abban az esetben, ha az előadóművész maga az alkotó, mint a mesemondóknál, a trubadúrok esetében vagy a zenei improvizációknál, akkor nem más jelrendszerbe való áttételről beszélünk, hanem arról, hogy eleve az előadás az, amely egyáltalán lehetővé teszi a műélvezetet. Itt tehát nem társszerzők valamiféle egységéről, hanem az azonosságukról van szó.

Ezek után még egy problémát kell tisztázni, jelesül azt, hogy a kifejtett felfogás nem értékeli-e le a drámaíró valódi jelentőségét, nem teszi-e a színpadi gépezetnek pusztán egyik csavarjává.

A drámaíró egy sajátos műfaj képviselője, ennek más műfajok törvényszerűségeitől messze elütő sajátos törvényei szerint alkot. A világirodalom összes nagy drámaírói — még ha szerzői oevre-jükben esetleg meg is találhatók más műfajok — csakis ebben az egy műfajban alkottak kiemelkedőt. Shakespeare-t stratfordi magányában felkérték, hogy írjon egy regényt, ő azonban ezt visszaútasította, mondván, hogy nem író, hanem színpadi szerző. A drámaíró érdemét nem lehet lebecsülni azzal, hogy — mint a mai színházi gyakorlat egyik véglete teszi — a színházművészetet csak a rendező művészetének tartják. Shakespeare vagy Euripidész, Ibsen vagy Miller jelentősége a *drámaíró jelentősége*, és ez nem csorbul azzal, ha tisztában vagyunk vele, hogy mi a dráma és mi a szerzőjének, illetve színészének a funkciója, mint ahogyan nem gyarapszik egy téves szemléleten alapuló felmagasztalással. A drámaíró, a színpadi szerző nem alacsonyabb kaszt, nem kevesebb, mint akár a költő, akár a festő vagy a zeneszerző. A zeneszerzőt sem nevezzük festőnek azért, hogy „felemeljük".

A görög antikvitásban a drámaíró és rendező még egy személy volt, és a didaszkáliák, a verseny-feljegyzések a szerzőket sohasem mint a tragédiák íróit, hanem mindig csak mint betanítókat tüntették fel: nem a szerzőséget, hanem a rendezői, betanítói tevékenységet tartották fontosnak.[22] A commedia dell'arténál sem a darab (vázlat) megírását, hanem a rendezést, illetve a társulat vezetését tartották a legfontosabbnak. A drámaíró szerepét csupán akkor abszolutizálták, amikor a dráma a színjáték egyik eleméből a köztudatban és részben a valóságban önállósult, irodalmiasodott. Ez az irodalmiasodás abban állt, hogy a könyvnyomtatás elterjedésével a dráma írott anyaga a kulturális piacon mint a színpadtól független irodalmi mű is megjelent. Ez a XVIII. századra tehető. A görög tragédiákat annak idején azért írták le, mert a versenyek kiemelkedő darabjait mint színházi alkotásokat akarták rögzíteni. Amikor tehát mindvégig azt igyekeztünk bizonygatni, hogy a dráma a színjátékkal szoros kapcsolatban alakult ki, és ebben a szoros kapcsolatban funkcionál mind a mai napig, amikor próbáltuk felvázolni azt, hogy a drámai mű mindig figyelembe veszi az előadás lehetőségét, akkor nem azt állítottuk, hogy az irodalmi anyagnak nincsen egy tényleges önállósulási folyamata az utóbbi

[22] Vö. *A görög irodalom világa*. Szerk. Borzsák István. Bp. 1966. 238. o. és Katona Ferenc: *Szabálytalan színháztörténet*. Korszerű Színház, 1967. 86. o.

évszázadokban. Ilyen önállósulási folyamat valóban létezik, és elsődleges oka a társadalmi munkamegosztás fejlődése, mely a színházi funkciókat is több személy között osztotta fel. Csupán arra szerettük volna felhívni a figyelmet, hogy a napjainkban elterjedt irodalomcentrikus drámaszemlélet helyére a leírt dráma és a színjáték kölcsönhatását figyelembevevő nézőpontot kell állítanunk.

ОБ ОСНОВНЫХ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ЧЕРТАХ ДРАМЫ

Т. Колоши

В качестве критики литературно-центрического анализа драмы в работе дается очерк некоторых существенных черт тройственного соотношения драмы, театра и публики. Далее анализируются те факты, которые — помимо генезиса драмы — показывают и в настоящее время, что драма, несмотря на ее олитературение, сохраняет свою тесную связь с игрой-спектаклем, стремясь найти место спектакля-в-целм в системе искусств. На основании эстетического анализа, отправляющегося из общественной функции искусства, автор очерчивает специфические черты драмы, упоминая, во-первых, то, что драма первично воссоздает свой литературный материал, а не просто переносит его в иную систему знаков, и во-вторых, то, что драма разыгрывается перед судом публики.

THE FUNDAMENTAL CHARACTERISTICS OF THE DRAMA

T. Kolosi

The paper outlines some essential features of the triple relationship drama-theater-public as a criticism of the literary-centric examination of the drama. Thereafter it analyzes the facts proving over and above the genesis of the drama, even in our days, that notwithstanding its having been permeated by literature, the drama remained in close contact with the theatrical play, and is looking for the place occupied by the totality of the theatrical play in the system of arts. On basis of aesthetic speculations starting from the social function of art it delineates the specific features of the drama which, on the one hand, recreates its literary material not restricting itself to transpose only the same in another semantic system, and which is enacted before the tribunal of the public, on the other.