

A dráma fajai.

Irta: SOLT ANDOR.

1.

Társaságunk titkára 1941-i jelentésében szomorúan panaszkolta, hogy irodalomtudományunk nélküli a „stilisztikai és poétikai jelenségek ismeretének, a műalkotás korszerű lélektanának mai értelmű jelentőségének továbbvezetését, időszerűsítését, külföldi irodalmának közvetítését.”¹ Igaz, hogy az elvont fogalmi rendszeraikotás sohasem volt erős oldalunk, de amióta a szellemtörténeti szemlélet elterjedése következtében a stílus-, ízlés- és eszmetörténeti jelenségek kerültek a kutató érdeklődés gyújtópontjába, a filológiával együtt a költészettani gondolkodásmód is hitelét veszítette. A műfajelmélet terén pl. nemcsak, hogy nem alkottunk újat, hanem még a meglévő régít sem igyekeztünk megtartani — elég, ha e tekintetben a középiskolák tanítástervében végbement változásra utalok.

Pedig a szellemtörténeti módszer éppen nem ellenkezik a poétikai rendszerezéssel, sőt kettejük szempontjainak egybevetése és egymással való kiegészítése igen gazdag új eredményekre vezethet. Legjobban bizonyítja ezt a műfaji problémákkal foglalkozó III. Nemzetközi Irodalomtörténeti Kongresszus (Lyon, 1939. május—június) beszámolója,² vagy pl. a német szellemtörténet vezető folyóirata, a *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, amely céltudatos tervszerűséggel közöl műfajeltörténeti és műfajelméleti tanulmányokat.

S valóban ez az egyetlen helyes eljárás, ha meggondoljuk, hogy a költői műfajok nem mesterséges elvonás útján kiesztelt kategóriák, hanem az irodalom élő és ható valóságai. A költő ugyan egyéniségének titkos sugallatát követi az alkotásban, de a mű mégis csak irodalmi élményeinek disszociált elemeiből alakult formává. Ma már persze senkisésem hisz a klasszikus (Horatius) vagy a klasszicizáló (Scaliger, Boileau) poétikai szabályok normatív erejében, s túlzottnak tartjuk F. Brunetiére biológiai színezetű elméletét a műfajok fejlődéséről,³ viszont sohasem szabad elfelejtenünk, hogy az irodalom folytonosságát, a költészet értékészletének megőrzését és továbbfejlesztését részben éppen a műfajoknak nemzedékről nemzedékre történő átadása teszi lehetővé. Az azonos szerkezetű műalkotások történetileg összefüggő láncolatot alkotnak, s a műfaji egyezés és különbözőség jellege és mértéke egyrészt az irodalmi hagyomány és a teremtő eredetiség erejére, másrészt az egyéni magatartás és a közösségi behatások kapcsolatára utal. Ezért az irodalom-

¹ Irodalomtörténet, XXXI. évf. 1942. 59. 1.

² Helicon, II. köt.

³ *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris, 1890.

történet semmiképen sem mondhat le az írói alkotások műfaji vizsgálatáról; Petersen szerint a műfajoknak az irodalomtörténeti elemzésnél olyan szerepük van, mint a nyelvtannak a nyelvtudományban: szilárd támaszpontot nyújtanak a jelenségek egységes rendezésére.⁴

Különösen a drámai műnem területén nélkülözhetetlen az egyes műfajok pontos megállapítása és hatáskörüknek elhatárolása, valamint egymáshoz való viszonyuknak tisztázása. Műfajon ugyanis általában a formai és a tőlük függő tartalmi elemeknek hagyományos kapcsolatát értjük, már pedig éppen a dráma az, amelynek legsajátosabb jellegét a különböző korok ízlésétől függetlenül állandósult szerkezeti lényegjegyek alkotják. Az ú. n. drámai hatás túlnyomórészt a hatáselemek objektív s meglehetősen kisszámú rendjétől függ, s csak kisebb mértékben a költő egyéni mondanivalójától — illetőleg ez is csak közvetve, mégpedig éppen a műfaji sajátosságok egyéni köntösében érvényesül. A lírikust legfeljebb a költői magatartás, a mondanivaló szándéka fűzi elszakíthatatlan szálakkal az elődökhöz, egyébként szuverénül teremthet magának egy egészen új formanyelvet. A drámaíróit viszont éppen a mű objektív rendjét illetőleg kötik időtlenül érvényes alkati törvényszerűségek: a formai alap tekintetében nincs különbség a görög tragikusok, Shakespeare és Ibsen között, s a naturalizmus és az impresszionizmus újjító kísérletei is csak a drámai hatás rovására tudtak szakítani az évezredek hagyománnyal. A dráma szociális és technikai kerete ugyanis lényegében változatlan. A nézőtér magatartásában ugyanazok a tömeglélektani törvényszerűségek érvényesültek az athéni Dionysos színházban, mint a Comédie Française-ban vagy a salzburgi ünnepi játékokon, s ha a modern technika ezernyi fogása áll is egy mai rendező rendelkezésére, a színész ugyanannak az ősi játékösztönnek hódol napjainkban, mint háromezer évvel ezelőtt.

Ezért szinte magától értetődik, hogy a drámatörténeti kutatás főszempontja mindenkor a műfaji jellegzetesség volt. Az egyes művek analizésénél a szerkezeti minőség helyes értelmezésén és értékelésén keresztül igyekszünk eljutni a költői műalkotás belső világába, a dráma stílári és eszmetörténeti sajátosságaihoz, a szintézisnél pedig a műfajok szolgáltatják az anyag rendezésének külső kereteit és a történeti fejlődés vizsgálatának irányvonalait.

2.

Ezek után azt hihetnők, hogy a drámai műfajok tisztázása már régen megoldott probléma, viszont egy pillantás a szakirodalomba éppen az ellenkezőjéről győz meg minket. A drámával kapcsolatos alapkérdésekben ugyanis az egyes európai nemzetek, ezek keretén belül pedig a különböző irányok és iskolák kutatóinak felfogásában olyan mélyreható eltérések mutatkoznak, hogy nemcsak egy általánosan elfogadott műfaji felosztás, hanem még egy olyan egységes nemzetközi terminológia sem tudott kialakulni, mint aminővel pl. a lírai műfajok (óda, elégia, szatira, stb.) dicsekedhetnek. Minthogy a nyugati nemzetek műveltségében az antik hagyomány hatóereje ma sem szűnt meg, francia és angol kutatók drámaelméleti kérdésekben változatlanul Aristotelest vallják a legfőbb tekintélynek, s *Poétikája* nyomán a drámának két főtípusát

⁴ *Die Wissenschaft von der Dichtung*. Bd. I. Berlin, 1941. 119. s. k. l.

különböztetik meg: a klaszikus szabályoknak megfelelően szerkesztett *szomorújátékot* (tragédie classique, haute tragédie, tragédie régulière) és az ugyancsak „szabályos“ *vígjátékot* (comédie classique).⁵ A drámának további csoportosítása a tragédiáknál inkább tárgyak (pl. Heroic tragedy, Horror tragedy, Domestic tragedy), a vígjátékoknál pedig hangulatuk és tendenciájuk szerint történik. (Comedy of Humour, Comedy of Satire, Comedy of Wit — comédie sociale, comédie psychologique). Ami pedig sem „tisztá“ szomorújáték, sem „tisztá“ vígjáték, azt a *tragikomédia* — a franciák általában drámanak nevezik! — népes kategóriájába sorolják. Ennek alfajai korszakonként változnak; ismertebbek a pastorelle, farce (XVI. század), mélodrame romanesque, drame bourgeois, comédie larmoyante (XVIII. sz.), drame romantique, tragédie historique, comédie historique (XIX. sz.) stb.

A német és a hatása alatt álló magyar irodalomtudományban két irány áll egymással szemben: egy klaszikus poétikai és egy gyakorlati dramaturgiai. Az előző nézet hívei — főleg esztétikusok és a deduktív esztétikára támaszkodó irodalomtörténetírók — az angol és a francia felfogáshoz hasonlóan azt vallják, hogy valójában csak kétféle dráma van: a *tragédia* (mégpedig a végzet- és jellemtragédia) és a *komédia* (felsőbb, azaz jellem-, és alsóbb, azaz helyzetvígjáték). Minden egyéb alkotás ezek egyikének elfajzása, felhígítása, esetleg kettejük különböző arányú keveréke. A tragikomédia elnevezés — elszigetelt esetektől eltekintve — Németországban és nálunk nem használatos, helyette általában a *sztmű* (színjáték, középfajú dráma, Schauspiel) megjelölés járja; komolyabb változatát általában a tragédiából származtatják, míg a nyersebb komikumú bohózatot és rokon fajait a vígjátékból vezetik le.

A dramaturgok többsége s velük együtt maguk a drámaírók nem tesznek különbséget „tisztá“ és „vegyes“ műfajok között; a szomorújátékkal és a vígjátékkal teljesen egyenrangú, önálló műfajnak imerik el az idők folyamán kialakult többi drámatípust: a színművet, a bohózatot, a romantikus mesovígjátékot, a drámai költeményeket, a zenés drámákat, stb. A további felosztás azután a drámák tárgya szerint történik. Így alakult ki az a szokás, hogy külön csoportnak tekintik a történeti és külön csoportnak a társadalmi drámákat. Ez utóbbiak egyik, sokirányú beágyazottságánál fogva műfajilag meglehetősen bonyolult változata a stílustörténeti jelentősége következtében önálló típusnak tekintett népszínmű és népdráma (Volksstücke), de beszélnek katonadrámákról, mesedramákról, tündérbohózatokról, szalonvígjátékokról, pszichológiai drámákról, sőt Pirandelloval kapcsolatban felbukkant az „ismeretelméleti dráma“ elnevezés is.⁶ A XIX. század hatalmasra duzzadt színházüzeme azután még egy sereg szórakoztató jellegű műfajt termelt ki, úgyhogy modern drámatörténetek, mint pl. Galamb Sándor monográfiája,⁷ külön fejezetet szentel az ú. n. alsóbbfajú drámai műveknek, közéjük sorolva az operettet, az életképet és a látványosságot.

⁵ V. ö. Léon Levrault: *Drame et Tragédie*. Paris, 1901., Ch. M. Des Granges: *Histoire Illustrée de la Littérature Française*. 12. éd. Paris, 1930. Allard-Ducé Nicoll: *British drama*. London, 1925., u. a.: *The theory of drama*, London 1937.

⁶ Grandpierre Emil: *Az olasz ismeretelméleti dráma*, Budapest, 1933.

⁷ *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig*. I. köt. 1937., II. köt. 1944.

Mindkét rendszerezéssel szemben több tudományelméleti kifogás hozható fel. A tragikum és a komikum esztétikai és nem a dráma konstrukciójából fakadó fogalmak, ennek következtében a reájuk épült felosztás nem teljes és nem lényegbevágó. Már Shakespeare drámáinak csoportosításához sem elégséges a tragédia-komédia kettősségén alapuló felosztás, nem is beszélve a XIX. század meg napjaink drámairodalmáról, amelynek legtöbb alkotása e szerint kívül esnek az „igazi“ dráma körén. Minthogy pedig mind a tragikum, mind a komikum szubjektív életérzésből táplálkozó, mindenkori világnézetünktől függő fogalom, tág tere nyílik a relatív ítéletalkotásnak: különböző korok és nemzetek különbözőképpen értelmezték a tragikumot és a komikumot, ezért nincs abszolút mértékünk arra vonatkozólag, hogy melyik dráma szomorújáték, illetőleg vígjáték és melyik nem. Zacharias Werner *Február 24-e* vagy Grillparzer *Az özanya* c. drámájának pseudoromantikus végzetessége meg rázta és felemelő életérzéssel töltötte el a biedermeier nyárspolgárokat, ma gyerekesen naívnak érezzük ezeket a „kísérteties“ alkotásokat; a németek ma is Lessing *Minna von Barnhelm*-jét tartják a legmintaszerűbb vígjátéknak, de kétséges, hogy nem német kultúrterületen komikusan hat-e Tellheim örnagy poroszosan merev-makacs magatartása, és í. t. De van ennek a felosztásnak még egy másik nagy hibája. Azáltal ugyanis, hogy különbséget tesz „tisztá“ és „vegyes“ műfajok között, már titkos minősítést sugalmaz, holott nyilvánvaló, hogy a műfaji hovátartozóság önmagában még semmiféle értéket sem képvisel — egy szellemes és célbataláló kabarétréfa feltétlenül sikerültebb alkotás, mint egy elhibázott történeti tragédia.

A dramaturgiai felosztás első pillanatra alkalmasabbnak látszik az irodalomtörténetírás számára, mert a mindenkori való élethelyzet előítélet nélküli mérlegeléséből indul ki. Itt viszont az a veszedelem fenyeget, hogy stílustörténeti kategóriák — tárgyválasztás, kor- és jellemrajz, világnézeti felfogás, stb. — szerint történik a drámák csoportosítása, ez pedig megint másodlagos, nem a dráma lényegéből fakadó szempont. Mivel pedig a stílustörténeti jegyek mindig függenek az időtől, sőt a fajiságtól is, a dramaturgiai felosztás az anyag elaprózódásához vezet, ezért nagyobb összefüggések, a fejlődés hosszabb menetének ábrázolásánál alig használható. Az kétségtelen, hogy minden kornak, sőt bizonyos mértékben minden írónak megvan a maga poétikai rendszere, ezt feltétlenül figyelembe kell is vennünk, viszont mégsem mondhatunk le egy olyan rendszerezésről, amely a műfaj belső jegyeit veszi alapul.

3.

Az esztétikai és a különböző dramaturgiai felosztások elégtelenségéből keletkezett zűrzavar arra indította a német irodalomtudomány egyik vezető egyéniségét, Paul Kluckhohn, hogy a szakemberek egész sorának véleményét meghallgatva revízió alá vegye a dráma fajainak problémáját, s egy olyan megoldást keressen, amely alkalmas a nehézségek és az ellentmondások kiküszöbölésére.⁸

Kluckhohn arra a filologiai magyarázatra építi elméletét, hogy a görög „dram“ ige, amelyből a dráma szó keletkezett, nem akármilyen cselekvést

⁸ *Die Arten des Dramas. Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1941. 241—269. 1.*

jelent, hanem csakis olyat, amelyet válogatás, habozás, majd pedig egy bizonyos irányban való elhatározás előz meg. A szoros értelemben vett dráma tehát mindig *konfliktus-dráma*, központjában egy olyan helyzettel, amely a hőst pártállásra, sorsdöntő választásra kényszeríti. Ide tartozik a *tragédia* (mégpedig mind a jellem-, mind a sorstragédia); a *megváltó-dráma*, amelyben a végső katasztrófát vagy egy felsőbb hatalom beavatkozása szünteti meg, mint pl. Euripides és Calderon darabjaiban az ú. n. „deus ex machina“, vagy pedig a hős lelki megtisztulása hárítja el a belső összeomlást (lásd Goethe: *Iphigenia*, Calderon: *A zalameai btró*, Corneille: *Horace*); végül a *komédia*, amelynek szintén kétféle lehetősége van, ú. m. a csel- és a jellemkomédia. Ez utóbbinak legjelesebb mesterei az úgörgör Menander, a római irodalomban Plautus és Terentius, Molière, a dán Holberg, stb.

A drámák másik csoportjában nem elhatározásról s vele kapcsolatban két ellentétes erőcsoport küzdelméről van szó, hanem egy epikus esemény, egy fordulatokban gazdag történet ábrázolásáról. Kluckhohn ezek számára a *játék* (színjáték, Schauspiel, ludus) nevet ajánlja. Ide is három főtypus tartozik 2—2 alcsoporttal. Az első csoportot az *élettörténetek* (historiák) alkotják, amelyek egy ember egész pályafutását felölelő hosszú mesét tergetnek ki. Ezek vagy történeti játékok, mint pl. Shakespeare királydrámái, Goethe *Götz von Berlichingen*-je, stb. vagy dramatizált regények, mint pl. a *Romeo és Julia*. A második csoporthoz tartozó drámákban a cselekmény túlnő a természetes emberi erők körén, azért *csodajátéknak* nevezhetjük őket. Egyik változatuk a vallásos játék (középkori misztériumok és moralitások, a spanyol autós sacramentales), a másik a mese- és az álomjáték. (Pl. Shakespeare-től a *Szent-ivánei álom*, *Téli rege*, *A vihar*, Raimund ú. n. tündérbohózatai, és í. t.) Utóljára marad a *vígjátékok* osztálya. Ezek annyiban különböznek a komédiától, hogy vagy komoly, sőt olykor tragikus elemekkel keverik a vidámakat, vagy pedig hogy rakoncátlan jókedvükben feloldják a valóságot s részben a tiszta képzelet, részben pedig a nyers mindennapiság világában nyujtanak alkalmat az öncélú játéköröm kitombozására. Az előbbi típusra a humorjáték, az utóbbira a tréfa elnevezést ajánlja Kluckhohn, s jellegzetes példák gyanánt *A velencei kalmárt*, Kleist *Amphitryon*-ját, illetőleg a commedia dell'art. Nestroy ú. n. paródiáit, a bécsi Hanswurst-darabokat idézi.

Ehhez a hat főtypushoz hetediknek a közösségi szellemből kinőtt *ünnepi játék* csatlakozik. Ez is kétféle lehet: vallásos és népi-nemzeti. Főeleme a karének. Vallásos ünnepi játékok voltak a görög tragédiák előfutárai, a Dionysos-kultusz szertartásai, de ilyenek tekinthetők Klopstock ú. n. barditái vagy a *Faust* második részének befejező jelenete; a népi ünnepi játékok műfajának kialakítására főleg a német írók tettek kísérletet.

Amint látjuk, Kluckhohn a poétikai és dramaturgiai szempontok egyésítésével kísérte meg a drámai műfajok rendszerének felépítését. Alapos és széleskörű felosztást szerkesztett, a hallgatolagos értékelés és a külső szempontok érvényesülésének veszélyét azonban neki sem sikerült kiküszöbölnie. Azáltal, hogy a konfliktusdrámát tekinti a „szorosabb értelemben vett“ drámának, azt a látszatot kelti, mintha a színjátékokban kevesebb drámaiság volna, noha a felsorolt példák sokszor éppen az ellenkezőjét mutatják: aligha akad olyan néző vagy olvasó, aki Goethe *Iphigeniá*-jának cselekményét feszül-

tebb érdeklődéssel kísérné, mint mondjuk a *Romeo és Juliá*-ét. A konfliktus-dráma és a színjáték szembeállítását egyébként elméletileg is gyenge lábon áll, — a filologusok egyrésze állást is foglalt a „dran“ ige egyoldalú értelmezése ellen — de gyakorlatilag is nehezen hasznosítható, mert a határok sokszor elmosódnak. Shakespeare legnagyobb drámái pl. (*Othello*, *Macbeth*, *Coriolanus*) hősök élettörténetét adják, tehát a „historiák“ csoportjába tartoznak, ugyanakkor azonban kétségtelenül „tisztá“ jellemtragédiák is. Különösen sok ellentmondásra vezet a vígjátékok besorolása. Otto Rommel külön tanulmányban foglalkozott ezzel a kérdéssel.⁹ Rámutatott arra, hogy a vígjátékot semmi körülmények között sem szabad párhuzamba állítanunk a tragédiával: az intrika nem hasonlítható a „sors“-hoz, s a jellemvígjátékok hősei is egészen más alkati törvényeknek hódolnak, mint a jellemtragédiáké. Szerinte egészen új alapra kell helyezni a vígjátékok felosztását, s a német romantikusok komikumelméletének felélesztésével egy meglehetősen bonyolult rendszert szerkesztett. Rommel felosztásának egyelőre még nem akadt kritikusa, érvei előtt maga Kluckhohn is meghajolt. Nem vette figyelembe, hogy a szomorújáték és a vígjáték túlságosan spekulatív szellemű szembeállítását éppen úgy útját állja a drámai műfajok egységes rendszerezésének, mint a konfliktus-dráma és a színmű megkülönböztetése.

4.

Az eddig ismertetett felosztásokat kivétel nélkül esztétikusok és irodalomtörténetírók szerkesztették, akik a drámát kizárólag mint írói-irodalmi művet fogták fel és értelmezték — azt, hogy a dráma már keletkezése pillanatában is egyúttal színészi-színi alkotás, egyikük sem vette figyelembe. Tudomásom szerint csak a legújabb időkben tett kísérletet egy a színháztudományi kérdésekkel is foglalkozó svájci rendező, Oscar Eberle, hogy az irodalmi-esztétikai szempontokon nyugvó felosztással szemben a színészi játék alapján osztályozza a dráma fajait.¹⁰

Szerinte négyféle színész van: a műkedvelő, az alkalmi (laikus-népi) színész, a hivatásos-kenyérkereső komédiás és a művész. Mindegyiküknek egy-egy játékkönyv lehetőség felel meg: a műkedvelőnek az *egyesületi darab*, az alkalmi színésznek a *népi játék*, a komédiásnak a *színdarab*, a művésznek a *dráma*.

Ezeket a főtípusokat belül azután a darabokban felhasznált mimikai eszközök minősége szerint (tréfás és komoly párbeszéd — énekkel és táncsal vegyes párbeszéd — tisztán mozdulat) a következő alfajokat különböztethetjük meg:

Egyesületi darab	Népi játék	Színdarab	Dráma
bobózat	móka (Fastnacht-spiel)	szalondarab	komédia
érzékeny darab (Rührstück)	sirató (Trauer-spiel)	államcselkmény	tragédia
énekes-táncos egyveleg	énekesjáték	operett	opera
tánc	táncjáték	ballett	némajáték

⁹ Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1943. 252. s. k. 1.

¹⁰ Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe. Basel und Freiburg, 1928.

Tagadhatatlan, hogy Eberle felosztása a négy típusnak megfelelő párhuzamos fokozataival első pillantásra nagyon szellemes. De éppen annyira meszterkelt is: jellegzetes germán rendszerezési túlzás. Már maga a felosztás alapja is ingadozó és önkényes: a népi (alkalmi) színész is művészt nyújthat a maga nemében, gondoljunk csak pl. az oberammergau-i passziójátékokra vagy a mi Gyöngyösbokrétánkra. Azonkívül nehéz pontos határvonalat húzni hivatás és művészet között — ugyanaz a színész egyik szerepében eléri a művészi tökély színvonalát, máskor egy kevésbé kedvére való darabban jól-rosszul lemorzsolja mondókáját. A társadalmi funkciók szerint történő osztályozás is viszonylagos minősítéseket tesz lehetővé: ugyanaz a darab a szereplők és a közönség jellege szerint más-más kategóriába tarthat — ezt Eberle ugyan nem mondja ki határozottan, de rendszeréből ezt is ki lehetne következtetni.

Eberle tanulmánya azonban szélsőséges álláspontja ellenére is tudományos értékű, mert nyomatékosan felhívja figyelmünket a dráma egyik fontos alkotó elemére, a játékra. Ugyanez az érdeme a dramaturgiai vizsgálódás legmodernebb irányának, a *színházstudománynak* is, amelynek nyomán ma már a drámának egy egészen új szemlélete alakult ki.¹¹ Mielőtt tehát hozzáfognánk a dráma fajainak magunkalkotta tisztázásához, röviden foglaloznunk kell a dráma fogalmával, úgy ahogy az a legfrissebb kutatások megvilágításában előttünk áll.

5.

Általánosan elfogadott nézet, hogy a dráma a költészet egyik faja, egytestvére a lírának és az epikának, tőlük párbeszédos formájában és előadásra ezánt kidolgozottságában különbözik. Ez a meghatározás azonban az egyes költői alkotásoknak csak külső formáját, közvetlenül érzékelhető adottságait veszi figyelembe, ezért kevésbé alkalmas arra, hogy vele a dráma legbensőbb lényegét megragadjuk. A műfaji eltérések gyökerét mélyebb rétegekben kell kutatnunk — már Goethe is utalt arra, hogy a líra, epika és dráma a költői magatartás természetes östípusai, s ugyanezt hirdeti a lélektani megfigyeléseket hasznosító modern esztétika. „Epikáról akkor beszélünk, ha a tartalmak nyugodt elbeszélés formájában közöletnek; a líra elevenebb ütemű, formailag zártabb s többnyire zenei eszközöktől is támogatott előadás; a dráma párbeszédos formájú mimikai közlés“ — mondja Müller-Freienfels,¹² s ezzel az alapvető műfaji különbségeket nyilvánvalóan az írói szándéktól függő közlésmód kategóriájába utalja. De még ennek ellenére is érezhetően ott kísért a költői alkotások köntösét döntő tanuságtételre hívó szemléletmód.

Holott sohasem lenne szabad arról megfeledkeznünk, hogy „forma“ a művészetben nemcsak valami külsőséget jelent. Csak terméketlen szellemi korszakoknak alapjában véve művészetellenes nézete következtében terjedhetett el az a felfogás, hogy a költői műfajok előre kicirkalmazott, s a hagyománytól vagy az éppen uralkodó divattól megszabott merev és kihült alakzatok, amelyekbe a költő a maga forró mosdanivalóját, a tartalmat, mintegy beleönti vagy belegyúrja. Forma és tartalom megkülönböztetése utólagos elvonás eref-

¹¹ Ld. Staud Géza: *Dramaturgiai vázlatok*. Budapest, 1940., azonkívül Robert Petsch tanulmányát: *Zwei Pole des Dramas a Gehalt und Form* c. kötetben, Detmold, 1925. 23—55. 1.

¹² Richard Müller-Freienfels: *A költészet*. Budapest, 1941. 77. 1.

ménye: a költő mindig egészet teremt, tevékenységének lényege éppen az, hogy szubjektív énjét objektív életjelenségeknek jelképes felhasználásával kifejezi. A műalkotásban tehát a belső és a külső mozzanatok egymástól csak mestersegesen szétválasztható szövődményben jelentkeznek: van „belső forma” is, s rajta a szubjektív és az objektív elemeknek szerves kapcsolatát értjük. S éppen a tartalmi és a formai mozzanatoknak ez a válthatatlan egységé szövődött jellege fogja az írásmű műfaját meghatározni. Az elemeknek ezt a kapcsolatát *alkatnak* nevezhetjük — ennek a szónak biológiai színezete is nyomatékosan utal arra, hogy miként az egyént is a testi és a lelki adottságoknak együttes minősége, úgy az írásműveket is a külső és belső elemeknek a szövődéke jellemzi.

Ha mármost az így értelmezett alkat szempontjából vizsgáljuk a drámákat, akkor azt tapasztaljuk, hogy a bennük megnyilatkozó szubjektív mozzanatot már önmagában is összetett valami. Éppen ez különbözteti meg a drámát a költészet többi termékétől. Egy lírai költemény vagy egy regény mindig egyetlenegy, önmagával azonos művészi akarat eredménye, míg minden igazi drámában két egymástól különböző jellegű, de egyenértékű alkotási vágy ült testet: *egy írói és egy színészi szándék*. Ebből a kettős forrásból táplálkozik a dráma: a költői élményből — ennyiben rokon a lírával és az epikával, és a színész-élményből — ebben különbözik az irodalom többi lehetőségeitől.

A drámai alkat különmemű összetettségét egészen világosan mutatja a műfaj multja, elsősorban eredete. „Kezdetben vala” a mozdulat, s csak későbbben társult hozzá a szó — az ősszínész időben megelőzte az első drámaíróit. Ezt a sorrendet nemcsak a primitív népek ma is megfigyelhető élete vagy a klasszikus görögség művelődéstörténete bizonyítja, hanem az ősmagyar színjátszásnak a ránkmaradt emlékekből feltételezhető viszonyai, az ú. n. „táltos-színjáték” is.¹³ És ugyanez a folyamat ismétlődött meg a középkori misztériumok esetében is: a passziójátékok kizárólag mimikai közlések voltak. A bennük előforduló szövegrészek utólagos járulékok, korántsem drámai — azaz a cselekvést előidéző vagy azt feltételező — párbeszéd; pusztán a logikai összefüggést kiegészítő magyarázatul szolgáltak a laikus nézők számára, akárcsak a középkori festményeken az egyes személyek szájából előkigyózó szó-szalagok.¹⁴

A modern európai dráma alkatának van azonban még egy harmadik tényezője is: a *színház*, mint önálló művelődési tényező. A fejlődés kezdeti korszakaiban a színész egyúttal a színházat is jelentette; kettejük kapcsolata sokkal szorosabb volt, mint például a színész és az íróé. Később azonban további differenciálódás figyelhető meg: a színész és a színház kb. a XVIII. század óta már önálló életkört jelentenek. A görög-latin világban, a középkorban, sőt részben még Shakespeare évtizedeiben is a színház csak technikai keret volt, egyébként teljesen egybeforrott a színészi tevékenységgel, ennek segédesszközéül szolgált. A barokk emelte önálló kultúrtényező rangjára a színházat: a zenével kiegészített képzőművészeti elemeknek szimbólum értéket tulajdonítván, a díszítő látványosságot a dráma egyik lényeges kellékévé avatta. Irodalmi viszonylatban ez a változás különösen akkor kezdi hatását éreztetni, amikor a színház társadalmi feltételei megváltoznak: a mecénás helyébe a közönség lép, a főrangú társaság zártkörű udvari ünnepélye a városi

¹³ Hont Ferenc: *Az eltűnt magyar színjáték*. Budapest, 1940.

¹⁴ Jens Soltau: *Die Sprache im Drama*. Berlin, 1933.

terci a szavalódrámának: Corneille, Racine, Voltaire tragédiái legnagyobb részben ehhez a csoporthoz tartoznak. Minálunk az ú. n. újromantikus drámák egyike-másika minősíthető szavalódrámának. A német irodalomból Goethe és Hebbel műveit idézhetjük; Wilde, Strindberg és Schnitzler aforisztikus „párbeszédeit“ a szavalódráma modern változatainak tekinthetjük. Általában azonban az újabb irodalomban elég ritka az igazi szavalódráma — igaz, hogy az ú. n. *kamarajátékok* ebben az irányban is kísérleteztek, de a színházi közönség többsége ma sem elégszik meg a csak intellektuális szórakozással, hanem a szemé-vel is akar élvezni. Viszont a rádió újra becsülethez juttatta ezt a műfajt, hiszen az ú. n. „hangjáték“ velejében szavalódráma.

7.

Kétségtelen, hogy a drámaalkati típusok szerint való rendszerezés nem teszi feleslegessé a színműveknek tartalmuk és hangulatuk szerint való megkülönböztetését. A tragédia-színmű-komédia kategóriájának segítségével elsősorban a drámaíró lelkiségébe pillanthatunk be, azonkívül biztos alapot nyerünk vele az esztétikai értékelés számára. A történeti, társadalmi, népi és mesetárgyak közti válogatás és választás pedig a korizlés és a korszellem felől tájékoztat, ezért nélkülözhetetlen szempontja az irodalomtörténeti kutatásnak. De az így kapott eredményeket megint csak a drámai alkotás alapján lehet közös nevezőre hozni; a drámaíró magatartását végeredményben nem az dönti el, hány tragédiát és hány vígjátékot írt, hanem az, hogy sikerült-e és milyen fokozatokon keresztül a legmagasabb eszményt, a színiköltészeti drámát elérnie. (Tanulságos e tekintetben pl. Katona, Vörösmarty, Szigligeti, Csiky pályája.) És végső fok a drámai stílus fejlődéstörténetét is az alkati típusok mennyiségi és minőségi viszonya jellemzi: a drámatörténeti korszakok egységét és határait az egyik vagy a másik típus uralma, illetőleg az uralomért folytatott versengés szabja meg.

Ezért a dráma alkotásának és a belőle folyó műfaji osztályozásnak ismerete mind az esztétikai, mind az irodalomtörténeti értelmezés és értékelés helyességét könnyíti meg. Nemcsak a képzőművészeti, hanem minden irodalmi alkotásnak is van egy távlati pontja, s a mű értelme, egysége, a részek helyes aránya és összefüggése, valamint történeti szerepe csakis innét határozható meg. Ez a pont a drámáknál feltétlenül az alkati sajátosság vonalában fekszik. A költői tárgy, a mögötte rejlő eszme és az egész művet betöltő hangulat lehet irracionális élmény eredménye, de a felvonásokra és jelenetekre való tagolás, a párbeszéd vezetése, a szereplők magatartása, a színpadi hatáskereszt-ök megválogatása már józan mérlegelés, illetőleg állandósult költői gyakorlat eredménye, ezért a költői hevületnek különböző drámaalkati típusokban történt lecsapódása nemcsak az esztétikai, hanem a történeti megítélésnek is legtermészetesebb kiindulópontja.

Az egyes alkati típusok között lényegbevágó különbségek vannak. Egészen más a célkitűzése, ezért más eszközökkel is dolgozik a szavalódráma, mint például a színszerű dráma, — világos tehát, hogy az egyiket nem lehet a másik mértékével mérni. Egy drámaíróra mindenekelőtt az jellemző, hogy mi a fel-fogása a dráma célját illetőleg; a dráma eszmei tartalmának viszonya a színpadi hatáskeltés eszközeihez, más szóval a költői és a színészi szándék egyen-

súlya nem technika kérdése, hanem strukturális sajátosság, amely a dráma alkati felfogásában gyökeredzik. Bessenyei drámáiról nem mondhatunk véleményt a shakespearei hagyományokból sarjadt dramaturgiai szemlélet alapján; naivitás lenne Szigligeti színműveit ugyanazon szempontok rendszerében megvizsgálni, mint például Vörösmarty drámai alkotásait; a XVIII. század drámairodalmát, amely eddig meglehetősen mostoha elbánásban részesült, akkor fogjuk igazán helyesen értékelni, ha saját célkitűzései, és nem a XIX. század színházi kultúrája alapján közeledünk feléje. A drámairodalom multja tehát nemcsak egyének és korok szerint rendeződik, hanem a lehető drámatípusok koordinált fejlődésvonala szerint is. Kereszteződés, kölcsönhatás és átmenet természetesen mindig bőven akad és nagyon jellemző is, de egy szerepdrama mint történeti láncszem sohasem kapcsolható egy szavalódramához és i. t.

Végül az alkat alapján megállapított osztályozás segítségével tudjuk pontosan megvonni a dráma birodalmának műfaji határait: a művészi szándék többrétiségéből világosan következik, hogy az írásművek közül csak azokat tekinthetjük drámának, amelyekben az írói és a színészi szándék kettőssége határozottan felismerhető. Mihelyt kettejük közül az egyik hiányzik, a mű dramaturgiailag nem tekinthető többé drámának. A dráma körén kívül esnek tehát a tisztán színészi megnyilatkozások: a némajáték, a táncjáték, az élőkép. Ez a megállapítás nem új, s helyességét már az a körülmény is igazolja, hogy az ilyen „csupajáték” nem rendelkezik az irodalmiság előfeltételével, az írásbeli vagy szóshagyománybeli rögzítettséggel.

De nem nevezhetők drámának azok az alkotások sem, amelyek a „csupajáték” ellenkező végléte gyanánt „csupaszóvegek”, vagyis a színpadi életrekelletés szándéka nélkül kizárólag olvasás céljából készült *drámai költemények, könyvdrámák*. Első pillanatban ez a korlátozás talán mehökkentő, már csak azért is, mert a drámai költemények szerkezetileg felvonásokra tagolódnak, szerzőjük mondanivalóját magán- és párbeszédék formájában különböző személyek szájába adja, azonkívül a drámai költemények közül több — gondoljunk csak *Az ember tragédiájára* — jelentős színpadi sikerrel dícselkedhetik.

Ne felejtjük azonban el, hogy a jelenetekre és színekre való beosztás, valamint a párbeszéd a drámának csak külső formája és nem lényege. Minden drámában van minden párbeszéd dráma. (Pl. Plato vagy Faludi értékezései.) A színpadi előadás sem döntő érv. E tekintetben ugyanis különbséget kell tennünk a szerző eredeti szándéka és a színpadi átdolgozás között. *Az ember tragédiája*, formáját tekintve, valamint azért, hogy az emberi élet küzdelmének problémáját boncolja, erősen drámai hatású; egyes jelenetek, nevezetesen a római és a londoni szín maguktól is színpadra kívánkoznak. A mű azonban, teljes egészét tekintve, úgy, ahogyan azt Madách megírta és közrebocsátotta, szándékában és alkatában bölcselő költemény, s mint ilyen a gondolati líra (tanító költészet) kategóriájába tartozik. Drámairodalmunk fejlődéstörténete szempontjából nem is az eredeti szöveg, hanem annak színpadi átdolgozásai jönnek számításba, elsősorban mint színszerű látványosságok. Éppen a színpadiasítás szükségszerűsége, valamint különböző lehetősége — Paulay, Hevesi, Németh Antal, Röbbling H. „rendezése” — bizonyítja legjobban, hogy *Az ember tragédiája* nem a drámai, hanem az elmélkedő költészet remeke.