hogy ezek a drámák egyfelől éppen a törvényen kívüli lét kudarcának leleplezésével, másfelől a saját törvényeik szerint élő hősök belső gyengeségének, tényleges életképtelenségének dokumentálásával határozott tartalmat adnak, és irányt szabnak a mű kiváltotta katarzisnak. Ráébresztik a nézőt nemcsak a drámák hőscinek relatív igazságára - amennyiben a maga törvényét kutató tehetség magasabb rendű a konvenciókba süllyedt hazug kispolgárnál -, hanem igazságuk relativitására is.

Sarkadi drámáit nem lehet fogantatásuk időpontjától elszakítva vizsgálni. Egy nemzedék illúzióvesztése egy világtörténelmi ébredés periódusa is. Korunk hőse Sarkadi világában kettős kudarc terhét hordozza. A beilleszkedés, az alkalmazkodás nyilvánvaló csődjét a világmegváltó álmok ellehetetlenülése súlyosbítja. Démonokkal vívja küzdelmét az ember, míg saját töprengésének tudatára ébred. Az a cinizmus, amely hőseiben a végsőkig fajul, gyökerében a kételkedés jogának kivívásához kötődik. A társadalomból való kilépés eltorzult, irreális igénye a sztálinizmus viszonyai között megszilárdult hierarchia elvetésének torzképe. Es ebben az értelemben történelmi fogantatásúak, mindenfajta konkrét utalás és reflexió nélkül is korhoz kötöttek Sarkadi 1956 utáni drámái.

Korhoz kötöttségük azonban merőben más természetű, mint Karinthy Ferenc riportdrámáinak aktualitása. Sarkadi legjobb drámái ugyanis - s ezt feltétlenül hangsúlyozni kívánjuk - rendelkeznek az egyszerű drámai cselekmény és gondolat általánosabb érvényével is. Már az *Elveszett paradicsom* is, de még inkább *az Oszlopos Simeon* problémafelvetése a XIX. századi bűn és bűnhődés komplexum modern reinkarnációja: az eltékozolt élet társadalmi és individuális felelősségének drámája. Mindkét mű hitelessége ebben a tágabb értelemben válik szilárddá. Azon a szinten, ahol már nem a János elcsábította társbérlőnő maga-tartásának konkrét lélektani rugóit, az agysebész végrehajtotta küret büntető-jogi konzekvenciáit vizsgáljuk, hanem az emberi viselkedésnormák és formák érvényét és szükségszerűségét.

Ezt az élményünket, a cselekménybonyolítás szükségszerűségét támasztja alá Sarkadi Imre jellemépítő művészete is. Drámáinak hőseit nem esetleges írói ötletek, hanem valóban belső törvények mozgatják. Sorsuk nem filozófiai tételek egyszerű illusztrációja, hanem kikerülhetetlen, jellemükben is hordozott végzet. Ezekről a figurákról nagyrészt elmondhatjuk, amit nagyon is kevés új magyar dráma bemutatása alkalmából állíthatunk, hogy a cselekmény fordulatai fölé emelve is plasztikus, szuverén színpadi jellemek, akik szavaikkal, létükkel képesek megidézni egy egész drámai világot. Nemcsak Sebők Zoltán, hanem az *Oszlopos Simeon* világcsúf Vinczéneje is rendelkezik ezzel a nem minden-napi, ám a színpadi halhatatlansághoz elengedhetetlen belső tartással, az összetéveszthetetlenség és a szuggesztivitás vonásaival.

## *Drámaiság és teátralitás*

*Almási Miklós:*
*A drámafejlődés útjai*

Megírása után több mint egy évtizeddel (az 1961-es rövidített kiadás után) végre teljes terjedelmében megjelent Almási Miklós könyve. A megjelenést üdvözlő kritikus ebben az esetben nem kisegítő fráziskent, hanem valódi érték-ítéletként mondhatja: jelentős művel gyarapodott esztétikai irodalmunk, a dráma problémái iránt érdeklődők tanulságos olvasmányt kapnak kézhez. Valójában még többről van szó. Almási könyve az első komoly kísérlet arra, hogy egy műfaj fejlődésének vizsgálatában a marxi módszert alkalmazza, konkrétan, hogy Marx esztétikai gondolatait általánosítsa a modern dráma fejlődésére vonatkozóan. Az újítás pátosza teszi gondolatait, következtetéseit olyan vonzóvá, s - ahogy a bevezetőben maga a szerző megfogalmazza - „fiatalosan egyoldalú, vitára sarkalló" téziseit ellentmondásaiban is annyira elevenné.

Kiindulópontja Marxnak ahhoz a megjegyzéséhez kapcsolódik, amelyben - Lassalle drámáját elemezve - a történelmi eszméket élő egyéniségek összeütközéseibe sűrítő shakespearei ábrázolásmódot állítja pozitív példaként az egyéneket a korszellem puszta szócsövéül felhasználó „schillerkedéssel" szembe. A két különböző ábrázolási módban Almási a modern drámatörténet két alapmodelljét fedezi fel, a világtörténelmi konfliktusokat megfogalmazó shakespearei és a polgári életanyagból kinövő schilleri drámát. Míg a shakespearei drámatípus a műfaj maximális lehetőségeinek megvalósítására képes, benne drámai tartalom és szín-padi forma természetes egységben fonódik össze, a schilleri modell a drámai ábrázolás számára kedvezőtlen polgári életanyaggal való művészi küzdelem eredményeként születik, szétválik benne drámaiság és teátralitás.

Almási a két drámatípus különbségét szociológiai alapjaikra vezeti vissza. A reneszánsz autonóm, történelemformáló egyéniségeiből nő ki a „saját tetteinek gyümölcsét leszakító" (Hegel) shakespeare-i hős, az öntevékenységet elpusztító polgári társadalom talaján jön lét-re a schilleri drámatípus hőse, a történelmi feladattal idegenül szemben álló magánember. Jól látja, hogy az autonómia eltűnésében, egyén és tett elidegenedésében, magánember és történelmi személyiség elválásában gyökerezik a polgári életanyag drámaellenessége. S mélyen indokolt az is, hogy ezt a tendenciát Schiller nevéhez kapcsolja, hiszen ő az, aki először fogalmazta meg magánember és történelmi feladat idegenségének konfliktusát, ő az, aki megírta ennek a drámaellenességnek a drámáját.

A kötet egyik legjobb fejezete, *a Don* Carlos-elemzés bontja ki teljes gazdagságában ezt a problémát, fogalmazza meg legszebben a drámaíró tragikus konfliktusát. Schiller küzdelmének differenciált elemzéséből a schillerizálás fogalmába elkerülhetetlenül csak a legáltalánosabb vonások szívódhattak fel. A shakespeare-izálással való szembeállításban pedig szükségképpen sarkított lett mindkét fogalom.

Az eddigiekben bizonyítottuk menynyire indokolt és jogos a kétféle ábrázolásmód megkülönböztetése, most mégis azt mondanám, hogy ennek fókuszba állítása nem szerencsés. Éppen Almási elemzései sugallják azt - amit a könyv szellemi inspirálója, Lukács György drámatörténete nyíltan megfogalmaz -, hogy az elmúlt két évszázad minden jelentős drámaírója ugyanazon probléma megoldásáért harcol; a modern ember életcentrumát keresi, mely össze-tartó centruma a dráma világának és a közönségnek, s így a dráma nyilvánosságának megteremtője. Természetesen az egyes művészek különbözőképpen és különböző fokon tudatosították a problémát gondoljunk egyfelől Goethe, Schiller vagy Puskin teoretikus tisztánlátására, másfelől lbsenre vagy Hauptmannra -, s ebben fontos szerepe volt annak, hogy mennyire értették meg Shakespeare jelentőségét. Különböző módon és különböző eredménnyel ke-

Az elmondottak talán fel is mentenek az alól, hogy választ adjunk a bevezetőben feltett kérdésekre, hogy vajon hány drámára vár a tárgyaltak közül színpadi feltámadás. Jósolni talán ma még korai is lenne. De két dráma margójára mindenesetre már ma feljegyezhetjük, hogy kiállták az első' évtized próbáját.

resték a megoldást, s itt erőteljesen érvényesült a shakespeare-i, illetve a schilleri ábrázolásmód hatása. Azt mond-hatnám, egy úton jártak, de más-más járművel, különböző gyorsasággal, különböző távolságba értek el. Ezeknek a „távoknak" a lemérése lenne néhol pontosabb, ha a két modell az elemzésnek nem kiindulópontja, hanem egyik fontos tényezője lenne.

A két pólus így egyes művek megítélésénél bizonyos átértékelő hatást gyakorolt. A shakespeare-i típus fényében értékeli túl érzésem szerint Osztrovszkij *Vihar* ját, és Gorkij *Jegor Bulicsov*ját. Mindkét drámát valóban kiemelkedően jelentőssé teszi, hogy a magánélet konfliktusaiban történelmi konfliktusokat fogalmaz meg, hogy hőseinek szenvedélyeibe sűríti a világ átalakításának igényét és elkerülhetetlenségét, de mindezt a polgári család, a magánélet drámájából bontja ki, bemutatva a miliő szerepét és hatalmát ebben a világban. Ezért Osztrovszkij drámáját inkább Csehov előfutárának, Gorkijt pedig a csehovi dráma örökösének és továbbvivőjének tartanám. Almási kitűnően elemzi, hogy Csehov lírai dezilluzionálásával hogyan teremt egy új és nagy drámai formát, korának drámai szintézisét. Persze nemcsak a kiindulópont „el-ejtésével" születtek jó elemzések, elég példaként idézni a shakespeare-i hatást legerősebben mutató történelmi drámák - Büchner *Danton halála* és Puskin *Borisz Godunov c.* drámáinak - érdekes elemzéseit.

Almási Hegel és Lukács drámaelméletének alapján foglal állást a dráma- és színházesztétika évszázados vitájában: az irodalmi vagy a színpadi objektiváció tekinthető esztétikai egésznek. Történetileg vizsgálja drámai tartalom és szín-padi forma viszonyát, bemutatja, ho*gyan* vezet egyrészt a polgári élet drámaiatlansága, másrészt a színház intézményének kapitalizálódása a könyvdráma és a teátrális színmű kialakulásához, drámai költészet és színház elválásához. Ezen az alapon bírálhatja azt a hamis alternatívát, melynek egyik pólusán a dráma „technikáját" kizárólag az irodalmi formából levezető skolasztikus drámaelméletek (pl. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas), a másikon pedig a századelő színházi forradalmaiból megszületőő, a dráma irodalmi objektívációját felbomlasztó színházelméletek (pl. Piscator: Das politische Theater) állnak. Almási drámaelmélete a harmadik utat találja meg, mikor helyreállítja drámai tartalom és színi forma esztétikai egységét, drámatörténete ezért fedezheti fel a modern dráma és színház problémáinak megoldását Brecht életművében. *(Akadémiai Kiadó)*

*FEKETE ÉVA*

## *Könyv a* ***versmondásról***

*Gáti József: A versmondás*
***II. kiadás, Gondolat, 1969.***

Második kiadásban jelent meg Gáti József *A versmondás* című könyve. Szövege szerint változatlan újranyomata az 1965-ös első kiadásnak, de hanglemezmellékletei az előbbitől eltérő példákon illusztrálják azokat a versmondó elveket, amelyeket a szerző a könyvben elméletileg kifejt. A kritika már az első kiadás idején sem ment el szó nélkül e szakmailag fontos könyv mellett, de az új kiadás mégis jó alkalom, hogy visszatérjünk Gáti József művészi és mű-vész-pedagógiai jellemzésére. Egyébként is úgy véljük, hogy a versmondás - és általában az előadóművészet - már jó ideje igényli, hogy sajátlagosságait és év-tizedeinkben elért eredményeit, legfőbb művészegyéniségeit művészetelméleti igénnyel felmérjük, világosan megvonjuk a határvonalat színművészet és előadóművészet között, megvilágítsuk az előadóművészet összefüggéseit fonetikával, verstannal, poétikával, foglalkozzunk a szövegmondással mint szövegértelmezéssel. Gáti József könyve mind-ezek közül nem egy problémát vet fel, miközben mintegy elméleti hátterét adja a szerző előadóművészi egyéniségének.

Gáti József *artifex doctus,* vagyis olyan művész, aki egyben művészete problémáinak képzett tudósa és hivatásbeli tanítója is. Gyakorló színművész, a színpadi beszéd tanára a Színművészeti Főiskolán, és nem utolsósorban egyike legkitűnőbb rádiószínészeinknek.

A könyv két részre oszlik, első harmada elméleti megalapozás, a következő kétharmad **22** magyar költemény elemzése a vers elmondásának szem-pontjából. Az elméleti rész ugyanúgy kiterjed a fonetikára, mint az előadó pszichológiájára (hiszen még a lámpa-lázat is tekintetbe veszi), de gondolat-menetének középpontjában éppen a vers-mondó és a színész elválasztása áll. A versmondó nem ábrázol, hanem értelmez! Sem a költőt, sem a versben esetleg szereplő személyt nem játszhatja el az előadó. Es ha ez az előadó - mint az esetek nagy részében - esetleg szín-művész is, akkor saját színészi erényei-ről is le kell mondania az előadói erények érdekében. Vagyis a versmondás hatásának nem szabad módosulnia, ha a hallgató történetesen nem néz az előadóra, vagy esetleg nem is nézhet rá, mivel rádióban vagy hanglemezről hall-ja az előadást. Az előadóművésznek tehát kizárólag hanganyagának akusztikájára szabad támaszkodnia. Előbb maga előtt kell értelmeznie a költeményt, felmérnie hangtanilag, verstanilag; és a nyelv zenéjének segítségével kell életre keltenie a szöveg gondolati tartalmát és érzelmi-indulati telítettségét.

Ilyen előkészítés után kerül sor az egyes költemények elemzésére. Ezekben a kitűnő kisesszékben példákat ad arra, hogyan is nyúljon az előadó az egyes művekhez, miközben felkészül elmondásukra. A huszonkét elemzett vers közül nyolc - tehát több, mint harmada - Arany János-szöveg. Alighanem ezek az elemzések irodalmilag is a legsikerültebb darabok (és az olvasóban felébred a kíváncsi kívánság, hogy milyen jó lenne, ha Gáti, az értő versmondó egyszer végigelemezné valamennyi Arany-balladát). Ehhez a nagyszámú Arany-vershez képest azonban nemcsak kevés az egyet-len Ady-elemzés, hanem éppen a korai *Harc a nagyúrral* példája alig-alig ad fogózkodót a későbbi, a Károli Gáspár nyelvétől ihletett Ady-költemények akusztikus értelmezésére. Azt is hiányosságnak véljük, hogy régi költészetünkből - Vörösmarty előttről - nincs példa az elemzések között, modern költészetünkből pedig egyetlen Kassák-vers jelzi a szabadverseket. Holott a szavadvers szinte végtelen variációs lehetősége indokolná több típus ilyenforma megközelítését.

Az elméleti alapvetésből is és ezzel egybevágólag az elemzésekből is kiviláglik Gáti gyakorlatából jól ismert módszertana. Ebben a szövegmondó optikai léte úgyszólván kikapcsolható. Itt az előadó egy hangrendszerré váló intellektus: megérti a költő mondanivaló-ját, felméri akusztikus eszközeit, és ezt saját hangorgánumával úgy közvetíti, hogy a hallgatónak-nézőnek kizárólag fülén át érzékelt hatások adják az értő és átélő élményt. Ez a módszer arra is jó, hogy akinek nincs olyan eleve adott nagyszerű orgánuma és hangkészlete, mint Gátinak, az is hatással tudja értelmezni a költő szövegét. Gátinál valóban csak mintegy adományul kapott rá-adás az a tény, hogy egyike legszebb hanganyagú előadóművészeinknek. De nem hiába óv attól, hogy a versmondó belegyönyörködjék saját hangjába; a legszebb hang is csak eszköze lehet a megértés és az átérzés gyönyörének, amelyet közvetíteni kell a nézőknek-hallgatóknak.

Ebben a módszerben semmi nem spontán, ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy az ösztönös ráérzés kizárt. Nincs is művészet eleve ösztönös ráérzések nélkül, hanem ezt is feldolgozza a tudatos művész, akinek éppen ezért szüntelen szüksége van - és ezt nagyon is hangsúlyozza Gáti - önismeretre és ön-