

Gorkij dramaturgiája

„A szó művészetének valamennyi formája közül köztudomásúan a drámának és a vígjátéknak van a legnagyobb hatása az emberekre” — mondotta Gorkij a Szovjet Irószövetség plénumán 1935. március 7-én tartott előadásában. (Gorkij: Irodalmi tanulmányok, Szikra kiad. Bp. 1950. 398. lap.) A dráma felé fordulása ezzel a felismeréssel kapcsolatos, és művészi mondanivalójának közlésére ezt a formát ezért választotta az osztályharc fokozottabb kiéleződésének éveiben, először a XX. század elején, az orosz forradalom előkészítésének idején. Szószéknek tekinti a színpadot, s ezt a szószék jellegét a legteljesebben ki is használja. Drámáiban nyíltan tendenciózus: harci fegyvernek tekinti és szánja színműveit a kapitalizmus megdöntéséért és a proletáriátus győzelméért vívott harcban. Dramaturgiája forradalmi dramaturgia: a drámai konfliktusokat nyíltan és élesen osztályellentétekből hozza létre, az osztályellentétek minél erősebb kihangsúlyozásáért erősen exponált drámai csomópontokat alkalmaz. Ezt a forradalmi dramaturgiát szolgálja újszerű cselekménytechnikája. Az osztálytársadalom lényegéből eredő (kibékíthetetlenül szembekeverül egymással kizsákmányoló és kizsákmányolt) osztályellentétek ábrázolása érdekében az egymással nyíltan és ellenségesen szembenálló fenti két tábor (amely a darab folyamán mindig élesebb lesz) cselekményét két párhuzamosan futó vonalon futtatja, s ezek a cselekményfonalak időnként keresztezik egymást. Ezek a kereszteződések alkotják a drámai csomópontokat.

A drámai csomópontok nemcsak a cselekményvonalat gyorsítják a drámai ki-fejlődés felé, hanem az ideológiai konfliktusok tisztázására is szolgálnak. Ugyanis a gorkiji drámák nem egyszerűen lélektani drámák, a drámai konfliktus nemcsak két ellenséges érdek összeütközésében, a hősnek egy ellenséges környezettel, világgal való küzdelmében nyilvánul meg (mint a drámákban általában eddig), hanem ideológiai konfliktust is felszínre vet. Az ideológiai konfliktus megoldása nem mindig esik össze a cselekmény-konfliktus megoldásával, gyakran csak az utóbbi után tisztázódik, a cselekmény alárendelt szerepet játszik az ideológiai konfliktusokkal szemben, a cselekmény végkifejlete után továbbfut a cselekmény az ideológiai konfliktus ki-fejletéig. Ez adja meg a gorkiji színművek sajátos hangulatát.

Gorkij mint drámaíró is a klasszikus orosz dráma nagy nemzeti hagyományai-
nak továbbfolytatójának lép fel. Nemcsak a haladás, az elnyomottak ügye mellett való nyílt és bátor fellépését veszi át tőlük, de felhasználja drámaírói, technikai, ábrázolási eredményeiket és továbbfejleszti ezeket. Tudatában van, hogy „A színdarab — akár a dráma, akár a vígjáték — a legnehezebb irodalmi forma. Azért nehéz, mert a színdarabb megköveteli, hogy minden egyes szereplő személy önállóan, a szerző „használati utasításai” nélkül jellemezze magát, szavaival és tetteiben.” — „... A darab szereplőit egyedül csak a beszédjük határozza meg, vagyis csupán a beszéd nyelve, nem a leírás.” (A színdarabokról, Id. mű. 350. l.) „A pusztán osztály-jelleg még nem ad élő, egész embert, művésziileg kidolgozott jellemet.” (U. o. 355. l.) A drámaírónak joga és kötelessége, hogy ebből az osztályjellegből kiindulva „meghatározza, kiélelje és kiszínezza, kiemelje” alakjainak jellemző tulajdonságát. Ezeknek a kiemelését, a jellemábrázolást is csak — a regénytől eltérően, ahol a szereplő tulajdonságainak, szokásainak leírásával is jellemezhetünk, — az alakok szájába adott szavakkal oldhatja meg a drámaíró. „Ezt (már mint az életszerű jellemábrázolást) természetesen csak a nyelv erejével, a legszínesebb és legfontosabb szavak gondos kiválogatásával lehet elérni, amint Európa legnagyobb drámaírói tették” (U. o. 355. l.) „A színdarab számára úgy kell formálni az embert, hogy minden mondatának minden cselekedetének teljesen világos legyen az értelme, hogy úgy megvet-hessük, gyűlölhessük és szerethessük, mintha élne.” (U. o. 356. l.)

Gorkij abban látja éppen a nagy drámaírók művészetét, hogy kevés szóval tudnak jellemzően ábrázolni, hogy minden helyre megtalálják a megfelelő szót, jellemzően és a cselekmény dinamikájának megfelelően beszéltetik alakjaikat, s „néhány-szóból olyan alakokat teremtenek...”, akik „történelmi pontossággal tükrözik vissza korukat, mindegyikük élesen mutatja osztálya és szakmája' jellegzetességeit.” (U. o. 355. l.) s ezáltal lesznek típusokká, mint Shakespeare Falstaff-ja, Molière Mizan-throe-ja és Tartuffe-ja, Griboedjev „Az ész bajjal jár” című vígjátékában Fauzu.

szov, vagy Gogoly Revizorjában Klesztakov és Gorodnyicsij. „A drámának szigorúan minden ízében aktívnek kell lennie” — írja (U. o. 363. l.), s az aktuális követelményét is felállítja. Ez az aktualitás nyilvánvalóan az író tetszés szerint választott témájának korszerű, a jelen politikai és ideológiai harcában felhasználható, előremutató megoldását jelenti.

A klasszikus orosz drámát Puskin, Gribojedov, Gogol, Osztrovszkij, Tolsztoj, Szaltikov-Scesedrin, Csehov színműveit büszkén állítja a nagy európai klasszikusok, Shakespeare, Molière, Lope de Vega mellé. A nagy orosz írókat nyelvűeknek, kifejező készségűeknek gazdagsága képezzé tette, hogy minden zavaró momentum nélkül, jellemzően ábrázolják alakjaikat, s az elnyomott orosz milliókkal, az orosz néppel való mélyeséges együttérzésük lehetővé tette, hogy meglássák a jelenségek között a társadalmi összefüggéseket és ezeket ábrázolják.

A társadalmi összefüggések, az ellentmondások ábrázolására azonban a kor viszonyainak megfelelően mindig más és más technikára van szükség, amikor tehát a jobbágy-Oroszország világos ellentmondásai helyébe a „militarista, feudalista imperialista” elnyomás bonyolult ellentmondásai léptek, ezeknek az ábrázolására új drámai és cselekménytechnikára volt szükség. Gorkij drámai forradalmához, az új drámai és cselekménytechnika megalakításához az első lépéseket Csehov tette meg.

Csehov a kapitalizmus drámai leleplezésében messze túlhaladta nagy nyugati kortársait, Ibsent s még a nála fiatalabb Bernard Shawt is. Csehov nagy művészete abban van, hogy amikor az orosz kapitalizmus keletkezési válságának szakaszát ábrázolja, ebben az ábrázolásban egyszersmind benne van ennek a kapitalizmusnak a felbomlási válsága is. Alakjai objektív osztályhelyzete és szubjektív érdeke nagyon távol esik egymástól: ebben rejlik a sajátos csehovi drámaiság. Csehov hősei saját érdekeikkel sincsenek tisztában, rezignáltan belenyugodnak sorsukba, képtelenek hősiessé elszánásra, nekibuzdulásra. Hőseire jellemző, amit egyik drámájának címszereplője, Vánja bácsi mond: „Multan nincs, ostobán elparazoltam semmiségekre, a jelenem meg szörnyű, értelmetlen.” Vánja bácsinak ezek a szavai tipikusak: a burzsoázia lényegére jellemző. A kispolgári intelligencia egészen elszakad az orosz forradalmi hagyományoktól, ezért válik a kapitalizmus lakójává. Csebutkin katonaoorvos a „Három nővér”-ben ezt mondja: „Az újságokból tudom, hogy például élt valami Dobroljubov, de hogy mit írt, azt már nem tudom.” A forradalom csak homályosan dereng a csehovi hősekben, de Csehov későbbi drámáiban egyre többen adnak hangot a forradalom gondolatának. Versinynek ezek a szavai: „Nehéz az élet. Sokunknak úgy tűnik, hogy süket és reménytelen, de be kell ismernünk, hogy mind világosabbá és könnyebbé válik és látnivalóan nincs messze az idő, amikor egészen világos lesz” — Csehovnak saját véleménye is, és nyilvánvalóan a proletáriátusnak politikai erőként való fellépésére utal.

A munkásosztály politikai fellépése az a tényező, amely a kapitalista társadalom bonyolult ellentmondásait világossá teszi, az osztályellentéteket leegyszerűsíti.

De az osztályellentéteket világosan látni és megmutatni csak a forradalmi proletáriátus útján, a marxizmus-leninizmus alapján álvá lehet, s ez a hovatartozás az imperializmus és a proletárforradalmak korszakában vízvázalstóként jelentkeznek: olyan igazán realista műveket, melyek nem zárkoznak be a jelen szűk létébe, hanem nyitva hagyják a kapukat a jövő felé, csak a proletáriátus útját vállalva lehet írni.

Gorkij az első világhírodalmi nagyság, aki regényeit, de különösen színdarabjainak cselekményét ilyen jövőbenylő nyitott kapuval fejezi be, Csehov emberei is reménykednek a jövőben, de valami meghatározhatatlan távoli jövőben. Gorkij hőseimél ez a jövőnd: bizonyosság. Az „Ellenségek” színésznője, Tatjana, a munkásokról mint bizonyosságot mondja, hogy „Ezek az emberek győzni fognak.” De ép ilyen bizonyosak ebben a konkrét formájú győzelemben maguk a munkások: Szincov, Grékov, Levsin és a többiek is. Vagy milyen bizonyossággal várja a jövőt a Kispolgárok fiatal szerelmepárja: Nil és Polja. „Nincs olyan menetrend, amely meg ne változnék” — mondja Nil, de hogy megváltozzék nem ül karbatett kézzel sopánkodva, hanem harcol érte. Gorkij hősei bizonyosak abban, hogy a munkásosztály forradalma, amely a kapitalista társadalmat rombadönti, hogy felépítse a szocialista újat, hamarosan bekövetkezik. S a kapitalizmus leleplezésére, a jellemek realista ábrázolásának egyezése mellett — ez a döntő különbség Csehov (s minden eddigi drámaíró) és Gorkij drámaturgiája között: *Gorkij a forradalmi proletáriátus elvei, a marxizmus-leninizmus alapján áll, az ebből fakadó pártos ábrázolás határozza meg dramaturgiáját.*

Gorkij nemcsak leleplezi és ábrázolja az ember tragikus sorsát a burzsoá társadalomban, a kapitalizmus torzító hatásait, de az eltorzult, az összegyűrt emberekkel szembeállítja az új embereket, akik arról tanuszkodnak, hogy milyen kell, hogy legyen az élet, akik kemény és céltudatos hordozói ennek az új életnek. Nil, Siskin és Polja (Kispolgárok) nyitják meg ezt a sört, s ezek „az ábrázolások egy

egész ábrázolás-láncolatot alkotnak, amely előkészítője Pável Vlaszov és anyja megalkotásának“ Tyimofejev: Ruzskája.Szovjetszkája Litteratura, 72. k. oroszul, Moszkva 1950.)

Gorkij első drámája, a „Kispolgárok” a világirodalomban az első mű, amelyben a szerző a kapitalizmus összegyűrt embereivel, a „vasemberekkel” mint erősebbet állítja szembe a proletáriátus képviselőjét: Nilt. Ennek — a politikai mondanivaló mellett — nagy dramaturgiai jelentősége is van. „A tragédia fogalma — írta Gorkij egyik cikkében — kizárja a kicsinyességet.” (Gorkij: Id. mű. 309. 1.) Vagyis: a kispolgári lét nem tragikus, a kispolgári élet kicsinyes civakodásai nem teremnek igazi drámai konfliktust. A kispolgári lét statikus, unalmas, vegetáló. Ennek tükrözésére hogyan lehet jelentős cselekményt ábrázolni? Mert a konfliktusokon felépülő cselekmény nélkül a mai dráma sem képzelhető el. Ezt a problémát Gorkij tematikájának és stílusának, kifejezési módjának jelentős bővítésével, gazdagításával oldja meg. Nem elégszik meg a nyárspolgári kereteken belüli konfliktusok fellárásával, hanem ezeket, bár lényeges, de csak mint részkonfliktusokként kezeli, és a döntő konfliktus hordozójává a kispolgári világgal szembehelyezkedő Nilt teszi meg. Ez arra ad alkalmat, hogy nemcsak hogy megtarisa a dráma drámai jellegét, hanem, hogy minőségileg új dramaturgiát hozzon létre, újfajta drámai cselekményt, amely a külső cselekményt belső folyamattá ábrázolására használja fel. Ez a belső folyamat pedig az a bonyolult és ellentmondásos folyamat, amelynek kapcsán — Lukács. György kifejezését használva — „az élet az osztálygyényt kigyúrja, vagyis: az ember és a társadalmi környezetének cseréhatása létrehozza az ember személyiségét, Gorkij a marxai felfogásnak megfelelően, látja, hogy a konfliktus akkor a legélesebb, ha az egyén élete osztályok, érdekharcának ütközőpontjává válik, ha az egyén osztályértelmu elhatározás előtt áll.”

Ezt a folyamatot Gorkij drámaiban különösen élesen tudja ábrázolni. Az „osztálygyén” kialakulásának megmutatására szolgál a párhuzamos cselekmény vonal, — a két cselekményvonal fő képviselőinek egymásközi konfliktusa, ennek a konfliktusnak csomópontról-csomópontra való fejlődése határozza meg az egyes egyén fejlődését, osztályjegyeknek gazdagodását. Az egyes egyén osztályjegyek hordozójává lesz, egyéni konfliktusuk osztálykonfliktussá bővül.

Gorkij drámáinak cselekményét sohasem zárja le, színdarabjaait nyitott kapuval, perspektivikusan fejezi be: a nyitvahagyott kapukat majd a történelem fogja berekesztetni. A harc, amelyet színdarabjaiban ábrázol a három vagy négy felevonáson keresztül sohasem dől el hősei javára, sőt gyakran (Ellenségek, Barbárok, Vászna Zseleznova) hőseinek időleges, átmeneti vereségével végződik, de a cselekménynek a befejezetlenségével ez a vereség nem ünök tragikusnak, sőt éppen ellenkezőleg: éreztük, amit a dráma; nem oldott meg, meg fogja oldani a történelem. Ez a megoldatlanság, befejezetlenség Gorkij eszmei, politikai mondanivalójának a művészi ábrázolás eszközeivel való tudatosítására szolgál. A gorkiji dramaturgia egyik forradalmi újítása elsősorban abban áll, hogy a cselekmény mögött egy ideológiai fejlődésmenet is rejlik, — illetve a cselekmény célja: ennek az ideológiai fejlődésnek az ábrázolása. A Kispolgárokban az éles cselekménykonfliktusokon keresztül a kispolgári ideológia felbomlását, a kispolgári egység szétesését, reménytelenségét ábrázolja, az „Ellenségek” magasfeszültségű osztályellentét ábrázolásában a művészet, a drámai művészet eszközeivel tükrözi a munkásosztálynak azokat az ideológiai problémáit, amelyeket Lenin a „Mi a teendő”-ben, az „Egy lépés előre, két lépés hátra” című zseniális munkáiban kifejti. A „Nyaralók”-ban, „A Nap fiai”, „Barbárok” című nálunk még ismeretlen színdarabjaiban a kispolgári intelligencia ideológiai bomlását, a korabeli „burzsoá materialista intelligencia” Bergyajevék ideológiai zsákutcájába jutását ábrázolja. Az „Éjjeli menedékhely” is ideológiai problémát vet fel, azt, hogy milyen válasz lehetséges a kapitalizmus nyomására, torzító, elembertelenítő hatására. A kérdés éles konfliktus formájában jelentkezik: a Szatin-Színész-Luka konfliktuson keresztül. Mi ez a konfliktus? Két eszme, a sajnálkozás, a megalkuvás, a megalázkodás — és a harc eszméjének az összeütközése. Az előbbinek Luka, az utóbbinak Szatin a képviselője. Az előbbi bukása, tehetetlensége, teljes csődje a Színész öngyilkosságában nyer beigazolást. A Színész, aki először hisz Luka „vigasztalásaiban” rájön, hogy Luka hazudott, nincs olyan város, ahol „meggyógyítják az organizmusokat”, — de már nem tud visszafordulni, már nincs ereje a Szatin által hirdetett harcra, nincs ereje tovább élni: felakasztja magát. Ezzel megoldja a Luka-Szatin konfliktust, a dráma ideológiai konfliktusát, s ez a megoldás: *optimista*, Visnyevszkij ismert kifejezésével élve, az „Éjjeli menedékhely” tehát: *optimista* tragédia. A Színész bukásában tulajdonképp a kapitalizmus elleni harc elkerülhetőségébe vetett hit teljes csődje válik nyilvánvalóvá, ugyanakkor az ellenevaló harc szükségessége diadalmasodik. Csak a kemény ágazság tudja felemelni az

embert azokkal szemben, akik őt elnyomják, — nem hagyva utat az önszánakozás, a sajnálkozás, a vigasztalás számára, — ez a mélyen humanista, a szó igazi értelmében véve tehát: a szocialista humanizmus eszméisége sugárzik ki a konfliktusnak ilyen megoldásából — Szatin szavait is figyelembe véve az ember méltóságáért folytatott harcról, ebben van a darab mondanivalója.

Gorkij legérettebb, legkiforrottabb drámája az 1932-ben bemutatott „Jegor Bulicsov és a többiek” története 1916 végén és 1917. elején, a februári forradalom előestjén és első napjaiban játszódik le. A cselekmény színhelye Jegor Bulicsov lakása, s a ház belsejében mindaz visszatükröződik, ami lejátszódik odakint az utcán, a ház ablakai előtt.

A dráma alapgondolata abban van, hogy a burzsoázia uralma a végére érkezett, a kapitalizmus nincs többé abban a helyzetben, hogy tovább tudja vezetni Oroszország életét, a forradalmi erők feltartóztathatatlanul megértek és elsöpörnek mindent; ami csak az útjukba akad.

A konfliktus akörül a gondolat körül szövődik — s ez is tisztán ideológiai konfliktus —, hogy Bulicsov megérti azt, amit a többiek vitatnak, hogy a burzsoá társadalom a pusztulás felé megy. — a többiek azt tartják, hogy éppen ellenkezőleg, csak most érkezett el a társadalom virágzásának az ideje.

A kettős vonalon futtatott gorkiji cselekménytechnika — az Ellenségek mellett — itt, ebben a drámájában érvényesül legjobban. A két szálon futtatott cselekmény éles konfliktust s a fejlődésben ábrázolt jellemek minden oldalról való bemutatását eredményezi. A két cselekményvonal viszonya: dialektikus: a feszültségek mennyiségű felhalmozódása a cselekményvonalak kereszteződésekor: a csomópontokon robanásszerűen, tehát minőségileg oldódnak, a csomópontok egyszersmind fordulópontok is; minőségileg új szakaszhoz juttatják a cselekményt. Ilyen értelemben a gorkiji cselekményfelépítésre jellemző a tézis-antitézis-szintézis felépítés. Ez a felépítés (kivéve a Nap fiait és a Nyaralókat) minden Gorkij-darabban fellelhető. Például: az Ellenségekben: a munkások a kegyetlenkedő Dicskov művezető elbocsájtását követelik (tézis), — a gyár vezetője Mihail Szkrobátov mereven visszautasítja a munkások követelését, és válaszul bezárja a gyárat (antitézis), — az egyik munkás elkeseredésében lelövi a kegyetlen igazgatót (szintézis).

De nemcsak az akciók irányában érvényesül a cselekménynek a dialektikája, hanem a hangulatkeltés, a drámai hatáskeltés, a feszültség adagolása irányában is. Igen kifinomult dramaturgiai időérzékkel, a drámai és kómiкус jelenetek páros használatával, ellenlétes hatásokkal nagyszerűen be tudja osztani a feszültség növekedését. A drámai és vigjátéki motívumú jelenetek páros használatát a közönség lélektanának alapos megfigyelésére (vagy a nagy intenzitású drámai összeütközés után a vigjátéki hangulatú jelenet nemcsak pihentet, hanem ugyanakkor erősebben kihangsúlyozza az előbbi vagy a következő jelenet drámaiságát. Például, ugyancsak az Ellenségekben, a III. felvonásban: a Jakov Bardin, Polina, Kleopátra drámai hatású (ideológiai konfliktust old) jelenet után a Tábornok bejövetele hatású vigjáték-hangulatot hoz a színpadra s azután következik a Nadja-Zahar-Bardin—Polina-Tatjana jelenet nagyerejű összeütközése, a harmadik felvonás fordulópontja, amikor Nadja félreérthetetlenül a munkások mellé áll.

A cselekménynek ez a dialektikája arra szolgál, hogy az élet, a társadalom dialektikáját, az újnak a régivel való harcát drámai és kifejezően ábrázolja, s magában az akcióknak ellenlétes irányú mozgatózásában is az újnak a régivel való harca érvényesül.

Gorkij munkásságának utolsó szakaszában elhatározta, hogy drámai trilógiát ír a forradalomról. A drámai tervezet szerint a szándéka az volt, hogy az első részben a cárizmus, a kapitalizmus összeomlását, a második részben a februári burzsoá forradalmat, a harmadik részben az Októberi Forradalom győzelmét fogja megrajzolni. Az első és a második rész — amelynek a Jegor Bulicsov és a többiek illetve Dosztigájev és a többiek címét adta, elkészítette, a harmadik rész Bulicsov kisebbik lányának, Surocskának a forradalmi útját szándékozta ábrázolni, már nem tudta elkészíteni az író, megakadályozta benne tragikus halála.

A trilógia első részében, a már említett Jegor Bulicsovban tragikai eszközökkel ábrázolja annak az erőnek a pusztulását, amely az Ignát Gorgyjejev és az Ilja Artamanov idejében még ajkító potenciája volt a burzsoá osztálynak. Bulicsovot ez az elveszett erő foglalkoztatja, saját halálos betegségét összehasonlítja egész osztálya betegségével. Az a társadalmi környezet, amely Bulicsovot eddig körülvette, széthullott, nem tud tovább hova igazodni, maga mondja a trombitással lévő jelenetében, hogy vége a világnak.

Bulicsov tragikus vergődésével szembeáll Dosztigájev, Zvoncov és a többiek parazitizmusa, erőtlensége. Ez az erőtlenség kómiкус, hiszen erősnek hiszik magukat,

hatalmas kereskedelmi operációról, az ország vezetéséről álmodoznak, — ahogy Juzovszkij, a neves szovjet dramaturg írta a Jegor Bulicsov moszkvai előadásáról írott cikkében — „azt hiszik, hogy képesek a holnapi napra“. Erre a holnapi napra való készülődést mutatja be a trilógia második része, a „Dosztigájev és a többiek“, — s ez, a mondanivalójának megfelelően, műfajilag: komédia. Dosztigájev és társai biznak a maguk erejében, azt hiszik, semmi olyan nem jöhet, amely megakadályozná az ő létezésüket. De a burzsoá társadalom kiégett, elérett már. Dosztigájev neve is erre utal, „dosztigaty“ magyarul azt jelenti, hogy elérni. A „Dosztigájev és a többiek“ páratlan kómikuma abban van, hogy a komédia „hőseinek“ szubjektív igényei egyenesen szembenállt a valóságos történelmi állapottal s erről nem akarnak tudomást venni. A II. Miklós cár és az amerikai tőke között ingadozó, a klérussal házasságot kötő fináncburzsoázia az államvezetés gondolatát a spekuláció és a feketézés tényével váltja fel, míg a munkáshatalom le nem teplezi mesterkedésüket. Gorkij mély szatírával, a gúny és a nevéttetés éles gyilokjával irodalmilag halálos csapást mér a februári forradalomban hetvenkedő fináncburzsoáziára, mesterei jelenetekben teszi nevetéssé a Dosztigájevnek struccpolitikáját, akik egyszerűen azzal vigasztalják magukat, hogy „Leninnel és a bolsevistákkal a kadettek csak ijesztgetnek bennünket“.

A trilógia harmadik részét vígjátéknak szánta az író, annak a valóságnak megfelelően, amelyet ábrázolni szándékozott. A „Surocska“ témája az orosz ifjúság boldog csatlakozása a győzelmes Októberi Forradalomhoz.

A trilógia befejezetlensége nagy vesztesége az irodalomnak. Szerkezetben, mondanivalóban, felépítésben, a történet fejlődésében egyaránt a világirodalom leg-egységesebb drámai trilógiáját nyertük volna benne.

Gorkij színdarabjai hatalmas politikai hatást váltottak ki nemcsak Oroszországban, hanem szerte az egész világon. Sztánszlavszkij és Nyemirovics Dancsenkó visszaemlékezéseikben megírták, hogy a cenzúra mennyire félt a Kispolgárok és az Éjjeli menedékhely előadásától, hogy a Kispolgárok petersvári főpróbájára frakkba bújtatott rendőrök szállták meg a színházat, s „Azt lehetett hinni, hogy nem színházi bemutatóra, hanem döntő ütközetre készülnek“ (U. Sz. Sztánszlavszkij: Életem a művészetben, M. L. 1941, 29. l. oroszul). A Moszkvai Művész Színház fennállásának 50 éves jubileumára kiadott évkönyve közli az „Iszakra“ 1905. évi 35. és 36. számából „A mi társadalmi életünkről“ című cikket, amely a Kispolgárok belosztolki előadása utáni hatalmas tüntetés lefolyását írja le.

Gorkij nemcsak drámaírói művészetével küzdött az orosz színház megújhódásáért, a szovjet színház megalkotásáért, hanem elméleti cikkeiben és gyakorlatában is. Bjalik „O Gorkom“ című könyvének (Moszkva, 1947), Gorkij, Sztánszlavszkij Vahtangov“ című fejezetében ismerteti Gorkij elméleti színházi működését, Sztánszlavszkijjal, Vahtangovval való közös kísérletezését a színmiskolában az improvizációs színház megalkotását. (A Jegor Bulicsov 1932-es bemutatója improvizációs munka eredménye) Gorkij bolsevista szilárdsággal küzdött a Művész Színház eszmei tisztaságáért, Sztánszlavszkij egy időben való túlzó meiningeni rajongásával, a színészek naturalizmusával szemben.

Gorkij „Sosepkin realista romantikáját“ állította minden színész elé példaképül és harcolt a „kecskehangú, az életet elferdítő dagályos“ alakítás ellen. Nyíltan politikai szószéknek tekintette a színpadot, ő volt a Művész Színházban — ahogy Sztánszlavszkij írta „A társadalmi politikai vonal fő kezdeményezője“. Az orosz színházakkal való kapcsolatában a színházakban is érvényesíttetni akarta az elveket, melyeket Lenin a „Pártszervezet és pártirodalom“ című cikkében kifejtett s amelyet ő írói munkásságában olyan nagyszerűen magáévá tett.

Fiatal korában Gorkij egy paraszt színházat alapított, s később is, egész életében sok figyelmet szentelt a munkás- és paraszt-színjátszásnak. Még a Forradalom előtt, a Moszkvai Munkás Színház patronálására kérte fel Sztánszlavszkijit, s a Nagy Októberi Forradalom után is igen sokszor látta el tanácsokkal a munkás és paraszt színészeket, hanem a különböző munkás klubok színjátszó csoportjait is.

Gorkij soha sem szűnt meg figyelmeztetni a fiatalabb írókat, hogy mesterségbeli tudás nélkülözhetetlen az író számára, hogy színpad, a dramaturgia ismerete nélkül elképzelhetetlen jó drámaíró, a fiatal írókat az állandó megfigyelésre, adatgyűjtésre, s mesterségbeli tudás gyarapítására, a nép odaadó szeretetére és a marxizmus-leninizmus elsajátítására tanította.

A szovjet szocialista-realista irodalom megalapítójának, Maxim Gorkij halálának tizenötödik évfordulójakor, az új magyar szocialista drámairodalom felvirágzásáért folytatott harcunkban író, dramaturg, színész, és közönség egyaránt fokozottabb figyelemmel fordul a nagy író művésze és munkássága felé, magunkévá téve a halhatatlan Lenin megállapítását, hogy „Tanulhatunk Gorkijtól, hogyan kell látni és hallani“.

OSVATH BÉLA