

nagy szerepe, hanem a néprajzkutatás elvi kérdéseinek megoldásában is úttörő volt. Szövegközléseinek hitelessége egyik legfontosabb újítás a magyar folklórisztika történetében. Rámutat az életrajz Kálmány munkásságának nagy hiányosságára is, arra, hogy különben széleskörű gyűjtőmunkája nem terjedt ki a dallamkutatásra. Kálmány elvileg látta a dallam-gyűjtés fontosságát, de részben az, hogy ő maga nem tudott követni. — nem volt zenei hallása — majd az, hogy fonográfra sem tudott szert tenni, megakadályozta abban, hogy rendkívül gazdag dalgyűjtését a népdalok dallamaival is kiegészíthesse.

Végezetül, már nem az életrajz-kanulmány ismertetéseként, de mégis idetartozóan föl kell említeni egy kérdést. A Szovjetunióból, a népi demokráciákból itt járt népi együttesek, a Magyar Állami Népi Együttes szerepléseinek hatására Szegeden is megindult a népi együttesek szervezése. Eddig egyetlen próbálkozástól eltekintve, nincs nyoma annak, hogy népi együtteseink felhasználnák munkájukban Kálmány Lajos több évtizedes munkásságának hozzáférhető eredményét: eddig kiadott gyűjtéit. Kálmány gyűjtései kimeríthetetlen forrást jelentenek népi együtteseink számára. Jól megszervezett kiegészítő-gyűjtőmunkával a Szegeden és a Dél-Alföldön dolgozó folklóristák és kultúrmunkások Kálmány szöveges közléseinek dallamait még sok esetben felkutatathatják. Néprajzkutatóinknak és népi együtteseinknek ez a néphagyományokat felelevenítő és új tartalommal eltöltő munkája méltó lenne a táj nagy néprajztudósának emlékéhez.

Szabolcsi Gábor

T Ü K Ö R

A drámai konfliktus kérdése a szovjet drámairodalomban

Zaleszkij szovjet kritikus írta „A színikritika néhány kérdése” című cikkében, hogy: „Szükség van olyan komoly elméleti munkákra, amelyek a színműirodalomunkban fellelhető új konfliktusok jellegével és természetével, a tipikus jellemek ábrázolásának a kérdésével és a szocialista realizmus sajátosságaival foglalkoznak.”

A drámai konfliktusok kérdése élénken foglalkoztatja a szovjet dramaturgiát és a magyar dramaturgiának is egyik legfontosabb feladata, hogy fejlődő, szocialista drámairodalomunk számára, elvileg tisztázza, felhívja a figyelmet azokra a konfliktusokra, amelyek új életünk valóságos ábrázolásának megfelelően új drámáink alapjává kell, hogy legyenek.

Révai József elvtárs mondomta a Színház és Filmművészeti Szövetség Kongresszusán: „Az új élet építése tele van konfliktusokkal, az élet tele van olyan emberekkel, akik küzdenek az újért és győznek az újért való küzdelem közben. Az új életanyagnak a drámaisága nemcsak a kapitalizmus és a szocializmus összecsapásából, küzdelméből adódik, hanem adódik a szocializmus felépítéséből magából is. Ezen a talajon lett nagygyá, példaképünk a szovjet dráma.”

Szocialista realista drámánkért folytatott harcunk csak akkor lehet eredményes, ha kellően merítünk a szovjet drámaírás kifogyhatatlan kárházából, ha megvizsgáljuk úttörő és korszakalkotó eredményeit, a szovjet dráma minőségileg új konfliktushasználatát, és megfigyeléseinket hasznosítjuk a mi konfliktushasználatunkban, hogy valóban élők, drámaiak legyenek konfliktusaink.

Ugyancsak Révai elvtárs mondta a színészkongresszuson, hogy „Igaznak van azoknak, akik aláhúzzák, hogy konfliktusok, ellentétek, összeütközések, harc nélkül nincs dráma. De hiszen tele vagyunk ilyen konfliktusokkal és az élt maga, ha nem is tragikus, de drámai. Elággé észre vették ezt a mi drámaíróink? Annak ellenére, hogy drámaírói munkánk fejlődött, azt kell mondanom, hogy nem vették észre eléggé.”

Ez a tanulmány azt a célt tűzte ki maga elé feladatul, hogy megpróbálja a rendelkezésre álló adatok alapján a szovjet drámaírás eddigi eredményeit összefoglalni, elvi állásfoglalását a konfliktusok kérdéseiben ismertetni, egy-két mai szovjet drámának vizsgálja és elemazza konfliktushasználatát. A szovjet tapasztalatok, eredmények felhasználásával és Révai elvtárs irányított megállapításai alapján a következő alkalommal aztán a mai magyar dráma konfliktushasználatának problémáit, elvi és gyakorlati kérdéseit vetjük fel.

Az elmúlt esztendőekben több elvi jelentőségű, érdekes és a szovjet drámaírási fejlődése szempontjából termékeny vita zajlott le a Szovjet Írók Szövetségének Kongresszusán, különböző dramaturgiai studiokban, a Vachtangov Színház és a Művész Színház rendezői és dramaturgiai munkaközösségeiben, s több cikk jelent meg a különböző szovjet újságokban és folyóiratokban (elsősorban Pravda, Szovjet Literatura, Literaturnaja Gazeta, Bolsevik, Tyatr), s a vita a kérdés körül forgott, hogy használja-e a drámaíró az osztálytársadalom megszüntetése után a konfliktusokat, vagy mint elavult „konzervatív koncepciót” vessze el.

A vita megálapította, hogy a szovjet drámaírásban a konfliktusos drámai ábrázolás nemcsak jogosult, hanem szükségyszerű is. Ugyanis az az állítás, hogy a Szovjetunióban megszűnve az osztályharc, megszűntek az ellentétek, az összeütközések, a konfliktusok, így nincs többé szükség konfliktusra a drámai ábrázolásban, teljesen helytelen. A szovjet társadalom mai fejlődési fokán, amikor megszűntek az osztályok és „szabaddá lett a pálya” a kommunizmus felé, ellentétekről, antagonisták mondasokról valóban nem beszélhetünk, s nem lehet tovább az antagonisztikus ellentmondásokból fakadó konfliktus (embernek emberrel, társadalommal, környezettel vagy tragikus szembeállása) a szovjet dramaturgia alapja. De az osztálytársadalom megszüntetése még nem zárja ki a nem antagonisztikus ellentétek létezését, sőt az osztálytársadalom eltűnésével olyan ellentétek keletkeznek, amelyek nincsenek meg a kapitalista társadalomban, s ezek új típusú drámai konfliktust követelnek. A tipusos karakterek és tipusos körülmények megváltoznak, és velük megváltozik a tipusos konfliktus is. A szovjet realitásnak jellemző újfajta drámai konfliktus a nem ellenséges elemek drámáját hozza létre.

A konfliktus kiküszöbölése még akkor is lehetetlen, ha a prózának a drámára gyakorolt hatása megszüntetné a drámai technika eddigi módszereit (mint ahogy ezt sokan állítják), hiszen a konfliktus hozzátartozik az irodalom minden formájához, konfliktus nélkül regény sem képzelhető el. A kérdésfeltevés csak annyiban létjogosult, ha ez a konfliktus régi értelmezésének a megváltoztatására irányul, s csak a konfliktus régi alapján, az osztályellentéteknek, mint nem létezőnek, az elvetésében konkrétizálódik.

Szimonov írja „A szovjet dramaturgia feladatai és a színházi kritika” című cikkében: „Ha a szovjet drámaírás egész gyakorlatát összefoglaljuk Trenyov „Ljubov Jarovaja”-tól kezdve Szofronov: „Egy városban” című darabjáig, akkor látjuk, hogy ezekben a darabokban mélyértelmű, éles és komoly összeütközésekkel találkozunk, amelyek a szovjet dráma konfliktus nélküliségének elméletét tökéletesen megcáfolják.” Természetesen egészen más ez alapján Trenyov darabjában a konfliktusnak, mint a későbbi, a mai szovjet daraboknál. A lényeges minőségi különbség a mai szovjet dráma alapját szolgáló konfliktus és az eddigi drámai gyakorlatban használt konfliktusok között abban van, hogy a szocializmusban nem lehet állandó ellentét (gyén és társadalom között, mert érdekeik azonosak). De mégis, a szocialista társadalomban is összeütközésbe kerülhet az egyéni érdekek kapcsán a személyi érdek a közérdekkel — *de az ilyen konfliktus nem válik tragédiává.* Ebben van a döntő különbség: *a szovjet dramaturgia születésétől kezdve optimista.*

Elhangzott — s nálunk Magyarországon is gyakran elhangzik — a burzsoá művészetnek hajbókoló „intellektuálisok” szájából, hogy, lehet-e, érde-

kes-e, felkeltheti-e a drámai érdeklődés izgalmát az olyan dráma, ahol nincs tartós érdekellentét, tragikussá fajulható ö szelűködés, ember és ember kö ött, magánérdek és közérdek közötti kibékíthatatlan ellentét? Lehet, sőt most válik a dráma igazán izgalmassá, igazán érdekessé. Mert mi az igazi drámai téma, ha nem az, amikor a természettel, mával és holnappal vívott gigászi harcban az ember legyőzi a természetet, és ugyanakkor, legyőzi önmagát, tegnapi, régi önjét, s maga is új emberré: kommunista emberré válik? Ez a munkához való új viszony — a tulajdon rabságából felszabadult embernek harca — a drámai konfliktus a mai szovjet drámában. És ha a klasszikus dramaturgia a magasztos eszményért való küzdelemben látta a drámai hősnak a legfőbb jellegét, akkor melyik eddigi osztálytársadalom drámairodalma felelt meg olyan tökéletesen ennek a követelménynek, mint a szovjet drámaírás!

„A magasztos fogalmát a szovjet művészetben nagy eszményképünk, nagy célunk: a kommunizmus felépítése, az egész emberiségnek a kizsákmányolás és elnyomás alól való felszabadítása határozza meg.” A szovjet emberek a társadalmi berendezkedés eszményképének a kommunista társadalmat tekintik. A szovjet esztéták ebből kiindulva oldják meg az esztétika legfőbb kérdéseit. Igazán szép a művészetben az, ami művészi formában kifejezi a kommunista eszmény nagyságát. Ebben párosul az etikai és esztétikai nagyszerűség... „A szovjet etika magasztosan azoknak az embereknek a hősteteit érti, akik önfeláldozásra képesek a kommunista eszményért. A szovjet embereknek a kommunista etikés szempontjából magasztos hőstetei magasztosak esztétikai szempontból is...” „A szovjet nép tevékenységében szervesen egybeolvad a mindennapi munka a jövő felé való törekvéssel. A szovjet művészet és irodalom megmutatja, hogy a szovjet emberek önfeláldozó, hősi munkája minden nappal köze edik, illetve közelebb visz minket a kommunizmushoz...” „A szovjet embereknek ezt a törekvést a törekvést tükrözi pl. Szurov „Szabad a pálya” c. darbjának Alexej Szibirjakovja, aki nagy célról álmodozik, és harcol ezért a nagy célért.” (Idézek: P. Trofimov: Az etikai és esztétikai elvek egysége a szovjet művészetben. Bolsevik. 1950. 18. sz. oroszul. Magyarul megjelent kivonatolomban: Anyag és adatszolgáltatás. 1950. nov.)

A szovjet dráma egész történetében, kezdve a forradalmi Petrovgrad terein tartott első rögtönzött drámai kísérletektől az elmúlt év nagysikerű színházi bemutatóig, a szocialista gazdasági rend és a marxista-leninista elmélet, a dialektikus materializmus szilárd talaján áll, szerves része szerves megnyilvánulása, kifejezője, visszatükrözője annak a nagy hűrenak, amelyet a szovjet nép folytat minden kizsákmányolás megszüntetéséért, az elnyomott népek felszabadításáért, a békéért, a szocializmusért, a kommunizmusért. Ezért a magasztos célokért folytatott küzdelem... „a régi és az új, az elhaló és a keletkező közötti harc” — ez a szovjet drámai konfliktus alapja.

A szovjet nép történetével szoros lépést tartva, a Bolsevik Párt ügyét szolgálva, dramaturgiájában a marxista-leninista esztétika biztos talaján állva a szovjet drámaírás a drámai konfliktus alkalmazása terén négy fő fázison, fejlődési szakaszon ment át.

I. Az első szakaszban a drámai konfliktus igen kifejezetten, nyílt és kibékíthatatlan osztályellentétek formájában jelentkezett. Ezért a szovjet dráma első kezdeti szakaszában a konfliktusok alkalmazásában az eddigi drámai gyakorlat csúspontjaként jelentkezik. A konfliktus alapja, mint az eddigi osztálytársadalom drámaírásában is: a kibékíthatatlan, *feloldhatatlan osztályellentét*. A minőségi változás azonban a régi és az új dramaturgiában a szovjet dráma megszületésének, első kísérleteinek pillanatában (Bilj-Bjelocerkovszkij: Vihar, N. Trenyov: Ljubov Jerovaja) mindjárt jelentkezik. Ezekben a drámákban a szereplők jellemét — Gorkij dramaturgiai gyakorlatát tovább folytatva — osztályhelyzetük jellege határozza meg. Az egyes egyén érdekei a közérdekkel, az osztályérdekkel egyesülnek; a személyes, egyéni konfliktusok osztálykonfliktusok formájában jelentkeznek és viszont. És minden eddigi drámai gyakorlat kibékíthatetlen konfliktusait feloldja az osztálytársadalom megoldásának, a szocialista forradalom diadalaért harcoló nagy hősknek ábrázolásával. Tehát a szovjet dráma születésének első pillanatától kezdve *felrúgja a konfliktusok tragikai kifejeztel való megoldását*: a szovjet dráma a forradalom mutatta egyszerű perspektíváknak meg-

felelően, kezdettől fogva optimista. A hős nem valami véletlen, lélek-tani konfliktus következtében kerül a drámai összekötés csomópontjába, hanem az osztályharc történelmi törvényszerűségeinek következtében, és sorsát nem valami deus ex machina határozza meg, hanem az, hogy a hős a régi és az új közötti harcban az új oldalán áll, a legmagasabb emberi eszmé nyekért, a proletáriátus győzelméért, a szocializmusért, a kommunizmus győzelméért harcol. Így oldódik fel a központi hős alakjában a szovjet dramaturgia nagy vívmánya: az etikai és az esztétikai elvek egysége, s e magasabb célért folytatott rendíthetetlen harc biztos győzelmének tudata határozza meg a szovjet dramaturgia és drámai gyakorlat legfontosabb lényegét: a pártosságot és a cselekmény optimizmusát. E kettő fontosságát, mint a szovjet dramaturgia lényegét, döntően hangsúlyozni kell.

II. A szovjet dramaturgia, a sztálini ötéves tervek idején a SZ. K. (b) P. 1932. április 23. határozata alapján állva, felszámol minden formalista kísérletet, és Sztálin elvtárs nagy útmutatásai szerint végigvesz ráter a szocialista realizmus útjára. A téma az első ötéves terv szédítő gazdasági sikerei következtében óriási mértékben kibővül, s a konfliktusok alapjait az első fejlődési szakasz konfliktus alkalmazása mellett, már az ötéves terv kiűrtatása szerint a szocialista államért küzdő szovjet ember harca szolgáltatja: jobb teljesítményekért, nagyobb termelékenységért, észszerűbb munkaszervezésért, a normák túlszárnyalásáért. (Pogodin: Bál után, Katajev: Hajrá!, Rogodin: Az én barátom.) De tovább fejlődik az első fázis nyílt osztályellentétéből fakadó konfliktus megoldására is. Megjelenik a színen az új szovjet hazát védő Vörös Hadsereg (Romacov: Harcosok, Guszev: Dicsőség), és az új szovjet értelmiség pompás konfliktusos ábrázolásban (Rachmanov: Viharos alkonyat, Komejesuk: Platon Krescsit, Afinogénov: Féljelen), s megjelenik a forradalmat, a szovjet nép gigászi harcát vezető nagy vezérek, Lenin és Sztálin alakja. (Pogodin: Fegyveres ember, A Kreml toronyórája, V. Visnyevskij: Felejtethetetlen 1919.)

III. A harmadik szakaszban a konfliktus alapja már kettős. Az egyik még mindig az érdekellentétnek igen kiélezett konfliktusa, az idegen betolakodók, a fasiszmus elleni életre-halálra való harc a Nagy Honvédő Háború alatt (Szimonov: Orosz emberek, Kornejesuk: Front, Leonov: Invázió, Csirkov: Győztesek). A szovjet dráma a Nagy Honvédő Háború éveiben különös jelentőségre tesz szert, nagyságának és sikereinek titka: a konfliktusok helyes megragadása és alkalmazása. Ez a konfliktus a valóságban is a legélesebb, a legdrámaibb: az emberiség jövőjéről volt benne szó. Megoldásuk a valószínűleg megfelelően — optimista. A német fasiszmus elleni küzdelem legtragikusabb szakaszait bemutató szovjet drámai műveknek is a végső következtetése optimista: a szovjet nép győzelmének perspektivikus megmutatása.

A szovjet hazát orvul megtámadó német fasiszták arra kényszerítik a szovjet embereket, hogy békés építőmunkájukat otthagyva, fegyverrel védjék meg munkájuk eredményeit, családi otthonukat, a gyárakat, a kolhozokat. A háborús szovjet drámairodalom eszméi alapja az az új patriotizmus, szovjet hazafilág, ami képessé teszi a szovjet embereket arra, hogy hőskökké váljanak, hogy kiűzzék hazájukból a fasiszta betolakodókat, szétzúzzák a fasiszmus fellegvárát és ezzel a világtörténelmi jelentőségű tettükkel megmentsék az emberiséget a náciizmus bárbar pusztításától.

A háborús szovjet dráma a szovjet embereknek erre a világtörténelmi jelentőségű feladatára figyelmeztet, a szovjet ember átalakulását ábrázolja a békés építőmunkáról a harcra; a szovjet katonák erkölcsi magasabbrendűségét, az ebből eredő hősiességét és önfeláldozást eleveníti meg. A szovjet színház is teljes erejével arra törekedett, hogy konfliktus-használatában a háborúban új vonásokkal gazdagodott szovjet ember jellegzetességeit, minél hűbben bemutassa, és egy pillanatra sem szünt meg figyelmeztetni, hogy mit kíván a szovjet haza, a Párt és Sztálin minden szovjet polgártól.

A háborús szovjet dráma azokat a konfliktusokat ábrázolja, amelyek keresztül a szovjet katonák az emberiség öntudatos felszabadítójává fejlődött.

IV. A szovjet dráma fejlődésének negyedik fázisában a konfliktus megjelenési formája hármassá lehet.

1. Képezheti a konfliktus alapját még mindig az imperializmus elleni harc; csak ebben a szakaszban már nem nyílt konfliktusokként jelentkeznek,

hanem bonyolultan, ideológiai konfliktusok formájában, amely a kozmopolitizmus behatolásában (Idegen árnyék, Ilja Golovin), energikus progresszív személy és passzív indifferens típus közötti összeesapásban (Távol Sztálin-grádól), személyes dicsőségvágyának a közérdekkel való szembefordulásában (Akkik a tengert járják) konkrétizálódik konfliktusá.

2. A régi burzsoá csökevények elleni harc konfliktusos ábrázolása. Ez szintén ideológiai síkon folyik, s erősen összekapcsolódik az előbbivel. Jelentkezhetik ez konfliktusként az öntönjenezésben, a kritika-önkritika elhanyagolásában (Moszkvai jellem), a nyárszolgárai kényelem keresésében (Kondratyev a Szabad a pályában), a Párttól való elszakadás, a Párt jelentőségének a lebecsülése (Csillagtárna, Serelem) formájában.

3. Ennek a fázisnak legjellemzőbb konfliktusa azonban már, a szovjet élet valóságának megfelelően, a természettel vívott harc, a természet legyűrésére irányuló győztes küzdelem, a kommunizmusért, a kommunista emberért való harc. Ez a konfliktus a legmagasabbrendűbb, legelvénebb, amit valaha is alkalmaztak a drámai gyakorlatban, s legjobb ábrázolása ennek a harcnak Szarov: Szabad a pályája.

*

Tanulmányunk során a szovjet drámaírást két kimagasló alkotásával foglalkozunk részletesen. Tretyov: Ljubov Jarovaja-val és Szurkov: Szabad a pályájával. Ez a két mű kötelezőse idejét tekintve is mérőöldkövé a szovjet drámaírásnak, konfliktusának elemzésével nemcsak a drámai konfliktusok használatának a fejlődését tudjuk bemutatni, de a minőségileg új konfliktushasználat néhány jellegzetességére és korszakos jelentőségére is rámutatunk.

Mielőtt azonban rátérnénk, szükséges azt a harcot ismertetni, amelyet a Bolsevik Párt irányításával a szovjet színház legkiválóbb szakemberei folytattak a szocialista, szovjet drámaért és színjátszásért, nemcsak azért, hogy megértsük annak a harcnak a jelentőségét, amelyet a M. D. P. folytatott és folytat a magyar szocialista drámaért, hanem azért is, hogy harcában, fejlődésében ismerjük meg a szovjet dráma megszületését, kialakulásának körülményeit, hogy azután ezt is hasznosíthassuk azon az úton, amelyet a Párt és Révai elvtárs ebben a harcunkban kijelölt.

A szovjet dramaturgia megszületését erősen gátolta az a körülmény, hogy több olyan színházi ember, aki a forradalmat megelőző években a szimbolizmus, az öncélú színház hirdetője volt, megváltoztatta programja külső frazeológiai részét, marxista köntösbe öltöztette „lényegében azonban az változatlan maradt: a való életből az ábrándok és önkényes képzelet világába menekül, és ennek következtében elszakad a realizmustól, és a színnázat csupán csak mint látványosság tekintti.” (O. V. Alpera: A szovjet színház fejlődése, Szikra kiad. Bp., 1949. Marxista ismeretek kiskönyvtára 8. szám, 33. l.) Ennek az irányzatnak főbb képviselői (noha külön utakon jártak) Meyerhold, a „rendező diktátor”, Evereinnoff és Tairoff voltak, akik tagadtak minden eddigit, értéktelennek tekintették az orosz színjátszás formadalmi, haladó hagyományait, támadásuk pengőtűzét zúdították a realista színjátszás nagy úttörőjére, Szaniszlavszkijra, aki szerintük „tönkreteszi a színház lényegét.” Evereinnoff a liturgikus színjátszásokra erősen emlékeztető „ünnepi színjátékok” rendez a Téli Pallota előtt, ahol a középkori moralitások jámor elnagyításai (Hit, Bűn, Jóság) helyébe modern elnagyításokat tesz (Profit, Ki zsákmányol, Burzsoázia, Új világ, Proletáriátus), s ezeket jelképes alakjait helyezi a különböző trüffökre. Ez a szabadföld kísérlet előhírnöke a pár évvel később nyugaton fellépő burzsoá „Projekciós színház” hírhedt művészi torzításainak. Meyerhold „Az erdő” és a „Revizor” előadásából csinál cirkuszi bohózatot, önkényes változtatásokat eszközöl a szövegen. A Revizor előadásán, — amelyet úgynevezett a közönség soraiba mélyen benyúló kocsi színpadon adott elő — a darab végén zárópantomimot rendez: minden szereplő felsorakozik a színpadon az őt legjobban jellemző pózban, majd letáncolnak a nézőközönség közé, a színpadon a helyükre báboz foglalják el (a zsinórpadlástól eresztették le) a színészek előbbi pózában, larva arccal, fagyott molollyal, vagy megmerevedett tragikus ábrázattal; s színész és közönség győztes örömtáncba kezd, hogy elmúlt az a világ, amit a Revizor jelképezett. Azt hiszem, nem kell bővebben megmagyarázni ennek az előadásnak formalista, anarchista voltát. A forradalom, a proletáriátus szolgálata álarcában a legteljesebb formabontást s ugyanakkor formalizmust, eszméletlenséget jelentett ez a szín-

játszás. Burzsoa anarchikus voltát bizonyítja az is, hogy Meyerhold nyomdokain indul el a színház dala: a formabontója, a we mári kispolgári anarchikus demokrácia színházi „forradalmára”: Piscator, s a burzsoa rendezés hírhedt me tere, a német Jessner, Kanhernz Martin, a francia Pitoëff házaspár, és az amerikai „produkte ó”-rendezők egész garmada, a Yale University házi színpadáról kikerült rendezők, s prototípusuk: Elmer Rice. Ezek a rendezők Meyerhold frázisait felkapva, közönségük és tökéseik szájaíze szerint átgurva, a kü önöző izmusok stílusjegyeibe beegabalyodva, Shakespeare nagy tragédiáit agyon szimbolizálva, (pl. a III. Richárd vérvörös lépcsője Jes nerné) a burzsoa színház bomlástüneteiinek egy-egy megnyilvánulásai.

S ugyanakkor, amíg a burzsoa színház, szer te a világon a szenzációra éhező közönség étvágyát kielégítve (s a konf nensen és Amerikában is az I. világháború óta oly gyakori színházi törsztbukások azt bizonyítják, hogy még ez a kisigényű burzsoa közönség is hamar jólakott minden ilyen szenzációval) a színházi formák szétbomlásá g, a játék mechanizálásáig, üres technikáig, színhatás kereséséig sülyedt, a szovjet színház, a szovjet drámaírás — a Bolsevik Párt vezetésével és ösztönzéével — győztesen vívta meg nagy harcát a valóság mai lényegének megragadásához egyedül lehetséges szocialista realista drámaírásért és színjátszásért. Konsztantin Sztaniszlavszkij emlékirataiban (magyarul megjelent „Életem a művészetben” címmel) élesen megbírálja a forradalom utáni formalista kísérleteket, melyek „minden régit elvettek, csak azért, mert régi volt” — s megállapítja, hogy ez irányzatok közül egyik sem felelt meg a szocializmust építő munkások vally kulturális igényének.

De hogy ezeket a formalista irányzatokat fel lehessen számolni, hogy mégszülessen az új szocialista tartalmú színjátszás — Sztaniszlavszkij konszagos felismerése szerint —, ahhoz újfajta, valóban szocialista mondandivalójú, a marxista-leninista ideológiával valóban felvértezett drámai művek kellettnek. Iamacsarszkij, Lenin és Sztálin kipróbált harcostársa, az akkori mépművelési népb ztos, és a kormány minden támogatását megadta Sztaniszlavszkijnak és munkatársainak: Nyamotivocs Danceskonak és Vachtangovnak, hogy kutassák és segítsék az új dráma megszü etését. Előböl a harcból kivette a maga részét a nagy prófétáiró, a szovjet irodalom atyja: Maxim Gorkij is. Nemcsak cikkekkben, beszédekben hadakozott a szovjet dráma megszü leésért, de szeméyes beszélgetések során is adott tanácsokat a fiatal szovjet íróknak. Leninek az irodalom pártosságáról szóló tanítását helyesen alkalmazva hangsúlyozta, hogy „a drámanak szigorúan, minden ízében aktívnak kell lennie és hogy a „tanító, cselekvő emberfajta az új világ építője, ez való hősné a mai drámban. Ahhoz viszont, hogy ezt a hőst hozzáméltó erejű és élénkségű szavakkal ábrázoljuk, meg kell tanulnunk színdarabot írni, tanulnunk kell ennek a műfajnak régi, utólréhetetlen mestereitől, mindenekelőtt Shakespeare-től.” (Gorkij: Irodalmi tanulmányok. A színdarabokról. 365. 366. Sziklora kiadás Bp. 1950.)

A szovjet színházi szakemberék előtt világossá vált — az új kultúra felépítésének zseniális lenini elmélete alapján —, hogy az új, szocialista dráma csak a kapitalista társadalom színpadi letelepzőinek — Osztrovszkij, Csehov és Gorkij — dramaturgiájából, ennek továbbfejlesztéséből, s egyidejűleg a nagy klasszikus: Shakespeare alapos tanulmányozása útján jöhet létre. Ezért tűzi Sztaniszlavszkij — rendezői művészetét a marx-lenini ideológiával továbbfejlesztve — az előadásokat az egyes művek eszmei mondandivalójának szolgálatába állítva — Osztrovszkij, Csehov, Gorkij és Shakespeare műveit újra műsorra; s orosz klasszikus drámaíróknak konszerű, valóságú színpadi kife ezésmódban való páros előadásaisban követelődik össze, nevéldik ki az az együttes, amely V. Billj Bjelocerovszkij: Vihar, Trenyov: Ljubov Jarovaja-nak és Ivanov: Pámcélvontá-nak előadásával megteremt a szocialista realista színjátszás alapjait.

Természetesen, még így is, a Párt és a Kormányzat minden támogatása ellenére is csak sok vajúdás és kísérletezés árán születhetett meg az új szovjet dráma, hiszen az új szovjet drámának az emberiség történetében egészen új, minőségileg új korszakot kellett kifestenie, s ennek az új korszaknak a kifejezéséhez nemcsak az új konfliktusállapokat kellett felismernie, de a konfliktusok újszerű alkalmzatának a technikáját is, és meg kellett tanulni a szovjet ember színpadi ábrázolásának módszerét is. Ehhez komoly, nagy figyelem és türelem kellett. Sokan voltak, akik már nagyon türemetlenül várták az új drámát, s ebben attírdmetlenségben igen sok darabra akarták rífogni a megbélyező burzsoa jelzőt, s egy sorig darabot le akarták tiltani a szovjet színpadokról. Az egyik népszerű író, Bulgakov is kísérletet tett a szocialista rea-

lista dráma felé, de — valóban — munkájában még igen sok polgári csökevény volt. V. Billj Bjellocerkovszkij kérdést intéz III Sztálin elvtárhoz, hogy miért kerülnek színpadra Bulgakov darabjai? Sztálin elvtárs a következőket válaszolta: „Azért, mert nekünk kevés olyan darabunk van, amely előadásra alkalmas. S ekkora hátszülékben még a „Turbinék napjai“ (Bulgakov egyik színműve, több mint 900-szor ment a Moszkvai Művész Színházban) is halszék számít. Perze nagyon könnyű „kütizálási“, és a nemproletár irodalom betiltását követelni. De azt, ami a legkönnyebb, nem tekintjük a legjobbknak is. Nem betiltással oldjuk meg a dolgot, hanem azzal, hogy versenyben lépésről-lépésre kiszorítjuk a színpadról a régi és az új nemproletár főremunkákat, hogy szovjet jellegű, érdekes, valóban művészi darabokat alkotunk amelyekkel felváltjuk azokat. A verseny pedig nagy és komoly dolog, mert csupán versennyel érhetjük el proletár szépirodalmunk kiakadulását és kikristályosodását. (J. V. Sztálin Összes Művei XIV. kötet 328. o. oroszul: idézve Tyeatr 1949. dec. számából.)

A Bolsevik Párt nagy vezeterei, Lenin és Sztálin mutattak utat a szovjet dráma és a szovjet színház számára is elvilág és gyakorlatilag egyaránt. Lenin az emberiség haladó kultúrájának krillikai átvételével, Sztálin a szocialista realizmus útjának megjelölésével, Lenin a haladó orosz színházi hagyományok elvi és adminisztratív megvédésével, Sztálin az új szovjet dráma elvi és adminisztratív segítségével.

Lenin utolsó beszédében 1920. november 20-án a Moszkovjet plénumban azt mondotta, hogy „Mi a szocializmust a mindennapi életben honosítottuk meg, és itt ki kell ismennünk magunkat. Ime, mi képezi napjaink feladatát, ime, mi képezi korunk feladatát.“

Leninnek ez a beszéde meghatározza a drámairodalom számára is a feladatot: a mindennapi életben kell ábrázolni a szovjet embert.

„A Vihar“ című színmű kommunista szombatjának jelenete elsőjében és hatalmas erővel mutatta be a színművészet eszközeivel, hogy milyen áll az új, szabad kommunista munka, mint a szocializmus legfontosabb alkotórésze, melyet mi „a mindennapi életben honosítottunk meg“, írja M. Gusz: „A szovjet színház a szocialista, realizmus színháza“ című cikkében, a Tyeatr 1949. évi 12. számában, oroszul.

A „Vihar“ megtette az első jelentős lépést a szovjet dráma felé, sikerült benne a szovjet élet mindennapját megragadni, megjelenik a színpadon a szovjet korszak egyszerű hőse, a „népi tömeg gondolatait és törekvéseit kifejezésre juttató“ bolsevista forradalmár. Hiányossága, hogy még meztelen szerűen és nem fejlődésében ábrázolja hőseit. De mégis döntő lépést jelentett az új szovjet szocialista realista dráma megalkotása felé, megformálta azt az anyagot, amelyből megszületett a hősi, a forradalom pátozával telt, de az élet igaz, realista ábrázolását nyújtó szovjet dráma. Ez a minőségileg új dráma 1926-ban, a Nagy Októberi Forradalom évfordulóján aratta döntő győzelmét a Moszkvai Kis Színházban, K. Trenyov „Ljubov Jarovaja“ című színművének bemutatásával.

A Ljubov Jarovaja drámai konfliktusának alapja az 1917-es Nagy Októberi Forradalom utáni közvetlen történelmi helyzet. Ez a történelmi konfliktus: a burzsoá Oroszország visszaállításáért harcoló fihérgárdisták és a szocialista forradalom győzelméért küzdő forradalmi néptömegek közötti ellentét. Ez a konfliktus a valóságban is a legkiélezettebb forradalmi konfliktus, az egész emberiség jövőjéről volt benne szó. A történelmi valóságnak megfelelően ezt a kort csak rendkívül éles, a végsőkéig kiélezett és tüdőszírtelt konfliktus használatával lehet ábrázolni. Ezt Trenyov úgy éri el, hogy a történelmi, társadalmi, közösségi konfliktus mellé, azzal párhuzamosan egy igen exponált egyéni konfliktust is alkalmaz. A társadalmi, közösségi konfliktus: „Oroszország megvédésének jelzava alatt a burzsoá hasonlósó osztály érdekeiért harcoló fihérgárdista tisztek „hazafiságával“ szembenáll a szovjet emberek igazi hazafisága“ (M. Gusz idézett cikkéből). Az egyéni konfliktus hordozója Ljubov Jarovaja: nem kisebb konfliktust kell megoldania, mint szerelme és a forradalmi eszme közötti ellentétet. Jarovaj Ljubat visszafelé rántja, Jaravoj hadnagyban „a régi társadalmi erők húzása is megtestesül“, így ez az egyéni konfliktus arra szolgál, hogy a fő, társadalmi konfliktus még kiélezettebben jelenítkezze.

A Ljubov Jarovaja konfliktusa nyílt és kibékíthetetlen ellentétből, mégpedig okkult osztályellenetből származik. Ennek a kibékíthetetlen ellentétnek az ábrázolására Trenyovnak Gorkij drámai gyakorlatából kellett

kiindulnia. Mint Gorkij is azokban a drámaiban, amelyekben a kiérett osztályellentétek nyílt feltárására törekszik. Gorkij nagyszerű dramaturgiáját felhasználva, a két ellentétes tábor cselekményét egymással párhuzamosan futtatta mindaddig, míg a drámai motívumok felhalmozódása következtében egészen feszült drámai csomóponthoz nem jutott. S ebben volt egy nagy elődjük: Shakespeare. De míg Shakespearenél ez egyszerű drámai hatás-keltés volt, addig Gorkijnál — s Gorkij példája nyomán Tretyovnál, Ivanovnál is az eszmei-poétikai mondanivaló, az osztályellentétek minél drámaibb, tehát színpadszerű bemutatására szolgál.

A cselekményvonalnak ez a párhuzamos futtatása a Ljubov Jarovaja esetében egészen kézzelfogható, a cselekményvonalak kereszteződése egyrésztől Ljuba és Svangya, másrésztől Jarovoj, Panova és Malinyin jeleneteiben, a dráma csomópontjaiban történik meg.

A két tábor:

Ljubov Jarovaja
Koskin
Svangya
Gornosztajev
Ivan Koloszov
Mama
Grigorij

Mihail Jarovoj
Panova
Malinyin
Kutov
Arkagyij

s a forradalmárok.

és az ellenforradalmi
burzsoázia különböző képviselői.

A darab cselekményvonala a következő:

Ljubov Jarovaja Csugunova faluból Koskin népbiztoshoz jön. A várost közben ki kell üríteni, Ljubat megbízza a városban maradó fegyverek elrejtésével, és hogy értesüléseket szerezzen a fehérak megmozdulásáról.

Az ellenforradalmi csapatok bevonulnak Vihoriba, nagy fogadást rendeznek a főparancsnokságuk tiszteletére.

Ljuba a fehér tisztek fogadásán felismeri férjét, akitől kiderül, hogy áruló. (Itt kezdődik a dráma egyéni konfliktusa.)

A város elfoglalása után a fehér tisztek és az ellenforradalmi közbiztonsági nagyságok spekulálni, feketézni kezdenek.

Svangyat elfogják.

Malinyin és Kutov ezredesek harca Panováért.

Ljuba a fehérak iratai közül keres, Panovát segítségül kéri, Malinyin rajta kapja, Jarovoj, a férje közbelépése azonban megmenti.

Panova személyes bosszúból megöleti Kutovot.

Svangyat kivégezni viszik,

összefog szegényparaszt kísérőjével.

becsapja Kárpis kulák kísérőjét és megöli.

Az ellenforradalmárok hált rendeznek.

Koskin és Koloszov találkozása.

Jarovoj forradalmárokkal való összecsapással gyamúsítja Panovát.

A város munkásai készülnek a fegyveres felkelésre.

Panova azt tanácsolja Jaravojnak, hogy menjen feleségéhez, aki megmenetheti őt.

Jaravoj megígéri feleségének a foglyok kiszabadítását.

Ljuba férje ígérete miatti ébertelensége elővigyázatlanlág teszi a készülődést.

Jaravoj az iskolában gyülekező munkásokat elfogatja. (Az egyéni konfliktus tetőpontja, Ljuba meggyőződött férje aljasságáról, hozzá való méltatlanságáról.)

A cselekményvégekifejlet:

(Az egyéni konfliktus már megoldódott, de lezárása csak a társadalmi konfliktus megoldásával lehetséges.)

A fehérek menekülnek.

Jaravoj detartóztatja feleségét.

Svangya kiszabadítja; a nép, Ljuba vezetésével kiszabadítja a foglyokat.

A forradalmárok elfoglalják a fehérek főhadiszállását, és elfogják Jaravoj hadnagyot.

A cselekménynek ez a vázlata tisztázza a csomópontokat, és bizonyítja a két ellentétes tábor történetének két vonalon való futását.

A Ljubov Jarovaja nagy dramaturgiai erőssége, hogy a társadalmi és egyéni konfliktus egybeesik; a társadalmi, történelmi konfliktus meghatározza életéget és jellegét, és ugyanezkor meg is oldja. Értéke, hogy a konfliktus használata hűen szolgálja a mű eszmepontitkai mondanivalóját. Magán az ellenforradalmi, fehérgárdista táboron belüli ellentétek, az ellenforradalmi burzsoázia felbomlásának ábrázolása érdekében egy sereg részkonfliktust használ; mint a Jaravoj—Panova, Jaravoj—Malinyin, Panova—Kutov, Malinyin—Kutov közötti konfliktusok.

A Ljubov Jarovaja (Visnyevszkij kifejezésével élve): optimista tragédia. A dráma ilyenképen — a történelmi valóságnak megfelelő — megoldása csak az ellenforradalmi söpredéknek tragikus, de valójában: az emberi-ég hatalmas győzelmét hirdeti, tehát optimista. S a legmagasabb eszménybe vetett hit diadalát jelenti Ljubov Jarovaja győzelme is — önmaga, egyéni, személyes érzésein.

A Ljubov Jarovaja — a szovjet élet lényegének megfelelően — egész sor hőst felvonultat, a darab hőse maga a forradalmi nép. A főhős Ljubov Jarovaja, a konfliktus hordozója. Igazi központi hős. Egy pillantig sem ingadozó, elejétől végig rendíthetetlenül hisz a kommunista eszmény magasságrendjében, útját nem törli meg ingadozások. És mégis fejlődik. Ljubov Jarovaja a darab végén nem az, aki a darab elején. Fejlődött, — erősödött, még jellemesebb ember lett, hatalmas győzelmet aratott önmagán, legyőzte szerelmi érzését, amely fölkeltlenül erős és becsületes volt Jaravoj iránt, aki érdemtelenné vált erre az érzésre. Győzelmének forrása az volt, hogy: felismerte a kommunizmus ügyének nagyszorúságát, és egy pillanatra sem kételkedett ennek az ügynek az igazában. Ez a tulajdonsága, ami valódi szocialista, szovjet főhőssé, „központi hőssé, pozitív hőssé”, tehette, mentette meg attól, hogy a másik érzés eluralkodjon az előbbi ellenére csak egy pillanatra is rajta. Mert ha ez történt volna a dráma cselekménye folyamán: Jarovaja nem volna főhős; központi hős, legalábbis szocialista értelemben nem. Ljubov Jarovaja alakjában párosul az etikai és esztétikai nagyszorúság eszménye, önfeláldozásra képes a kommunista-eszményért, lényé felőlvál az emberiségnek az elnyomás alól való felszabadításáért, a kommunizmus győzelméért folytatott harcban.

Ljubov Jarovaja alakja, konfliktusa alkalmass arra, hogy vitába szálljunk a „kettős költőiség” elméletével is. Ismeretes, hogy ez az elmélet a magyar dramaturgiában Háy Gyula és Hont Fe. enc. cikkek alapján kapott lábra. Helyi elismerését a Színház és Filmművészeti Szövetség I. kongresszusán többen, — s azóta és azelőtt is már, ott is és más alkalmakkal Horváth Márton és Révai József is megállapították. Ljubov Jarovaja forradalmi harcos-útja egy a forradalom útjával. Ettől a forradalmi úttól akarja őt visszatartani férje Jarovoj, az ellenforradalmár hadnagy, aki iránt Ljuba szerelmet érez. Kétségtelen — ahogy Ilés Béla megállapította az Irodalmi Újságban írott kritikájában —, Jarovoj személyén keresztül érvényesül a régi társadalmi erők húzása Ljuba felé, de költőiség-e ez? Megtámaszkodok-e egy pillanatra is Ljuba azon a nagyszerű úton, ahol haad? Hogy nem tántorodjak el, nem habozok, azt már bizonyítottuk. Ha kötnék a Jarovoj-féle költőiségek, nem volna forradalmár, legfeljebb kispolgári lázadó, s ez a „forradalmiság” szükségszerűen — épúgy, mint a Jarovojé — az ellenforradalmi szennybe zuhanna. A Jarovoj forradalmisága, kispolgári forradalmiság, az anarchizmusra hasonlít, vagy egyet-mást kölcsönvesz tőle, és minden lényeges dologban eltér a következőket proletár osztályharc feltöltésétől és szükségleteitől... Az ilyen forradalmiság állhatatlansága, meddő volta, az a sajátosága, hogy gyorsan a zűzossággá, beletörlődésé, kétségessé, sőt az egyik vagy másik „divatos” polgári áramlatért való „eszvesezett” rajongássá változik át!” (Lenin: Baloldalság a kommunizmus gyarmakbetegsége. Válogatott Művek II. kötet 688—689. l.) A Jarovoj „forradalmisága” ilyen volt a forradalom előtt, a forradalomtól megijedve az ellenforradalom oldalára zuhant. Jarovojban érvényesült a „kettős költőiség”. — nem lett forradalmár, nem is ábrázolhatta központi hősnek Trenyov. De Ljubov Jarovaját, akiben csak egyfajta költőiség érvényesült: a forradalom, a nép felszabadításáért folytatott harc, igazi hősnek, központi hősnek lehetett és kellett ábrázolnia. A Ljubov Jarovaja a szovjet irodalom első színpadi nemeke.

A Ljubov Jarovaja és a Szabad a pálya megírása között a szovjet néptörténetünk dicsőséges korszaka játszódik le. A sztálini 5 éves tervek megvalósítása során a szovjet nép megszilárdította a szocializmust a föld egyhatodán, a faszizmus világgtörténelmi jelentőségű legyőzésével egy sereg országot kizsákmányolt az imperializmus karmaiból, maga köré gyűjti és vezeti az egyre erősödő béke-lábat, s ő maga a természet elleni győztes harc közben dicsőségesen építi a kommunizmust.

A „Szabad a pálya” már ezt a korszakot, a szocializmusból a kommunizmusba való átmenet korát ábrázolja, s az első drámai alkotás, ahol a kommunizmus perspektívája nem mint távoli cél, hanem mint közeli jövő jelenik meg. A színdarab vasutas környezetben játszódik le, de problematikája az egész szovjet nép, sőt az egész haadó emberiség szent és nagy ügye, a jellemvonások, a harc, amelyet a szerző ábrázol: „alkotó szellemű bátorság a munkában, harc a maradisággal és a gyávasággal: az egész szovjet nép közös tulajdonságai.” (B. Romasov: Az út kezdete. Tanulmányok Sztálin-díjas irodalmi művekről. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest 1951.)

A hazafiatal kritikusok kis csoportja konfliktusellenes nézeteit terjesztve azt állította — mint láttuk —, hogy az osztályon kívüli társadalomban eltűnnek azok az alapok, amelyek a drámai konfliktus alapsík. Eldig a konfliktusok gyökere az ellentétes érdekek összeütközése volt. A szovjet drámairodalomban is, a sztálini 5 éves tervek sikeres befejezéséig: a szocializmus megteremtéséig. A mai szovjet dráma számára, nem szolgál az élet osztályellentéteken alapuló konfliktusokat. El fog sorvadni a dráma az osztályon kívüli társadalomban, — hirdetik a dramaturgok. A választ erre a Szabad a pálya adja meg. Szurov Sztálin-díjas darabjában olyan emberek mozognak, akiknek osztályérdekeik objektíve azonosak, s a szerző mégis teljes fezzűtséggű drámai összeütközést teremt.

Szurov konfliktusábrázolásához az alapokat. Pavlenko és Szimonov darabjai tették le. Az osztályharc nélküli konfliktus eredményes ábrázolását azonban Szofronov teremtí meg a Morzkvai jellemben. De a Morzkvai jellem konfliktusmegoldása a kommunista esztétika és etika szempontjából nagyon sok hibát mutat. A szereplők érvényi konfliktusa itt az egész társadalmat érintő konfliktustól függetlenül fut a drámai vérfűfellet felé, s nem is egyszerűen oldódik meg, az alábbi függetlenül a másiktól, s nem annak segítségével. A Szabad a pálya-ban egyéni és közösségi konfliktus teljesen össze-

forr — ahogy Háy Gyula írja a Fórumban (1949. 12. szám): „a dráma kettős jellegének dialektikus egyesülése hiánytalan” — „ahogy Fagyjev megálapítja: „a színdarab minden részkonfliktusa egyetlen főkonfliktusba torkol.” (Az irodalmi kritika feladatai.)

Szibirjakov kapcsolatai Lenával, Kondratyev magatartása a Párttal, viszonya a feleségével, amikor rendeződik, amikor a Szibirjakov-brigád új győzelmet aratott, és Krutyilin bukása, akit megfertőz a nyugati kozmopolitizmus és gátolja a szovjet lendületet, bekövetkezik. A kis részlet, egy-egy epizódszereplő is (gondoljunk a vasúti iskola végzős növendékeire pl.) — mint jelenség — egy-egy nagyszerűen szerkesztett jelenetben nagy és egész kérdésekre, a lényegre világít rá.

A tudománynak össze kell fognia a munkásújjalokkal, s a munkásújjalokkal gyakorlati tapasztalataikkal a tudósok segítségére kell szelnie, mert csak kölcsönös segítséggel lehet jó eredményeket elérni, s a befolyásolható és a politikai gondolkodást vezetőket — a Párt útmutatásával — jó útra lehet terelni, — ez a darab döntő mondanivalója.

A „Szabad a pálya” az emberiség történetének legdicsőségesebb korszakában, a kiteljesedett szocializmus idején játszódik le, a kommunizmus építésének első szakaszának végén, amikor befejeződött a szocializmus megszilárdítása, és megkezdődött az átmenet a kommunizmus felé. A társadalmi mozgatóerő többé nem az osztályharc, hanem a kritika és az önkritika. A munkások és a mérnökök, fizikai és szellemi dolgozók között a határok emelkednek: a munkások többé nem egyszerű „gépemberék”, a gép szolgái, hanem uralkodnak a gépen, művelt szovjet emberek, akik kitartó munkával, komoly tudás eredményeként szárnyalják túl az elért eredményeket. Ahogy Zsdanov mondotta: „Ma már nem azok vagyunk, akik tegnap voltunk, és holnap nem azok leszünk, akik ma vagyunk.” (A Szovjet Népek Szövetségének I. kongresszusán.)

Szurov élesen veti fel drámájában a konfliktust, s azért tudja úgy kiélezni, mert a cél, amiért hősei küzdenek, az ember történetében a legnagyobb, a legmagasabb. A célnak ez a nagysága teszi az új szovjet drámák konfliktusát a legkiélezettebbé, a hűre, amely folyik, prometheusi méretű. Így az ellentét igen feszült a szereplők között. A szereplők szembeállításai egészen egyszerű. A Szabad a pálya, és a legújabb szovjet drámák szereplőinek szembenállása minden eddigi drámai konfliktusábrázolástól azonban abban különbözik, hogy ez a szembenállás a drámai kifejelet végeire harmóniává békül. Itt is — Krutyilin kivételével, aki elbukik, — megszűnik a szembenállás, Drozdov visszakapja munkakédvét, Kondratyev belátja hibáit, és Szofja Romanovna is rájön, hogy helytelen úton jár, és helytelen útra irányította a férjét. Krutyilin bukása — akinél nem pusztán elhagyásról, tévedésről van szó, hanem a burzsoá kozmopolitizmus előtti tudatos csúszómászásról — csak még teljesebbé teszi a befejezés harmóniáját.

A szereplők szembenállítása, tehát egyszerű és kézzelfogható:

Szibirjakov	Kondratyev
Lena	Szofja Romanova
Rubcov	Krutyilin
Drozdov	Tyihvinszkaja
Kremnyov	
Matjevics	
Modeszt	
Fenya	

Szibirjakov és Lena kidolgozták a gyorsabb kocsiforduló tervét, hogy jelentékenyen fokozzák a forgalom sebességét. Szibirjakov brigádjának tervét a vasút vezetői, Kondratyev igazgató és Krutyilin főmérnök elfogadják, de akadályozzák a végrehajtását. A nyolc szerelvény és ellenvonatjai helyett csak Szibirjakov vonatának adnak zöld utat, szabad pályát, és az egész együttes munkáját, Szibirjakov egyéni rekordjára szűkítik le.

Szibirjakov ünnepélyes forgására megjelent bizottság ünnepzése előtt a nem egyéni dícső égett, hanem a kommunizmusért harcoló mozdonyvezető kitér.

Léna ingadozik, hogy az apja és Szibirjakov között kinek adjon igazat, de Rubcov és a mozdonyvezető szavai meggyőzik. Krutyilin—Szibirjakov vitája a normáról. Rubcov harcra Drozdov munkakedvének visszaállításáért. — Szofja Romanova Rubcov hivatali szobájában rájön, hogy letért az igazi útról, kispolgári lett.

Krutyilin—Szofja jelenete. Szibirjakov—Léna beszélgetése Szofjáról. Szofja meghallja és megköszöni.

Már ő is így érez. (Ez a darab forduló-pontja.) Szofja és férje jelenete. Szofja rádöbbent Kondratyevet, hogy nem bolsevik módra vezet már a vasutat.

Krutyilin el akarja Szibirjakovot a vizsgán buktatni. Az ellentétek kiéleződnek. Kremnyov—Kondratyev konfliktus. Rubcov—Drozdov—Kondratyev—Krutyilin harc. Kondratyev belátja, hogy elszakadt a tömegektől, a párttól, Kremnyov pártikár leleplezi Krutyilint. Elhárították a „határőröket“, a kerékkötőket, szabaddá tették a pályát a kommunizmus felé.

A dráma főkonfliktusa Kondratyev igazgató személyében ütközik össze, ő a darab gyújtópontja. A fordulópontot Szofja Romanova képviseli, az ő fordulatával indul el a cselekmény a drámai konfliktusok megoldása, tisztázása felé. A központi hős, a pozitív főhős azonban a fiatal sztahanovista mozdonyvezető: Alexej Szibirjakov. Igazi szovjet hős, igazi szovjet ember. Céltudatosan, következetesen, megalkuvás nélkül, megalkuvást nem tűrve tör célja felé, a kommunizmus nagy eszméjének megvalósítására. „Minden út a kommunizmushoz vezet — mondja Szibirjakov Kondratyevnek. — De nem minden út egyenes, a kerülőn nyugodtabb az út, de a kerülő nem nekünk való. Meghátárnám senkinek sem szabad. Önnek talán nem sürgős, de nekem megvan a magam menetrendje. Én, a Szibirjakova fűtőház mozdonyvezetője, meg akarok érkezni a kommunizmushoz! Sőt még élni is akarok benne! Nem engedjük meg senkinek, hogy a szemafórt tilosra állítsa.“

Harcos humanizmus, elszántság halljuk szavaiból. Szibirjakov alakja tökéletesen megtestesíti Trofimov idézett cikkének elvét, az etikai és esztétikai elvek egységét. Szibirjakov valóban a szovjet embereknek azt a törekvést lenyomtatja, hogy minden nap közelebb jussanak nagy célunk, a kommunizmus felé. Szibirjakov álmodozik és harcol ezért. Szibirjakov hatatlan energiája, céltudatossága, a közösség szolgálata a kommunista ember tulajdonságai. Szibirjakov bízik erejében — ereje a Pártban és a szovjet népben gyökerezik —, s éppen ezért hatatlanul optimista. Tudja, hogy a kommunizmus győzni fog. Ebben van a „Szabad a pálya“ pártossága és optimizmusa. Szibirjakov alakjában Szurov a kommunista eszmény nagyságát fejezi ki. Így párosul Szurov drámájában az etikai és esztétikai nagyszerűség.

*

Láttuk a szovjet dráma fejlődésének korszakait. A szovjet dramaturgoknak nagy és kitartó harcot kellett folytatniuk a szovjet dráma megteremtéséért, s csak a Párt szilárd elvi alapján állva érhettek el sikereket.

A szovjet dramaturgia Gorkij drámai gyakorlatából indult ki. Az éles osztályharcos konfliktusábrázolástól (abban új a gorkiji és szovjet dramaturgia többek között, hogy tudatosan ábrázolja az osztályellentéteket; annak bemutatására törekszik) eljut az osztálynélküli, szocialista társadalom konfliktusos ábrázolásához. A konfliktusok osztályellentét-alapja megszűnik ugyan, de a kommunizmus nagy céljért, magasztos eszméjéért folytatott harc új konfliktus-alapot szolgáltat. A cél, amiért az ember harcol, a legnagyobb az emberiség történetében. A konfliktus, amely ezt a harcot ábrázolja, nyilvánvaló, hogy a legélesebb kell, hogy legyen a dráma történetében.

Hazafiattlan, burzsoá kritikusok konfliktusellenes elméletét tehát maga a gyakorlat, a szovjet dramaturgia gyakorlata cáfolja meg. Nem kell félni a dráma elsoványodásától a kommunista társadalomban. A kommunizmus építése eddig soha nem látott nagyszerű drámai témát nyújt, igazi, emberhez méltó konfliktusokat teremt. A mai szovjet dramaturgia a dramaturgia eddigi történelmének legmagasabb foka..

Osváth Béla