

## A DRÁMA ÚTJAIRÓL

### ALMÁSI MIKLÓS: A DRÁMAFEJLŐDÉS ÚTJAI

Almási összefoglaló műve a drámafejlődés útjairól két előzményre is utal: egyrészt saját műve évtizedes keletkezéstörténetének 1961-ben megjelent dokumentumára: *A modern dráma útjain*-ra, másrészt mesterének, Lukács Györgynek ifjúkori, hasonló igényű *A modern dráma története* c. művére. Ez a kettős összevetés mindenképpen hálás, sokat ígérő munka volna. A saját korábbi művével való összevetés kísérlete is kettős eredményt hozhatna: egyrészt drámatipológiai koncepciójának gazdagodásáról és módszertana finomodásáról vallhatna, másrészt annak a nagyjelentőségű elméleti műhelynek változásairól és fejlődéséről, melyet az egyéniségeiből és speciális érdeklődési körükből fakadó divergenciák ellenére ma is joggal foglalnak össze Lukács-iskola néven. Hisz Almási könyvének első változata is csak részben a saját személynének szóló, részben viszont kifejezetten az iskolát érintő kritikai fogadtatásban részesült, bár e fogadtatás viszonylagos jogosultságát éppen az új könyv és az az évtizedes munka igazolja, mellyel a szerző művét sokkal magasabb elméleti színvonalra emelte. Lukács ifjúkori művével való összevetése viszont azért lenne hálás feladat, mert a fiatal Lukács zseniális és sok vonatkozásban a mai napig is impulzív műve mégis a polgári szociológiai irodalomfelfogás módszereivel készült, s magának a mesternek, irodalomtörténeti tanulmányaiiban és esztétikai műveiben szétszórt megjegyzésein kívül eddig nem volt meg és valószínűleg ezután sem lesz lehetősége arra, hogy marxista korszakának elméleti és módszertani eredményeit felhasználva, ő maga ismétlje meg a modern drámatörténetet szintetizáló művét. Ezért Almási művét Lukács marxista korszakának elméleti szintje által befolyásolt, Lukács polgári korszaka egyik főművét rekapituláló, s egyben meghaladó, az

iskola eredményeit is reprezentáló műnek lehet tekinteni.

Maga az alapkoncepció, a modern európai drámafejlődés két reprezentatív típusának, a shakespeare-i és a schilleri drámamodell útjainak figyelemmel kísérése a marxista esztétikai szakirodalomban Marxnak Lassalle Sickingen-drámájával kapcsolatos levelére szokott hivatkozni. De maga Almási utal arra, hogy az „angol út” vagyis Shakespeare útja, illetve a francia klasszicista dráma, elsősorban Corneille-nél, kevésbé egyoldalú pártosszal, de a pszichológiai atmoszférateremtés kialakultabb eszközeivel Racine-nál, majd legkialakultabb típust teremtő tisztasággal Schiller *Don Carlos*-ában mennyire az elmúlt két évszázad irodalmi köztudata által elfogadottan létező két modell.

A polgári drámaírás kezdeteitől fogva elméleti megnyilatkozások is bizonyítják, hogy Shakespeare példájával mint vívódott az olyan írók sora, mint Goethe, Schiller, Puskin stb. Sőt Puskin a két út különbségében a népi és udvari színház különbségét látta, elvileg és élesen a népi mellett foglalva állást. Lukács fiatalkori drámatörténete, bár a nagy anyag és a szempontok gazdagsága miatt feloldottabban, szintén szembéállítja a görögök és Shakespeare szintézisével a modern polgári dráma fővonalát, a *Theorie des Romans*-ban pedig egyetlen megjegyzésében élesen polarizálja a modern európai dráma fejlődését, amikor a drámán kívüli élethez való viszonyból vezeti le az újabb tragédia stílus-kettősségét, az életközelség és absztrakció kettősségét, mint pólusokra Shakespeare-re és Alfierie utalva (Lukács: *Theorie des Romans*, 1963. kiad. 36. p.).

Kétségtelen azonban, hogy a Marx esztétikai hagyatékának vizsgálata során az 1930-as évek fordulóján egyre nagyobb nyomatókat kapó drámatipo-

lógiai felfogás sokkal gazdagabb, a drámafejlődés útjait befolyásoló társadalmi változásokat sokkal magasabb szinten tisztázó eredményekhez vezetett. A shakespeare-izálás hangsúlyozása egy realista igényű dráma-modell kifejlődését szerette volna elősegíteni, az adott korban, felmerülése idején éllel elsősorban a forradalmi avantgarde eszménydrámájával szemben, s mint Almási is utal rá, azzal a céllal, hogy a szektás türelmetlenség eszményítő irányba sodró erejével szemben művésziileg, a dráma eszközeivel is lehetővé tegye a proletárforradalom Marx által is követelt jellegzetességének, önkritikájának és saját hibái kijavításának elősegítését. Arról ez az elméleti harc nem sokat tehet, hogy mint Almási is leírja, a sztálini dogmatizmus korszaka a shakespeare-izálás diadala helyett a schilleri dráma-modell lehetőségeinek szintjét sem érte el, az eszménydrámának is csak gyenge, sematikus változatát juttatva uralomra. Mégis figyelemre méltó, hogy Lunacsarszkij utolsó éveiben, nyilván a sztálini korszak előre megérett fejleményei ellen tiltakozva, bár ugyanakkor minden bizonnyal a forradalmi avantgarde drámája iránt érzett rokonszenvét is kifejezve, hogyan küzdött a schillerizálás elméleti elítélése ellen. Viszont az sem vitás, hogy a realizmus esztétikai elméletének kialakítói között elsősorban Lukács szbenvedélyes elméleti állásfoglalása ebben a korszakban a schillerizálás ellen már nem csupán a forradalmi avantgarde, hanem a korszak sematikus drámája ellen is harcolt.

Amikor könyvének előszavában és elméleti bevezető fejezeteiben Almási e két modell útjának bontakozását, illetve ennek vizsgálatát tűzi ki céljául, az olvasó a marxista drámatipologizálás kibontakozásának korszakára és annak mind irodalmilag, mind elméletileg kedvezőtlen körülményeire gondolva még némi viszolygást érezhet. A könyv végigolvasása után azonban nemcsak ez az előrebocsátott viszolygás tűnik teljesen indokolatlannak, hanem az is bebizonyosodik, hogy azok a módszertani célok, melyeket Almási művében meg szeretett volna valósítani, a legtöbb esetben meg is oldódtak a reprezentatív életművek és az egyes nagy alkotások elemzése során. Épp ezért, mivel ezeket a műben megvalósult alap gondolatokat és módszertani célokat igen jelentősnek tartom, mégis lemondok a korábbi Almási-művel és a fiatalkori Lukács-művel való összevetés munkájáról, hogy

az itt megvalósult szintézis legfontosabb vonásaira világíthassak rá.

Almási jogos polémiát folytat az irodalomtörténetírásnak, illetve a modern irodalomértelmezésnek olyan szélsőségeivel, melyek nem veszik figyelembe az irodalom életének művek folyamatában megvalósuló diszkrét kontinuitását, megszakított folytonosságát. A két véglet egyike a megszakítotttságot abszolutizálva minden egyes mű világot teljesen autonóm, összevetetlen, más művekkel és a valósággal nem konfrontálható világnak tekinti. A másik szélsőség a művekben csak a folyamatosságot látja, egy-egy stílus vagy történelmi irányzat megvalósulása többé vagy kevésbé sikerült példájának tekintve őket. Almási ezzel szemben olyan vizsgálatot szeretne eredményesíteni, mely a bizonyos történelmi válságok csomópontjain kialakult művészi-formai lehetőségeknek a történelem mozgása által befolyásolt tovább-bontakozását figyeli és írja le. S úgy érzem, ez neki az új kor két alapvető dráma-modelljének, az angol és franciás dráma-modellnek a történelmi folyamat által feltett kérdésekre adott válaszai során végbemenő kibontakozásának és fejlődésének ábrázolásában sikerült is. Egyúttal sikerült a tipologizáló szemléletmódban rejlő veszélyeket csaknem teljesen kiküszöbölnie, s a benne rejlő pozitív lehetőségeket csaknem maximálisan érvényesítenie.

Ennek két módszertani előfeltétele volt. Az egyik a két modell lényege meghatározásának árnyaltabbá tétele. S különösen itt bizonyult termékenynek Lukács legújabb fejlődési korszakának, esztétikai főművében kifejtett gondolatainak hatása. A shakespeare-izálás lényegének Almási egyéb meghatározásokkal szemben az autonóm emberként fellépő drámai hősök leginkább személyes képességükből és szándékaikból kinövő tettei által kiváltott világtörténelmi kollíziók ábrázolását tekinti. A humánnum autonóm kibontakoztatásában látva a drámai forma lehetőségeinek optimumát, ha Lukács szakkifejezéseit nem is használja, drámai eszményének tekinti azt a shakespeare-i modellt, melyben a hősök legszemélyesebb, de nem partikuláris, tulajdonságaikkal, következetes önmegvalósításukkal emelkednek fel az emberi nembeliség, a világtörténetiség szintjére. Ez a lényegében tartalmi meghatározás rugalmas formai meghatározással fonódik össze, a mozaikszerű, körkörös felépítésű, a konfliktus és a hősök objektív ábrázolására

leginkább alkalmas nyílt drámáéval, mely az antiarisztotelészi dramaturgia elméleti példatárától annyiban — és ez itt igen nagy különbség — el tér ugyan, hogy nem Brecht epikus színháza előzményének tekinti Shakespeare-t és Büchnert, hanem a shakespeare-i objektív dráma-modell modernebb változataként tekinti Büchner és Brecht dramaturgiáját, más, a brechti törekvésekkel formailag aligha, de e tartalmi szempont alapján rokonítható művekkel együtt, azzal a ténnyel viszont, hogy a lehetőségeiben gazdagabb shakespeare-i modell korszerű megvalósításának épp a brechti életmű legértékesebb korszakának műveit tekinti, a Lukács-iskola Brechthez való viszonyának alapvető változását is kifejezésre juttatja.

Ugyanakkor az a tény, hogy Almási a drámafejlődés társadalmi előfeltételeit kutatva, s itt a fiatalkori Lukács-mű hatására is kell utalnunk, a shakespeare-izálás előfeltételének érzi az olyan történelmi korszakokat, melyekben az autonóm emberi mozgás és cselekvés közvetlenül alakíthatja a történelmet, a schilleri dráma-modell jobb megértéséhez, sőt nagy lehetőségei elismeréséhez és hangsúlyozásához vezet. Ilyen kedvező kor ugyanis a polgári fejlődés reneszánszkori kezdetei után csak kivételesen adódott. A sajátos orosz fejlődés néhány periódusán kívül elsősorban a proletárforradalmak korszakának a tömegcselekvést lehetővé tevő, „közvetlen demokratikus” etapa teremtette meg a lehetőséget az autonóm, s egyben világtörténelmi emberi cselekvést megragadó drámatípus új virágzására. (Hogy ez miért maradt még lényegében a lehetőség szintjén, miért tudott csak néhány műben realizálódni, annak a sztálini korról való összefüggéseit Almási helyesen világítja meg.) A magánemberi és a történelmi cselekvés életszintjének kettéválása, az intézmények elidegenedése, s a történelemnek a jórészt hétköznapivá, partikulárisává váló magánemberség feje fölött végbemenő önmozgása, az alapvető problémák eszmei, ideologikus, hamis tudati szinten végbemenő tudatosulása a polgári eszme-dráma kibontakozását segítette elő. s ilymódon a polgári korszak igazán reprezentatív drámájává az a schilleri modell válhatott, amelynek az életviszonyokban rejlő kényszerítő ereje ellen sok nagy polgári művész, köztük Schiller is lázadozott, de amelynek nyűgöző erejét még a szocialista drámafejlődés sem tudta leküzdni, ld. nemcsak Brecht tézisdráma-korszakát

és Visnyevszkij *Optimista tragédiá*-ját, hanem a velük rokon szocialista drámai törekvések egész sorát.

A helyes tipologizálás másik módszertani előfeltétele épp ez volt: a két modell historizálása és nem alapvető esztétikai értékmérőként való kezelése. Bár Almási szerint *lehetőségeiben* a shakespeare-i modell az értékesebb, ez nem befolyásolja tényleges értékítéleteiben, melyek során olyasmi is kiderülhet a konkrét művek elemzéséből, hogy Goethe shakespeare-izáló *Egmont*-ja esztétikailag is, a korproblémákat szintetizáló voltában is nem feltétlenül múlja felül Schiller *Don Carlos*-át. Modell és értékítélet viszonylagos elválasztása, ill. árnyalt összekapcsolása önmagában is nagy lépés, de ha hozzávesszük azt, hogy Almási a részletesen elemzett két évszázad minden korszakos alkotóját, sőt minden jelentős művét külön-külön szembeesiti a kor történelme által felvetett feladatokkal, sőt a kor irodalmi és művészeti irányzataival, a jelentősebb stílustörekvésekkel, akkor még világosabb lesz a tipológia és történetiség szerencsés ötvözésére tett kísérletének alapvető sikere. Ez különösen jól sikerült műelemzései sorában bontakozik. Igen árnyalt Schiller-képe, a legalitás és moralitás útvesztőjéből való kitérésre kísérleteinek rajza a Wallenstein-trilógián át a Demetrius-törödékig, melynek, mint témának gyakori ismétlődése a kor igényes drámaíróinál (Puskin, Hebbel stb.) önmagában is elméleti jelentőségére utal. Igen sikerült Büchner, Wagner, Ibsen és Hauptmann életútjának vizsgálata. Viszont azt hiszem, igaza van Hermann Istvánnak (Nagyvilág, 1969, 10.), amikor az orosz drámafejlődés összekapcsolását a shakespeare-i modellel Puskin *Borisz Godunov*-ja kivételével kissé erőltetettnek tartja. Különösen Osztrovszkij *Vihar*-ja Katyerinájának értelmezése tűnik túl bátornak, hisz itt kortársi orosz forradalmi demokrata kritikusok tanúságtétele is, Almási elemzése is utal Katyerina jellemvonásainak extrém, néha valósággal hisztérikus elemeire, s Almási maga is kifejti, hogy a dráma többi alakja masszívan schillerizált, egyedül Katyerina jelleme tehát aligha teheti objektív drámává e művet. Részleteiben sok elemzésével lehetne vitázni, pl. fel lehetne vetni Shakespeare *Hamlet*-jének problémáját: vajon itt nem a késő-reneszánsz és a korai kapitalizmus elidegenedési jelenségeire adott elő-schillerizáló válaszlól, feladat és ember világtörténelmileg inadekvát

voltának dramaturgiai következményeiről van-e szó? Meg lehetne kérdőjelezni Brecht fejlődésének olyan értelmezését, mely a realizmus diadala elvének mintájára túl könnyedén tételezi Brecht elméleti előfeltevéseinek és „realista” korszaka művészi gyakorlatának ellentmondásosságát. Mégis azt hiszem, ha valahol a tipologizáló szemlélet egy kissé szükségtelenül kerekedik a történelmi látásmód fölébe, az elsősorban az orosz fejlődés előbb kifogásolt ábrázolásában érhető tetten.

Ezek a kritikai megjegyzések

azonban nem csökkentik a mű alapvető jelentőségét, módszertani alapelveinek az egész gondolatmenet felépítésében és az egyes művek elemzésében egyaránt megmutató gyümölcsöző voltát. Úgy érzem, méltán reprezentálja a szükségtelen vitákból kibontakozó, s immár ifjabb nemzedékeiben is világirodalmi összefoglalásra is képes, elméleti és esztétikai igényű irodalomértelmezésünk egyik legigényesebb iskoláját. (Akadémiai Kiadó 1969.)

CSETRI LAJOS



## A TISZATÁJ KRITIKAI ROVATÁNAK KÉT ÉVE A STATISZTIKA TÜKRÉBEN (1968–1969)

Még a nyár folyamán, a Kritika júliusi számában jelent meg Pergel Ferenc írása *Kritikai statisztika a könyvkritikáról* címmel, melyben irodalmi folyóirataink kritikai rovatainak 1968. évi munkáját elemzi tényekre, adatokra támaszkodva. Az 1968-as kritikák számát joggal kevesli, hiszen a statisztikák azt mutatják, hogy 252 kritika jelent meg 1968-ban (1969. első negyedévében 45), az új szépirodalmi és irodalomközpontú művek száma pedig 1968-ban 401. Feltűnő, hogy ebben a statisztikában csak a Kortárs-ban, Új Írás-ban és a Kritiká-ban megjelent írások szerepelnek, s teljesen figyelmen kívül hagyja a vidéken megjelenő folyóiratokat. Ha ezeket is figyelembe venné, még a statisztika is jobb lenne, s mindenképpen megnyugtatóbb az új művek számon tartása, még akkor is, ha az írások egy részénél természetesen átfedés van.

A Tiszatáj 1968-as számainak kritikai rovatában 115 könyvkritika jelent meg, 1969-ben pedig 133. Összehasonlítás végett emlitem meg, hogy a Jelenkor-ban 1968-ban 58, 1969-ben 32 magyar irodalmi és irodalomtörténeti munkáról jelent meg bírálat, a Kortárs-ban 1968-ban összesen 94 recenzió található. Ezek után nyugodtan idézhetjük Veres Péternek a Tiszatáj szerkesztőségéhez küldött levelének néhány sorát, melyben a rovat munkájáról így nyilatkozik: „...látom, sok a recenzió. Az irodalmi számtartástok szinte gondosabb, mint a központi folyóiratoké” (Tiszatáj, 1968. 9. sz.).

A két év alatt megjelent recenziók műfaj szerinti megoszlása a következő:

1968.

Próza	Vers	Tanulmány- kötet	Dokumentum	Bibliogr. repert.	Összesen
43	30	32	5	5	115

1969.

64	34	27	2	6	133
----	----	----	---	---	-----

Műfaj szerint tehát a szépirodalmi alkotások kapják a legtöbb helyet, de jelentős mennyiségű tanulmánykötetről is írtak a rovatban. Kiadók szerint felmérve az anyagot, hasonló következtetésre jutunk. 1968-ban 34 a Szépirodalmi Kiadó termése, 29 a Magvetőé. A részletes megoszlás a következő: