

GORKIJ: JEGOR BULICSOV ÉS A TÖBBIEK

Gorkij a Jegor Bulicsovot 1931-ben, jóval a Nagy Októberi Forradalom után írta. Véletlennek kell-e tekintenünk, hogy ez a tartalmi és formai tekintetben is csúcspont jelentő alkotás másfél évtizeddel a forradalom után jött létre? Úgy gondolom, ez nem véletlen. Már az is e mellett bizonyít, hogy Gorkij ebben az időben fog hozzá a Vássa Zseleznova átírásához, melyet egészen újszerű koncepciója a Jegor Bulicsov mellé emeli. Magá a Jegor Bulicsov egy készülő tetralógia első darabja, melynek második darabja a »Dosztyigájev és a többiek«, melynek témája szintén a forradalom a júniusi napoktól októberig. Láthatjuk, hogy ebben az időben Gorkij újra a dráma felé fordul, de ezúttal úgy, hogy közben befejezi egyik legnagyobb epikus alkotását az Artamonovokat, és megkezdí a Klim Számgint. Drámái, regényei, melyek ebben az időben keletkeznek, az orosz polgárság fejlődésének, majd rothadásának, a forradalom győzelmének főbb állomásait vetítik élénk. És mi ebben az új? Gorkij mint nagy realista író a forradalom előtt is az orosz élet rejtett mozgató rugóinak feltárója, a forradalmi erjedés ábrázolója volt. Forradalom előtti műveiben is láthatjuk az orosz burzsoá fejlődés különböző szakaszait, irányát, és perspektíváit. Láthatjuk ezt a Foma Gordijevtől, a Három embertől kezdve – az Anyáig, és az Ellenségekig. Azonban ezekhez az alkotásokhoz képest a forradalom utáni művek sokkal *áttekintőbb*, egységesebb keretűek, mégis szélesebb és *hosszabb fejlődést fognak át*. Míg a Foma Gordijevben a kereskedő tőkés lassú átförmálódását írja le ipari tőkésé, mint az eredeti tőkefelhalmozódás egyik etapját, addig az Artamonovok felőleli és nagyszabású keretbe foglalja az orosz tőkés fejlődés egészét. A forradalom előtt az orosz fejlődés kisebb-nagyobb részletét ennek emberi és társadalmi kérdéseit dolgozta fel Gorkij – most ezeket a problémákat mint egy befejezett és lezárt fejlődés egészét fogja át. És ez szükségképpen van így, nem azért, mert az író nem akart ilyen átfogó képet adni, átfogót abban az értelemben, hogy a fejlődés egészét ragadja meg. – Gorkij már az 1900-as évek elején felveti azt a gondolatot, hogy egy három nemzedékből álló »kupeccsalád« történetét megírja. Tolsztojjal folytatott beszélgetésében fejti ki tervét, melyet Tolsztoj melegen helyesel. Később, 1904-ben már a regény vázlatára is elkészült Artamonov címmel. Később 1908–10 között Gorkij Leninnek is felveti a tervét. Lenin azonban rávilágít egy ilyen alkotás problematikus voltára a *forradalom előtt*: »Kiváló téma – mondja Lenin – valóban, ... de nem látom, mivel akarja befejezni. Ilyen véget a valóság még nem ad. Nem, ezt a forradalom után kell megírni, most valamit az Anya stílusában kellene írni.« Láthatjuk, hogy Lenin zseniális módon éppen a mi kérdésünkre adja meg a feleletet, bár a mű megírásának nehézségét, problematikus voltát Gorkij maga is érezte. Lenin látja, hogy csak a forradalom ad olyan perspektívát, ami átfogó egészé tudja összefogni az egész orosz polgári fejlődést. Ez nemcsak azért van, mert a forradalom, megdöntve a burzsoázia hatalmát, bezárja a polgárság fejlődését, az osztályharcnak új formáit nyitva meg. Ez kétségtelenül alapja annak, hogy a burzsoá fejlődés valódi mozgásirányát a multban is helyesen ábrázolhassa. Azonban ez azt is jelenti, hogy a forradalom legélesebb osztályösszeütközéseiben az egyes osztályos és pártok a maguk meztelenségében, »igazi mivoltukban« (Lenin) jelennek meg. Így az író a forradalomban részvevő osztályok belső dinamikájának *legmélyére* tud látni – és ezzel alkalma nyílik arra, hogy a forradalom előtti fejlődést – ahol ez a mély osztályjelleg nem mutatkozik meg ilyen élesen, megfelelő színekben, megfelelő arányokban tüntesse fel. Ezért ez az egyetemesebb, átfogóbb jelleg határozza meg a forradalom utáni művek jellegét.

Nyilvánvaló, hogy ez nemcsak a regényre érvényes. Mutatis mutandis – érvényes a drámái alkotásokra is. Itt azonban rá kell mutatnunk a lenini útmutatás egész bonyolultságára. Hogyan is dráma nem ad lehetőséget arra, hogy egy család nemzedék-történetét adja. Ahhoz, hogy a burzsoázia történelmi útját érzékeltetni tudja, – ahhoz az kell, hogy ennek a fejlődésnek főbb tendenciáit egy emberben vagy egy konfliktusban egyesítse, koncentrálja.

A drámában szereplő figurák ilyen koncentrált megformálása, a történelmi tendenciák összefogása sokkal inkább csak a forradalom *után* lehetséges, amikor az író már ezeknek a tendenciáknak minden oldalát világosan fel tudta mérni.

Ezen az objektív helyzeten kívül ennek a kérdésnek szubjektív eszmei oldala is van. Gorkij véglegesen a forradalom után, 1925–28 körül számolta fel azokat a kispolgári csökevényeket, mely őt a machizmus, az »istenépítés«, az általános demokrácia területére ragadta. Ebben a világnézeti tisztulásban nagy szerepük volt Lenin türelmes és mélyreható bírálatainak, majd Sztálin eszmei támogatásának, melyek hozzásegítették Gorkijt ezeknek a helytelen nézeteknek leküzdéséhez. Kétségtelen, hogy Gorkij írói gyakorlatában ezek az eszmei gyengeségek kevésbé érvényesültek. Azonban ezek az eszmei-ideológiai korlátok mégis éreztetik hatásukat, különösen a forradalmat közvetlenül követő években (1919–1921). Lenin bírálatának fővonalát éppen e nézetek kispolgári jellegének elítélése alkotja, annak kiemelésével, hogy ilyen nézetek hangoztatása a kispolgári Oroszországban különösen veszélyesek. »Nézetem szerint Gorkij levele nemcsak a kispolgárság, hanem a kispolgárság befolyása alatt álló munkások egy része körében is rendkívül elterjedt előítéleteket juttat kifejezésre. Pártunk minden erejének... arra kell irányulnia, hogy szívfósan és minden téren harcoljon ezek ellen az előítéletek ellen.« (Lenin Művei 23. 363. l.) Ugyanez az eszmei alapja Lenin azon bírálatának, melyeket az 1910–13-as években ír Gorkijhoz. Ezek a kispolgári nézetek a kispolgári Oroszországban nemcsak azért voltak veszélyesek, mert a munkásosztályt megtéveszthették... elsősorban természetesen azért, hanem azért is, mert Gorkij magát is félrevezették: az író illuziói olyan társadalmi kérdéseket takarnak el, melyek az orosz társadalom fejlődésének megértéséhez alapvetően szükségesek. Nem arról van szó, hogy Gorkij meghamisítja az orosz életet, Lenin mindig hangsúlyozta Gorkij realista nagyságát. Hanem arról van szó, hogy mélyebb összefüggéseket ilyen illúziókkal már nem lehet feltárni. Éppen ezért Lenin eszmei-világnézeti támogatása mintegy alapját képezi annak, hogy Gorkij a maga egészében lerántsa a leplet a kispolgári Oroszországról. Többek között ez az eszmei tisztulás járul ahhoz is, hogy az Artamonovok családjának fejlődése fel tudja ölelni az orosz társadalmi fejlődés minden oldalát: a polgári család egyik sarja bolsevik lesz, a másik a kapitalizmus fejlődése új szakaszának képviselőjévé válik.

A drámában létrejövő átfogó és egységes kép megértéséhez talán kulcsot tud adni az ott megjelenő problémáknak epikus felvetése. Korántsem azért, hogy kimutassuk az epikus és a drámai feldolgozás rokonságát, hanem azért, hogy megtaláljuk szemléletének legmélyebb kiindulópontját, melyek a forradalom utáni alkotásaiban közösek. Vizsgálatunk tehát az eszmei tartalom alakulására szorítkozik.

Az Artamonovok legmélyebb történelmi koncepciója a kapitalizmus fejlődésének művészi periodizálása. Ennek a történelmi alapokon nyugvó »periodizációnak« ismerjük már előzményeit a »Foma Gordijevből«. Gorkij most ezt még jobban hangsúlyozza. Láttuk, hogy már terveiben is három nemzedék története merül fel. A forradalom után ez most sokkal konkrétabb lesz: világosan körülhatárolódnak az egyes korszakok. Így az első szakasz az öreg Artamonov Ilja tökéssé válása. Ő még magával hozza a paraszti vonásokat. Az eredeti tökefelhalmozódás paraszti sorból elinduló nagyenergiájú embere ezt tanítja fiának: »A parasztok és a munkások okosabbak a polgároknál. A városiak teste csenevész, feje zűrzavaros, a városi ember mohó, de nem merész. A városiak semmiiben sem szeretik a pontos mértéket, a paraszt viszont szilárdan tartja magát az igazság határai között, nem dobálódzik ide és oda.« Azonban ugyanitt rögtön feltárja ennek a fejlődésnek mély ellentmondásait is: az öreg Ilja, de még inkább fia Pjotr érzi, hogy nem tudnak úgy élni, ahogy tervezték, az unalom olyan súllyal nehezedik rájuk, melyet nehezen tudnak elviselni. Pjotr meghasonlik önmagával. Ezt igen érdekesen maga Pjotr vallja be tükörképével folytatott párbeszédében, egy igen megrázó »tükörjelenetben.« »Engedelmeskedni kell... töprengett Artamonov —. Kinek? Gazda vagyok, nem szolga. Gazda vagyok, vagy nem? — Hirtelen azonban minden töp-

rengése elvágódott, szétfoszlott a réműlettől: Artamonov azt az embert pillantotta meg maga előtt, aki megakadályozta, hogy életét ugyanolyan könnyen és hozzáértéssel élje le, mint Alexej és a hozzá hasonlók. Ez a más valaki — saját tükörképe. Ez a meghasonlás azért következik be, mert mint a paraszti népi elemek — nem tud mit kezdeni energiájával, — holtvágányra kerül.

Mindez azonban nem tragikus: Pjotr meghasonlása csak az új Oblomov tehetetlen lázadása. Gorkij azonban érzékelteti, hogy ez nem az egyetlen út, sőt nem is a fővonal. A második korszakot Alexej képviseli, akinek kombinációi, üzletei az új tőkés fejlődés irányában haladnak. Gorkij zsenialitása azonban ott van, hogy kimutatja a két testvér közti szükség-szerű társadalmi kapcsolatot: azt, hogy az imperialista fejlődés nem a régi oblomovi világ megszűntetésével, hanem annak felhasználásával alakul ki. Az *imperialista parazitaság találozik a régi oblomovi restséggel*. Pjotr problémái, felbomlása éppen ezért csak ennek az új korszaknak kísérőjelensége: a népi energiákra már nincs szükség, az objektív törvények ezeket az energiákat nem használják fel. A harmadik generációban ugyanez a kettősség lép fel: Ilja a bolsevikok mellé áll — kiszakítva magát a polgári hétköznapi öleléséből, forradalmár lesz, szakít apjával. Miron pedig tovább folytatja a pjotri vonalat. Az orosz kispolgári élet legmélyebb alapja éppen az, hogy az imperialista fejlődés nem pusztította ki azt az oblomovvilágot, hanem mint egy külső réteg, arra rátelepedett, belőle élt. Ezért játszik Gorkij regényben is olyan döntő hangsúlyú szerepet a Pjotr-Miron vonal.

Az oblomovi ember tehát egész konkrét megfogalmazást nyer. Először is az orosz eredeti tőkefelhalmozódás egyik sajátos vonásával, a parasztból lett tőkessel áll kapcsolatban. Ennek a konkrét történelmi vonásnak elmélyítésével az *egyéniesség felbomlása* és az új burzsoázia születése kap mély megvilágítást. Ez a probléma a századforduló európai irodalmának is igen fontos kérdése. Gorkij azonban túlmegy a pusztá ténymegállapításon, és feltárja ennek a felbomlásnak konkrét történelmi gyökereit, melyek mélyen az orosz eredeti tőkefelhalmozódásba nyúlnak le, és így magát a felbomlást is sokkal mélyebben tudja megragadni és ábrázolni. A modern Oblomov multja az eredeti tőkefelhalmozódásba nyúl vissza, jelene és jövője az imperialista rothadással függ össze. Gorkij nagysága ott van, hogy kimutatja — a forradalom szemléltető példái közül okulva —, hogy a kapitalista útra jutott népi elemek hogyan pusztulnak el, hogyan veszítik el teljes energiájukat, mellyel idáig felverekedve magukat, rendelkeztek. Ez az ellentmondásos folyamat Gorkij művészi ábrázolásában sokkal meg-rázóbb és mélyebb, mint az európai irodalom nagyszabású kísérletei. Az Artamonovokban ezt a felbomlást Gorkij úgy ábrázolja, mint a perspektíva teljes elvesztését — és állandó, belső gyötrelmekbe fúló keresését. Az öreg Artamonov előtt világos és pontosan körülhatárolt cél lebegett: az ellenszenvét kimutató kisváros minden intrikája ellen kiharcolni az elismerést, maga alá rendelni a sok hájas kispolgárt. Az öreg Artamonov még nem látta meg, hogy a plebejus lendület és a véghezvitel tisztán polgári eszközei közt mély ellentmondás rejlik. A következő nemzedék azonban éppen ebbe az ellentmondásba gabylyodik bele: egyre inkább elvesztve plebejus lendületét, maga is a tőkés viszonyok egyik (bár kizsákmányoló) rabja lesz. Most már csak valami elérhetetlen, távoli álomkép és a jelen sűrűre hétköznapija, sivár kilátástalansága maradt meg, melyből csak a magány, az *unalom* a lehetséges »megoldás«. Ebből az unalmas világból mindig megpróbál kilépni, de a döntő lépésre már nem tudja elszánni magát, visszakanyarodik a kiindulóponthoz, és az önmarcangolás tovább folyik.

Hogy ennek a meghasonlásnak egész történelmi keretét láthassuk — egy pillantást kell vetnünk az orosz eredeti tőkefelhalmozódás sajátos kérdéseire, mivel további problémáink is ide fognak visszanyúlni.

Lenin több ízben rámutatott arra, hogy az orosz gazdaság fejlődésében a régebbi és a legújabb gazdasági alakulatok együtt és egyszerre találhatók meg, ugyanakkor, amikor a gazdaságra általában a kisáru termelés üti rá a bélyegét. A mi szempontunk-

ból itt az a lényeges, hogy az orosz gazdasági fejlődés az imperializmus küszöbén a különféle gazdasági alakulatok ellentmondásaival *együtt* lép be, úgy hogy ezek a régi ellentmondások az imperializmus új ellentmondásaival fonódnak össze. Pregnánsan úgy lehetne kifejezni, hogy az eredeti felhalmozódás az imperializmus szerkezeti elméletévé válik. Az eredeti tőkefelhalmozódás nem áll meg a XX. század elején, hanem az orosz gazdaság egyik elemeként tovább folyik. Ezért beszél Lenin »feudális-militarista imperializmusról«. Nyilvánvaló, hogy az imperializmus nem független ettől a gazdasági sajátosságtól. A kereskedelmi tőke bizonyos konzervatív tulajdonságokkal rendelkezik. Küzd az ellen, hogy elveszítse a termelésben elfoglalt vezető szerepét és alárendelődjék az ipari tőkének.

Ez természetesen bonyolult folyamat, hiszen ezzel párhuzamosan folyik a forradalmi ugrásszerű változás is, mely a kereskedő tőke átcsapását jelenti az ipari tőkébe. Ez az ellentmondásos folyamat az imperializmus kialakulásával még inkább ellentmondásos jellegű lesz, helyesebben a régi ellentmondások most magasabb fokon reprodukálódnak. Ahhoz, hogy a tőke »özönvíz előtti formái« (Marx) a kereskedő- és uzsoratóke felismerje az imperializmusban a tőkés fejlődés új szakaszát, sokkal nagyobb fejlődés kell, mint az ipari tőkének. Éppen ezért az egyszerű kereskedő értetlenül áll az imperialista fejlődés jelenségei előtt. Azonban a nagyobb tőkével rendelkező kereskedő-uzsora már felismeri ennek jelentőségét, már részvényesévé válik az imperializmus üzletének. Sokkal mozgékonyabban reagál az imperialista fejlődésre a tőkefejlettebb formája, mely az eredeti felhalmozódást befejezve, átcsapott ipari tőkébe. Azonban, mivel a kistermelés és uzsora kapitalizmus reminiscenciái, a patriarchális kizsákmányolás viszonyai még itt élnek, csak a második vagy harmadik generációban látjuk a teljes azonosulást az imperializmussal. Az első nemzedék, bár mindent elkövet az új rend megértése érdekében — mégis régi formákban gondolkodik, — régi eszmék pedig alkalmatlanok az új, megváltozott társadalmi helyzet megértésére. Az első nemzedék — az eredeti felhalmozódás energikus, sokszor plebejus nemzedéke — ezért fog célját veszítve eltévedni, meghasonlani, felbomlani. (Az öreg Artamonov és mint látni fogjuk Bulicsov.) A következő nemzedékek természetesen a legagresszívebb, legbrutálisabb lovagjai lesznek ennek az új életnek, felismerik a megváltozott gazdasági helyzet jelentőségét.

Most már visszatérhetünk az egyéniség felbomlásának kérdésére, Gorkij művészi felfogásában. Az Artamonov-családot az ipari tőke első lépéseitől a forradalomig láthatjuk. Most már meg tudjuk érteni azt az ellentmondást, hogy a második nemzedék, Pjotr és Alexej ellentéte végső fokon milyen gazdasági törvényszerűségeken nyugszik. Alexej felismeri, hogy az eredeti felhalmozódás patriarchális spanyolfala mögött már befejeződött, és új korszak kezdődött a tőkés fejlődésben. Pjotr előtt azonban ez a kérdés úgy jelenik meg, hogy az új gazdasági törvényszerűségeket a régi reminiscenciák formáiba akarja belegyömöszölni, és mivel ez nem sikerül — értelmetlenül áll előtte. A dolog Gorkij zseniális ábrázolásában azért nagyszerű, mert itt *felbomlást* ábrázol. Ez két dologra nyúlik vissza. Az egyik — az egyszerűbb az, hogy itt mintegy jelzi az eredeti felhalmozódás lezárulását, az ezzel összeforrott emberek és típusok talajtvesztettségét. A másik — lényegesebb és bonyolultabb. Gorkij úgy ábrázolja ezt a felbomlást a fentebb idézett tükörfelennel, hogy Pjotr halványan megsejti, megéri, hogy ennek a céltalan, céljátvesztett életnek az oka valahol az ő saját tevékenységében rejlik. Mintegy megsejti azt az ellentmondást, mely régi, felpatriarchális képzei és modern tőkés, gyáros tettei közt fennáll. Mikor saját képmásában látja ellenségét, megsejti az objektív gazdasági törvények erejét, melyet *öntudatlanul maga segít elő*. A felbomlás tehát itt sokkal konkrétebb, történelmileg meghatározott. Mikor Ibsen Peer Gyntjében hagyományhoz csak rétegeket talál, és ezt saját magtalan, lényegtelen egyéniségére vonatkoztatja — ez rendkívül pregnáns megfogalmazás a felbomlás *tényének*. Gorkijnál ennél jóval többet látunk. Gorkij mint prolektárról felkutatja ennek a felbomlásnak társadalmi és emberi okait. Gorkij zsenialitása ott van, hogy Pjotr halvány felismerésében hangsúlyozza azt, hogy ez a felismerés csak halvány marad. Ugyanis miután saját magában látja ellenségét, ezután nem objek-

tív tények, törvények után kutat, hanem önmagában látva az ellenséget, elfordul annak felismerésétől, hogy itt objektív gazdasági törvények vannak, melyeket maga segít elő tevékenységével. Így magából kiindulva, az *ebből eredő tehetetlenséget emeli sorssá*: Mivel minden tettében valami gátat érez, mely egy régebbi gazdasági forma reminiszcenciájából adódik —, ezt a gátat a tehetetlenség objektív magyarázatává teszi. *Így lesz a tehetetlenség, az unalom, sors.* Gorkij itt is a legvégső konkrétumokig haladva állítja fel az Oblomov-típus »konkrét-általános« (Hegel) alakját: az orosz fejlődés új szakaszának egyik fő típusát.

A forradalom által létrejött nagyobb perspektíva tehát az orosz társadalmi fejlődés egészének megértéséhez adta meg a kulcsot. Ez nemcsak általában érvényes, hanem részleteiben is. Gorkij azoknak az embereknek világát, akik túlküzdik magukat a polgári korlátokon — tehát nem a proletárokat értjük ezen igen történelmién ragadja meg. Az ifjú Artamonov Ilja szakít apjával. Ez a szakítás azonban már nem a Foma Gordijev homályosan megérezett erkölcsi bázisán születik, hanem egy forradalmár eszmei magasabbrendűségén. A sorsok különbözősége is innen magyarázható. Foma leesik a társadalom alja, mocsara világába, erkölcsi magasabbrendűsége végül ebben a mocsárban úszik el. Az Artamonovokban már más a perspektíva. Aki túl tudja magát verkedni a polgári osztály minden valóságos és látszatkorlátain, az már nem kallódik el, hanem — ha van elég eszmei ereje —, a kommunista párt harcaiban nyerhet új életet.

A perspektíva világossága hozza e mű koncepciójának újszerűségét is. Már az Ellen-ségekben bővül ez a szemlélet: a morális problémák világosan körvonalazható társadalmi ellentétek vetületei. Azonban a regényben (Orlov házaspár, Matvej Kozsejmyakin stb.) ez a szemlélet tovább él bár a fejlődésirány a fokozott társadalmi konkretizálás, »társadalmisítás«. A döntő *minőségi* változást szintén a forradalom hozza meg. Általában, Lenin figyelmeztetése, hogy a regény befejezése csak a forradalom után írható meg, nagy horderejű elvi jelentőségű ezen a téren. Ugyanis itt nemcsak arról van szó, mint ezt már kiemeltük, hogy a befejezés utopisztikus ízü lenne, hanem arról is, hogy az alakok *mindenoldalú ábrázolása*, hogy az alakok korlátozás nélkül éljék végig a maguk objektív mozgástörvényei által meghatározott utat, ez nem lehetséges akkor, ha a végcél nem világos, *történelmileg* nem konkrét. Az író természetesen az adott valóságban is feldolgozhatja a társadalmi mozgásirányokat, az egyes típusok mozgástörvényeit, felfedezheti irányát — ezt Marx mint profetikus ábrázolást emelte ki —, de egy nagyobb társadalmi gazdasági alakulat egészét, fejlődését a *maga egészében* megkonstruálni nem lehet. Éppen ezért következik be a forradalom után — az elvi tisztázódás befejezése után — egy minőségileg más koncepció. (Ez természetesen a realizmuson belül értendő: Gorkij 1905-ben is nagy realista volt, akkor sem konstruálta a történelmet!) Itt csak arról van szó, hogy a társadalmi osztályok sokkal világosabbak, a törekvések társadalmilag (gazdaságilag) átláthatóbbak, és átfogóbbak, mint a forradalom előtt.

Az Artamonovokban ez a körülmény az eszmei tartalomtól következőleg a művészi formák sajátosságában is megnyilvánul. Gorkij mint a szocialista realista irodalom első nagy alakja az egész klasszikus orosz irodalom betetőzését jelenti. Gorkij kapcsolatai rendkívül sokrétűek az orosz irodalom tradícióihoz. Ezek a kapcsolatok azonban fejlődésének nem minden szakaszában mutathatók ki: írói fejlődésben mindig ahhoz a művészi tradícióhoz kapcsolódik alkotó módon, amely a fejlődés adott szakaszában előrelendítően hathat művészetére. Általában a művészi formák és irányok átvétele egyáltalán nem önkényes, mindig az író sajátos szükségletei szabják meg. Érdekes már most itt az, hogy Gorkijra ifjú korában óriási *emberi* hatással volt Tolsztoj írói zsenije. Azonban írásaiban csak nagyon közvetetten mutatható ki a *művészi* hatás. Úgy gondolom, hogy ez azzal függ össze, hogy Gorkij már nagyon korán az orosz kapitalista fejlődés *ipari* vonalára fordította figyelmét, vagy legalább is mint proletár-író, az orosz proletariátus álláspontjáról tekintette át az orosz társadalmat, és így nem tudta felhasználni Tolsztoj parasztforradalmat ábrázoló művészi eszközeit. Gorkij proletár jellege a

forradalom után sem változott, hanem elmélyül, művészi koncepciója pedig átfogóbb lesz, az egész orosz kapitalista fejlődést akarja megrajzolni. Ezen az alapon jön létre a művészi közelítés Tolsztojhoz. (Persze csak azután, hogy leküzdötte a kispolgári ideológia káros eszmei hatását, mely a kibontakozó parasztforradalommal szembeállította őt, és így eltávolította — rövid időre — Tolsztojtól.) Természetesen itt sem a szellemtörténet »hatásáról« van szó. Sokkal inkább arról, hogy Gorkij az orosz társadalom kérdéseinek művészi feldolgozásánál olyan művészi eszközök használatának látta szükségét, melyek eredete Tolsztojhoz nyúlik vissza. De végső gyökere az orosz társadalom ábrázolásának törvényszerűségében rejlik. A hatások és visszanyúlások ilyen objektív jellegét azért kell hangsúlyozni, mert nélkülük vagy leértékeljük az író művészi nagyságát, mely a tradícióban készenkapott művészi formákat az objektív valóság új törvényeinek megfelelően módosította, vagy pedig a művészi formák keletkezését légbőlkapottnak, önkényesnek magyarázva, látszólag nagyra értékelnénk a költői invenciót, valójában azonban semmit sem mondanánk.

Mi tehát a tolsztoji műhöz való kapcsolat lényege? A realizmus fejlődésének, a tolsztoji mű új szakaszát — az orosz társadalom forradalmi fellendülése által meghatározott új szakaszt — jelenti. * Anélkül, hogy ennek a bonyolult összefüggésnek akárcsak vázlatát is felrajzolnók, csak egy művészi sajátosságot szeretnénk itt az összefüggésekből kiemelni. A balzaci realizmus hőseit úgy ábrázolta, hogy végigjáratta, végigharcoltatta velük a kínálkozó lehetőségeket, hogy így az alakok egész szellemi gazdagsága vagy szegénysége napvilágra kerüljön, hogy világosan látható legyen a választott út objektíve lehetséges vagy lehetetlen volta az egyén számára. Ezekben a szélsőséges lehetőségekben írja meg tehát alakjait, melyeket végigjárva vagy tragikusan összeomlanak, vagy ellentmondásokon keresztül, emberi értékeiket sárbataposva fellendülnek. Ennek az ábrázolásnak lehetőségét az adta meg, hogy Balzac korában az alakok a történelem aktív résztvevői lehettek. Tolsztojnál ilyen emberanyag már nem áll rendelkezésére. A kapitalizmus fetiszizációja már sokkal inkább *kész formákba* nyomorította az embereket, melyek az ilyen lehetőségeket eleve lehetetlenné tették, esetleges végigjárásukat pedig meggátolták. Lehetetlenné vált, hogy az emberek kitűzött szélsőséges céljaikat a legnagyobb következetességgel járják végig. Tolsztoj megoldása a konkrét anyagból fakad: a kizsákmányolók — a kapitalista földjáradékosok ábrázolásának problémájából. Tolsztoj az étellel való elégedetlenséget ezeknek a kizsákmányolóknak a fejében úgy ábrázolja, hogy feltárja az ebből az életből kivezető út lehetőségét. Az alakok néhány lépést tesznek ennek a lehetőségnek irányába, de végül is érvényesül osztályhelyzetük »tehetetlenségi nyomatéka« és visszagördülnek a kiindulási pontba, hogy később, ugyanilyen sikertelenül egy újabb lehetőség irányába induljanak meg. Állandó mozgás van tehát, az alakok állandóan megindulnak valamerre, de gyökeres szakítás, éles fordulat — mint Balzacnál — nincs.

Mármost Gorkij éppen ehhez a művészi tradícióhoz kapcsolódik. Természetesen eszmiei kiindulópontja döntően más. Tolsztoj a parasztforradalom, a polgári demokratikus forradalom megértése felé tett lépéseivel közelítette meg a parazita járadékos földbirtokososztály ábrázolási problémáit. Gorkij mint proletáriró nemcsak a kizsákmányolók agyában is tudatosodó ellentmondások tisztább megértésével haladja meg ezt az álláspontot, hanem az orosz társadalom egészének mozgástörvényeiről, és az osztályok egymáshoz való viszonyáról is tisztább képe van. Hogy mégis ehhez a tolsztoji tradícióhoz kapcsolódik, annak magyarázata abban rejlik, hogy mint minden művészi eszköz nem az író szubjektív felfogásának eredménye — bár ez is szerepet játszik kialakításában —, hanem a társadalmi valóság helyes visszatükrözésének objektív formája, melynek objektív szerepe és léte van. A fentebb vázolt tolsztoji módszer nemcsak stílusbeli-szubjektív védekezés a modern kapitalizmus művészellenessége ellen, hanem a társadalmi osztályok új történelmi fejlődése által meghatározott mozgásformáknak leírására szolgál. Éppen ezért ez a művészi mód nem kapcsolódik kizárólagosan

* Erről a kérdéstről lásd Lukács György Tolsztoj-tanulmányát.

Tolsztoj nevéhez, az orosz társadalmi élet ábrázolása megoldásának ez szükséges feltétele és így más írónak is alkotóeszköze lehet.

A kérdés azonban ott fordul meg, hogy a művészi módszerek átvétele *milyen módosításokkal jár*, és milyen eszmei és történelmi motívumok szabják meg e módosításokat. Elsősorban történelmi motívumok. Gorkij az orosz kapitalizmusnak sűrját is látva és végigkövetve magasabb fejlettségi fokán, világosabban látja az orosz kapitalizmus és forradalom fejlődését, mint Tolsztoj. Az a világ, melyet Gorkij ábrázol, sokkal zártabb, »készebb«, mint Tolsztojé: a szereplők sokkal inkább börtönben élnek, a kapitalizmus fetisizációjának börtönében. Ebből ered aztán az, hogy a szélsőséges lehetőségek felé való megindulás — ha egyáltalán jelentkezik ilyen lehetőség, sokszor csak *elmejuttatás* lesz, a megindulásra már nincs mód, a börtönfalak összébbhúzódtak. Pjotr alakjában ez világosan látható — egész életét, mint szűk börtönt fogja fel — önmagában látva saját élete korlátját — és csak üres álmodásban látja illuzorikus menekülési lehetőségét. Azonban ha kitörési kísérletek történnek, ezek sokkal inkább az osztályhelyzet centruma körül mozognak sokkal nagyobb lassúsággal — mint Tolsztojnál. Ugyanekkor éppen a forradalomból kifolyólag — a szélsőséges lehetőségek *valósággá* válnak, egy nagy centrifugális erővel elrugaskodó magas eszmei szintet ért el egyénknél (Ilja Artamonov). A lehetőségek megvalósulása tehát az ellentétes osztályba való áttérést jelenti, épp úgy, mint Tolsztojnál, — csak sokkal pregnansabban. Tolsztoj a lehetőségek *meg nem valósulását* az osztályhoz tartozás kötelekeiből vezette le. Gorkija *megvalósulás* más ellentétes osztályhoz kapcsoló lendítő erejét mutatja be. Ezzel a dinamika egészen új vonásai kerülnek a regénybe. A mozgás drámaisága is helyet kap ugyanakkor a tehetetlenség, az oblomovság, mélyebb és vakítóbb megvilágításba kerül.

Ez ismét mély művészi különbségekhez vezet. Már a két regényíró egészen külsőlegesen írói modorában megnyilvánul ez. A Háború és Béke, a Karenjina Anna terjedelme jó néhányszor meghaladja az Artamonovokat. Mikor Gorkij Tolsztojnak elmeséli tervét erről a regényéről — Tolsztoj helyeslően bólint: »meg kell írni és röviden«. Gorkij ezt a feladatot éppen a *drámai elemek felvételével*, és a nyugodt, lassú, oblomov-szerű világgal alkotott poláris egységgel valósítja meg. A regény hullámzó hangulatvilágára is ebből a tényből kifolyólag kerül nagyobb hangsúly: Pjotr hangulatilag éli át azokat a lehetőségeket, melyeken végig kellene mennie. Ezek a mélytónusú hangulathatások tehát szervesen a regény eszmei mondanivalójából erednek — nem a modern dekadencia hangulatvilága.

Ezek a művészi eszközök elsősorban epikai eszközök. Mégis mivel az orosz társadalmi fejlődés objektív mozgástörvényeinek ábrázolási formái, a drámai alkotásoknál is találkozni fogunk velük. Természetesen itt nem az epika és dráma azonosítását kell érteni. Itt csak annyit szögezzünk le, hogy ugyanannak az emberi és társadalmi problémának ábrázolására sok tekintetben hasonló a műfaj sajátos törvényszerűségeihez asszimilált — eszközöket találunk. A dráma gyökeresen másképpen dolgozza fel ezt az életanyagot, azonban mégis erre nyúlik vissza: a tehetetlenség, a felbomlás, az ingadozás stb. ott is helyet kapnak. Éppen ezért láttuk szükségesnek, hogy hosszasan foglalkozzunk e regénnyel, ugyanis csak az összümü művészi problémáinak ismerete vezethet el a drámák művészi sajátosságainak megértéséhez.

A forradalom után, a belső világnézeti gyengeségek leküzdése révén tehát egy sokkal átfogóbb koncepciót vív ki magának az író. Ez nemcsak a regényre vonatkozik, hanem drámáira is. Ez a magyarázata annak, hogy 1931–1933-ig, összes művei kiadása alkalmából átnézi régebbi drámáit és javítja, sőt átdolgozza őket. A legjelentősebb változtatást, mint már többször említettük, a Vászsa Zseleznován hajtja végre. Mivel itt mély eszmei indoklású változtatásokról van szó — nem lesz érdektelen ezeknek a módosításoknak rövid áttekintése, hogy ezen keresztül felmérhessük a drámaírói eszközökben bekövetkezett változást.

Az eredeti változat alcíme: Anya. Mármost Gorkij átírása abba az irányba halad, hogy még jobban aláhúzza azt az *ellentétet*, mely a proletár anya és Vászsa Zseleznova burzsoa

családanya közt fennáll. Ez a művészi törekvés mindenekelőtt a komikus elemek teljes felhasználásához vezet. Gorkij a tragikus motívumok erős hangsúlyozását viszi bele a drámába. Azonban ilyen tragikus koncepció már a régi keretekben nem érhető el. Ugyanis az első változatban nem szerepel forradalmár, a proletár osztályharc még távolról sincs érzékeltetve, bár a darab megírása erről az osztályalapról történik. Az első művészi változás a forradalmár Rachel felvétele. Ez az egész drámai konfliktust egyszerűbbé teszi. Ugyanis leegyszerűsödnek azok az eszközök, melyek Vássza igazi lényét leleplezik. Az eredeti dráma, családi dráma: az egyes részvevők Vássza zsarnoki hatalmának eszközei Prohor pénzének megszerzésére. Most ez a családi vonás háttérbe szorul — ezzel minden komikus jelenet végleg elhalványul. Az előtérbe Rachel és Vássza ellentéte kerül. Az eszmei párviadal, mely kettőjük között lezajlik, a legélesebben kiélezett osztály- és világnézeti ellentét kifejezése. A darab felépítésének ez a párviadal mintegy összefoglalója. Vássza a legnagyobb könyörtelenséggel viszi végig tervét, hogy Prohort az öngyilkosságba kergesse és így a család megtépázott hírnevét visszaállítsa. Ez a könyörtelenség, az osztályérdek világos felismerése és következetes ingadozás nélküli képviselése nyilvánul meg Rachellel szemben is. Vássza, aki a széthulló családot akarja minden erejével összetartani — a forradalmár Rachel gyermekét maga akarja nevelni — nem akarja visszaadni anyjának. Ez a törekvése azonban messze túlnő a családi jellegen. Vássza tudja, hogy ő itt osztályérdeket képvisel és tudatosan küzd Rachel érvei ellen. Ebben az összecsapásban az osztályellentétek elemi erejének szikrája csap ki :

Rachel : Teljességgel nem tudom elképzelni, mit akar csinálni velem? Hogy akarja felnevelni?

Vássza : Ne nyugtalanodj, felneveljük. Mi egyhelyben lakunk, nekünk van pénzünk. A legjobb tanítókat vesszük. Professzorokat. Kitanítjuk.

Rachel : Nem arra tanítjátok, amit egy becsületes embernek tudni kell. Kolja ebben a házban balalajkával, gitárral, zsíros étellel, a részeg Prohor Charpovval és a maga két lányával fog élni... Vássza Boriszovna, én a maguk osztályát ismerem itt Oroszországban és külföldön -- reménytelenül beteg ez az osztály.. Gépiesen élnek, rabjai az üzletnek, a vagyon szolgálói, csupa olyan dologé, amit nem maguk csinálnak. Itt élnek, megvetik, irigylük egymást, és nem teszik fel a kérdést, -- miért élnek, kinek kelleneek.

Majd később Vássza így felel :

Vássza : Érts meg engem. Nekem Vássza Charpovának nincs közöm ehhez az osztályhoz, azt mondd megdöglik? Ez engem nem érdekel. Én egészséges vagyok. Az én dolgom az én kezemben van, és engem senki sem zavarhat és megijeszteni engem semmivel sem lehet.

Vássza tehát annyira élettelenül képviseli saját osztályát, oly szenvedéllyel küzd ezért az osztályért, hogy elfelejti azt, hogy őrá is érvényesek azok a törvények, melyek osztályára vonatkoznak. Ez a törvény pedig úgy érvényesül, hogy Vássza minden küzdelme, vasakarata ellenére (Zseleznov — vasból való) már látni, hogy ez a család fel fog bomlani. A forradalom következtében pedig szétesik. Már most megindul ez a folyamat. Lányai már nem az ő útját járják, az a pénz, melyet ő felhalmoz, el fog veszni a további felhalmozódás számára. Azzal, hogy a két osztályfrontot ilyen élesen húzza meg, eléri, hogy a dráma sokkal feszültebb, tragikusabb, mint az első változat. Ugyanis Zseleznova nem veszi észre a hanyatlás objektív tényét, nem vesz tudomást saját pusztulásáról. Mint III. Richárd, rendkívüli energiával küzd egy világtörténelmileg letűnő ügyért. Ez a tragikus kiélezettség mintegy a legfőbb jellemzője Gorkij akkori drámáinak. Azonban a tragikus kiélezettség *nem lesz tragédia!* Ezt húzza alá a dráma befejezése : Vássza hírtelen, véletlenül meghal, az egész család, mint a hollók a hullára — lecsapnak a vagyonmaradványokra. Gorkij ezzel a befejezéssel finoman *feloldja* a már megindult tragikus feszültséget. *Vássza hirtelen halálával mintegy le*

akarja rövidíteni azt a világtörténelmi utat, melyet Vácsszának be kell járnia. Azzal, hogy körülötte és önmagában minden cél nélkül felbomlik és összeomlik, hogy minden nagyobb pátoszú tett nélkül meghal —, az jut kifejezésre, hogy halála a burzsoázia forradalomban bekövetkező politikai halálát előlegezi. A történelmi véget Vácssza számára a forradalom hozza. Gorkij, hogy feloldja a tragikus feszültséget, Vácssza halálával épp ezt fejezi ki. Azzal pedig, hogy egészen mellékes körülmények között hal meg, kiemeli, hogy oldalán már nincs meg az az objektív történelmi jogosultság, mely megvolt III. Richárd oldalán, mikor a kizsákmányolás egy újabb formája ellen szállt síkra. Azonban a tragikus motívumok megmaradnak éppen ez az ami Gorkij jelen alkotó periódusát az előzőtől megkülönbözteti. Amint láttuk, az átépítés iránya a komikus elemek felszámolása — éppen a családi motívumok háttérbeszorítása, a osztályviszonyok előtérbe állítása révén. Azonban éppen a befejezésnél egy látszólag komikus helyzet adódik : az egész család a vagybnra veti magát. Ezzel oldja fel Gorkij a dráma végén az eddig tragikus irányba megindult cselekményt. Azonban ez sem valóban komikus. Ugyanis mikor a legjobban folyik a »halottrablás«, Rachel figyelmeztető szavát halljuk :

Rachel : (Prohorhoz, aki az asztalon lévő papirok közt turkál) Lopni méltóztatott?

Prohor : Minek? Kiki elviszi a magáét.

Rachel : Kiki a magáét? Mi van még, ami a maguké?

Ez a végső akkord hívja fel figyelmünket arra, hogy itt nem komédiáról van szó : helyesebben a történelemben Don Quihotévé vált osztály szelmalomharcáról. Vácsszák sorsát már megpecsételte a történelem, Rachel a vitákban nem tudja legyőzni, meggyőzni Vácsszát, de mégis mint egy történelmi szükségszerűség képviselőjének, végül neki lesz igaza. Ez a befejezés érezteti, hogy Vácssza »véletlen« halála végeredményében *szükségszerű* — csak előbb következik be a *történelmi* végénél.

Az osztályerők pregnánsabb és kiélezettebb ábrázolása karcsúbbá és egyenesvonalúbbá teszi a drámát. Az eredeti drámában, hogy az egész társadalom képét egy drámai konfliktusba tudja sűríteni, sok mellékmotívumra van szükség, hogy a fő mondanivalót alá tudja húzni, ki tudja emelni. Most sokkal világosabban látva a társadalmi osztályok összefüggéseit, ezek a mellékmotívumok eltűnnek —, a dráma koncentráltabb. Ez természetesen a művészi eszközökre is kihat. Amíg az Ellenségek rövid jeleneteiből áll össze a néző előtt egy egységes kép, addig itt az egyes jelenetek közötti *átmenet, kapcsolat* is világosabb és összefogottabb lesz. Az egyes jelenetek kifejezettebben egymásból nőnek ki, az egyik jelenet belső ellentmondásai a másik jelenetben kapja meg további kifejlődését és kirobbanását. A rövid jelenetek így észrevétlenül egy nagy képpé lépnek elő, melyben nem lehet azzal a precízséggel elhatárolni az egyes jelenetek határát, mint az Ellenségekben. Ez a művészi sajátság még inkább előtérbe jut a Jegor Bulicsovban.

Mielőtt Jegor Bulicsov elemzésére rátérnénk, még egy fontos problémát kell megvizsgáljunk. A burzsoázia belső problémáinak drámai feldolgozása Gorkij *állandó* törekvése. Láthatjuk, hogy ennek a kérdésnek helyes és *nagyszabású* — mind epikai, mind drámai megoldása csak a forradalom után lehetséges. Nem éreztelen megvizsgálni, hogy a forradalom előtti drámák ilyen *összefoglaló* jellege miért nem sikerülhetett. Ez hozzásegít majd a Jegor Bulicsov konkrétebb megértéséhez. Gorkijnak van egy be nem fejezett, ki nem adott drámatöröredeke : Jákov Bogomolov. Megírásának ideje bizonytalan, valószínű, hogy az első világháború alatt keletkezett. Miért nem lehetett ebből dráma? Gorkij sokkal nagyobb író annál, hogy minden eszmei és kompozicionális ok nélkül egy drámát befejezetlenül hagyjon. A dráma alap gondolata hasonlít a Vácssza Zseleznova alapmotívumára : Jákov Bogomolov egy hidrotechnikus vállalkozó, aki nem veszi észre, hogy a munka öröme tőkés alapon Don Quihote-szerű illúzió. A körülötte levők megmosolyogják őt ezért. Illúziói fényes megvilágításba kerülnek a következő beszélgetésben :

Bogomolov (meggyőződéssel): Akkor maga boldogtalan ember. A boldogsághoz a munka, az alkotás örömét kell érezni tudni.

Bukéjev: A muzsik dolgozik, egész életén keresztül, de boldogságát nem igen látja meg rajta.

Bogomolov erre azzal válaszol, hogy a muzsik nehéz munkája nem engedi meg, hogy érezze, hogy nehéz munkájával a jövő nemzedék életét könnyíti meg. Nyilvánvaló, hogy itt illúziókról van szó. Maga a konfliktus is erre épül, felesége ezért lesz hűtlen hozzá. A dráma ilyen beállítása Csehovra emlékeztet: Asztrov doktor fásítási tervére, és a boldogság 200 év múlva bekövetkező világára. Gorkij mély ellentmondást akar itt feltárni, mely az orosz burzsoázia forradalmi, haladó frázisai és a megvalósulás objektív lehetetlensége, a megvalósítók emberi gyengesége, korrupszája közt fennáll. Azonban az, hogy Gorkij nem fejezte be a drámát, azt mutatja, hogy rájött arra, hogy a burzsoázia osztályjellegét egy ilyen mű nem tárná fel teljesen – nem fogná át történelmileg azt a kort, mely az eredeti felhalmozódás megindulásától az Októberi Forradalomig tart. Éppen ezért Gorkij a forradalomutánra hagyja ennek a feladatnak végleges megoldását. Ugyanis azok az illúziók sokkal erősebben mutatkoznak meg az osztályösszeütközésekben és felszínre kerülnek azok az igazi szálak, melyek a burzsoázia anyagi és társadalmi helyzetének lényegével kötik össze ezeket az illúziókat.

Jegor Bulicsov – kereskedő. Vajjon megoldható-e a modern orosz kapitalizmus ellentmondásainak ábrázolása a tőke egy régebbi formáján keresztül? Vajjon sikerül-e egységes egészből foglalni a tőkés fejlődés fázisának lényeges vonásait? Kérdésünkre Gorkij műve alapján igennel felelhetünk. Feleletünk azonban előleg: meg kell néznünk, hogy ezt hogyan éri el Gorkij. Problémánk megoldásához újra az eredeti tőkefelhalmozódás fentebb tárgyalt problémájára kell visszatérnünk.

Gorkij helyesen látta meg, hogy az orosz kapitalizmus sokszínű tarka képet mutat, elmaradt feudális termelési viszonyok keverednek, fonódnak össze a termelés kapitalista viszonyaival. Gorkij figyelme éppen ezért történelmileg jogosan az eredeti felhalmozódás problémái felé fordul: ez a folyamat össze tudja foglalni azt a sokféle elmaradt gazdasági viszonyt, mellyel Oroszország az imperializmus új korszakába lépett, ha egyben kimutatja a tőke újabb formáinak megjelenését és fokozódó, vezető szerepét. Így a kapitalista fejlődés *régebbi és újabb fázisának ellentmondásos egységét* is meglátta – és ezt tette meg ábrázolása kiindulópontjává. A kereskedő tőke csak akkor tudja betölteni történelmi funkcióját, ha fejlődésének bizonyos szakaszán átcsap az ipari tőkésbe, az ipari tőke megteremtője lesz. Az orosz kapitalista fejlődés – Lenin által felfedezett sajátossága abban áll, hogy az átcsapás rendkívül lassú, beteges, vagy egyáltalán nem jön létre. A kistermelőket kiszippolyozó szét-szórta manufaktúrát szervező kereskedő-*(«felvásárló»)*-nak sokkal nagyobb hasznot biztosít, ha nem épít gyárat, nem koncentrálna a munkásokat, mivel így nem kell termelészközöket vennie, gyárat karbantartania stb. Ez természetesen a gazdasági fejlődés erőszakos lassítása. Ebben a tendenciában nyilvánvalóan napvilágra jut az a Marx által jelzett sajátosság, hogy a kereskedő tőke konzervatív jellegű. A kapitalizmus ilyen fejlődése kapcsolatban van azzal, hogy nagy pénzvagyonok felhalmozódására nem volt olyan alkalom, mint Európában, a gyarmatosítás révén. Azonban ez az álfelődés mégis ha lassan is, *megindul*. Az ipari tőkésbe átcsapó kereskedelmi tőke fejlődése sokkal gyorsabb, vehemensebb – a tőke régebbi formáit kiszorítja eddigi vezető pozíciójából, maga alá rendeli. Az imperialista fejlődést az ipari tőke könnyen meg tudja nyergelni, saját perspektíváját látva benne. A forradalom aztán a kereskedelmi tőke hanyatlását is befejezi, megszüntetve a tőke összes formáit. Mármost nyilvánvaló, *hogy az orosz tőkés fejlődés ellentmondásai, hanyatlásának tendenciái sokkal pregnánsabb és kézzelfoghatóbb képet nyerne a kereskedőtípus ábrázolásánál*. Mivel a kereskedő bizonyos tekintetben az eddigi fejlődés bezárója és kiindulópontja is egyben a további fejlődésnek. Gorkij itt valóban a kapitalista fejlődés hanyatlásának és a forradalom fejlődésének centrumába talál.

A történelmi tendenciák helyes felismerése egy kiváló író alapvető kvalitásához tartozik, de kiválóságát ez még nem határozza meg. Helyesen felismert tendenciák az az anyag, amiből sok mindent lehet alkotni, de hogy mi felel meg legjobban annak a történelmileg meghatározott anyagnak művészi forma tekintetében, azt csak a kiváló író tudja felmérni. Gorkij figyelme éppen ezért arra irányul, hogy ennek a történelmi fejlődésnek a *legtipikusabb* alakját válassza ki —, melyben az egyéni vonások szélsőséges hangsúlyozása adja az igazi tipikust. Éppen ezért az eredeti felhalmozódás egy olyan alakjához fordul, mely alulról a népből indult el, a tőkés útra magával hozta hatalmas plebejus energiáit. A tőkés világban azonban ezek az energiák feleslegesek — a számoszlopok súlytalanok és így veszendőbe mennek, az egyén lassú pusztulása következik be. Ez Gorkij szemléletének *forradalom utáni* sajátossága: most az érdeklő, hogy hogyan nyomorítja el az embert a tőkés lét, hogyan nyomják agyon az ember képességeit a súlytalan számoszlopok.

Láthatjuk, hogy Gorkij az orosz kapitalizmus ábrázolásának mindenoldalúságára törekszik: nemcsak történelmileg helyes tendenciák kiválasztására, hanem ennek a tendenciának emberi megvalósulása, torzító hatása is fontos számára: csak így lehet a forradalom világtörténelmi jelentőségét művésziileg érzékeltetni.

Jegor tehát alulról indult el. Éppen ezért sokkal tisztábban lát, tisztábban és világosabban fejezi ki a kapitalista élet rothadtságát is. Ebben a tiszta kifejezésben benne van az eredeti tőkefelhalmozódás minden könyörtelensége, harca.

Bulicsov: Az igaz. Az igazi igazság. Én kimondom egyenesen. Az én dolgom a pénzt púpozni, a paraszté gabonát aratni, árut venni. Van még egyéb igazság? »... Mindenki tudja, hogy a lopás jogos, nincs ezen megsértődni való. A szegénytől nem leszel jobb, rosszabb leszel. És nem te lopsz, a rubel lop. A rubel maga a legnagyobb tolvaj.«

Az eredeti felhalmozódás nagy írói, Fielding, Swift, kiemelték azt a *nyíltságot*, azt a szemtelen és szemérmetlen természetességet, mely az eredeti felhalmozódás tökeszerzésével együtt járt. »Moll Flanders hosszú kalandos út után jut el ide, melynek szinte minden állomása a lopás és csalás, amit azonban a legnagyobb természetességgel hajt végre. Ez a természetesség éppen onnan adódik, hogy alulról küzdik fel magukat, minden eszközt a sors kezéből kell kiicsikarniok, és így ennek a küzdelemnek jogos babérjaként tekintik az eredményt. Jegornál nem látjuk ezt a felhalmozási *folyamatot*, de az író érzékelteti ezzel a néhány mondattal ennek a folyamatnak meglétét. Gorkij hangsúlyozza is, hogy ez régebbi folyamat még most is megnyilvánuló jelensége. Ugyanis kiemeli, hogy Dosztyigájev és a többi tőkés már messzebb tart:

Báskin: Dosztyigájev úgy megtollasodott, hogy nem bír magával, csak ezrekben beszél. És Jegor Vaszilijnak is mintha elsötétednék az esze. Nemrégibe azt mondta, félre-éltem én. ... Mit jelent ez?

Dosztyigájevék, sőt a család többi tagja is rájönnek, hogy tőkésüket új módon kell forgaítani: részvényekben. Jegor ebből semmit sem ért — az ő képzeleti a régi »világhoz« kapcsolódnak. De itt nemcsak erről van szó. Itt arról is szó van, hogy Bulicsov emberileg is idegen lett ebben a világban. Nemcsak hogy nem értette meg ezt a fejlődést, hanem halványan belátja, megérzi, hogy ez az út nem jó, hogy itt csak erkölcsi és fizikai pusztulás vár rá. Ezért mondja, hogy félreélt. Moll Flandersek a XVII. században nem bánták még meg tőkés felendülésüket — a kapitalista élet degradációja még nem érezte hatását. Jegor alakjánál ez már döntően előtérbe kerül. Innen ered Jegor nagysága is. Az egész körülötte forgó világot megveti, patkányhadnak nevezi, lenézi. Ugyanakkor szenved, mivel a világ sem érti meg — rabnak érzi magát.

Bulicsov : (Glafirához) Meghalok én?

Glafira : Az nem lehet.

Bulicsov : Miért nem?

Glafira : Nem hiszem én.

Bulicsov : Nem hiszed? De barátom, az én dolgom rosszul áll, nagyon rosszul. Tudom.

Glafira : Nem hiszem.

Bulicsov : Makacs vagy te, na hozd a kvászt. És egy pohár narancspálinkát is iszom. (A kredenchez megy.) Becsukták ezek a dögök. Ezek a disznók vigyáznak rám. *Tisztára fogoly vagyok én. Rab... semmi egyéb.* (Kiemelés tőlem AM.)

Bulicsov rabnak érzi magát. Itt láthatjuk viszont azt a motívumot, melyet fentebb az Artamonovoknál kiemeltünk. Bulicsov is érzi maga körül azokat a börtönfalakat, melyeket Pjotr Artamonov. És ugyanakkor halványan ő is megsejti, hogy ennek a szenvedésnek ő maga, tőkés léte az oka, ezért mondja többször is, hogy »félreéltem«. Azonban Gorkij ezt a szenvedést sem az Artamonovokban, sem itt nem úgy domborítja ki, hogy mi a tőkés léttől elvonatkoztatva lássuk. Ellenkezőleg, a néző még erősebben érzi, hogy itt a tőkés világ ellen ír elsősorban az író, anélkül, hogy hőseit felmentené a tehetetlenség, a cselekményképtelenség vádjá alá.

Jegor tehát a tőkés Oroszország ábrázolásának, a forradalom közeledésének tipikus alakja lesz. Azonban úgy lesz típus, hogy egyéni vonásait szélsőségesen felnagyítja Gorkij. A típusalkotásnak ez elengedhetetlen követelménye, melyet Malenkov is kiemelt kongresszusi beszámolójában. Azonban ez az *egyéniítés* mélyen történelmi alapokon nyugszik Gorkijnál, nem önkényes. Mikor Gorkij az orosz *tőkés* fejlődés egészének ábrázolására egy *plebejus* multú, nagyképeségű embert használ fel, akkor ez az egyéniítés mélyen történelmi : a kapitalizmus fejlődésében mindig nagy szerepet játszottak ezek az elemek, melyek küzdőképességükkel mindig előbbre vitték a társadalom fejlődését. Ez tehát az a dialektikus kapcsolat, az egyéni és általános vonások közt : az egyéni vonások végső fokon mégis történelmileg meghatározottak, és így az egyéniítés csap át a tipikusba. A történelmi meghatározottsághoz az is hozzájárul, hogy Jegor népi származása szorosan a kapitalizmus történetéhez kapcsolódik : ő az »eredeti felhalmozódás embere.« Gorkij alkotásának ez egyik legfontosabb művészi tanulsága. Ennek különösen nagy jelentősége van a drámára nézve : a Jegor Bulicsov egész dinamikáját éppen onnan kapja, hogy az egyéni motívumok hirtelen átcsapnak tipikus osztálymotívumokká és ezzel felbontják a látszólagos statikát. Ez az átcsapás természetesen az epikára is érvényes, ott is megtalálható, de ott bizonyos változtatásokkal. Hogy meg tudja közelíteni az orosz élet minden szimptomáját (ami a drámában nem cél) közelebb kell mennie az átlaghoz - anélkül, hogy az átlagot tenné meg ábrázolása mértékéül. A Klim Számgin tipizálásánál látható ez a folyamat : Számgin közelebb áll ahhoz a kispolgári értelmiségi átlaghoz, mely a két forradalom között a »szellemi elit« szerepét akarta játszani. Itt az egyéni vonások átcsapása a tipikusba észrevétlenebb, nem olyan frappáns, mint Jegor Bulicsov esetében. Az Ellenségekben, a Kispolgároknak még nem látunk ilyen tipizálást - az egyéni és általános dialektikája ott még nem ennyire dinamikus. Ennek oka nyilván abban keresendő, hogy Gorkij itt egy sokkalta nagyobb történelmi folyamatot fog át és egy ilyen folyamat lényegét kifejező típus már túl kell hogy menjen az átlagon, *a művészi absztrakció magasabb fokát kell hogy megteremtse.*

Az eredeti tőkefelhalmozásban részvevő népi elemek holtvágányra jutása természetesen nagyon finoman van érzékeltetve. Már láttuk azt, hogy Jegor nem érzi jól magát ebben a társaságban, rabnak érzi magát. Ugyanez a gondolat sokkal szélesebb értelemben tér vissza akkor, amikor az imperialista háború és forradalom perspektívái megjelennek és éreztetik hatásukat. Ekkor Jegor belső ellentmondásai mintegy a burzsoázia egész hanyatlásának tükrévé válnak. Pavlinnal, a képmutató pópával beszélget.

Bulicsov : Én földi vagyok... keresztül kasul földi.

Pavlin (feláll) : A föld csak hamu...

Bulicsov : Hamu? Hát ezt mondod? De ha hamu, akkor nektek is hamu, de terajtat arany kereszt lóg. Hamu, de ti kapzsiak vagytok.

Pavlin : Gonosz dolgokat művel, ha egy serdületlen előtt...

Bulicsov : Serdületlen, serdült, feldült ser... minden feldült... (Kiemeléstőlem AM.)

Jegor a paraszt szemével észreveszi Pavlin csalóka frázisba burkolt »szentenciáinak« hamisságát —, de saját életén keresztül, már az egész világ megrendült, szétesett formában jelenik meg. A többi tőkés, különösen Dosztyigájev, nem feldülnék, hanem olyanok látják a világot, amiben pénzt lehet »púpozni«. Bulicsov azonban egyre inkább inogni érzi lába alatt a talajt, egyre inkább rá kell jönnie, hogy valahol hiba volt. Gorkij egyik írói kvalitása éppen abban van, hogy a világtörténelmileg közelálló válságokat nála mindig a fejlődésben elmaradottabb elemek érzik meg elsőnek. Az Ellenségekben pl. a részeges Jákov látta meg a sztrájkokban a közeledő forradalom előszelét. Ez történelmileg is helyes: a gazdaságilag, világnézetileg lemaradt elemek, ha különben jó képességekkel vannak felruházva, elsőnek érzik meg a történelem fordulatait, mert ez őket érinti elsőnek! Bulicsovban tehát több dolog eredőjeként születik meg a *halálhangulat*. Először, mint kereskedő egy elmaradottabb tőkés nemzedékből maradt itt, értetlenül állva az imperializmus előtt. Másodszor mint népi, paraszti ember, elvesztette régebbi önállóságát: a tőkés viszonyok maguk alá préselték minden küszködése ellenére. Harmadszor a forradalom közeledését látja — éppen mivel parasztból emancipálódott tőkessé.

A lakásában élő Laptjev forradalmárt nem szereti, mégis sok mindenben igazat ad neki, — magában. Halványan érzi — mint paraszt —, hogy igaza van, szemben ezzel az aranyos-selymes csürhével. Mivel viszonylag mélyebben lát bele az összefüggésekbe — mint alulról jött — azért lenézi, megveti a körülötte levőket. S mikor ezek már tudomást sem akarnak venni róla, akkor ő ebből is a végre következtet. Ezeknek a vonásoknak eredője lesz aztán az, ami pusztulásában a forradalom szükségszerűségét jelenti. Végző fokon Bulicsov tőkés marad a Jakov Laptjevök ellensége.

Azonban ez a vég nem átlagos. Bulicsov hatalmas paraszti energiával küzdötte fel magát oda, ahol most áll. De itt ez az energia már felesleges. Most az egyre távolodó életbe kapaszkodik görcsösen, minden áron élni akar. Azonban Gorkij ezt az élethez való ragaszkodást is rendkívül történelmien festi meg. Ugyanis Jegor egész betegségének háttere az egyre erősödő osztályellentét: a háború újabb és újabb borzalmai, az imperialista tőkés spekulációi, Laptjevök forradalmi munkája — a Februári Forradalom stb. Bulicsov nem ezeken az eseményeken kívül él. Az életért folytatott küzdelme egyre kevesebb olyan dologba kapaszkodhat, mely számára érthető, felfogható és megragadható. Ezért egyre inkább elveszti azt a nagy energiával kiküzdött önbizalmat, biztonságot. Gorkij ezt művésziül úgy ábrázolja, hogy először kineveti a trombitával gyógyítani akaró »doktor«t, majd pedig elfogadja, végül már a forgó-búgó szélhámos Propotyejt is elhivatja — tőle remélvén gyógyulást. A fizikai, testi betegség szerepe itt *másodlagos*: csak arra szolgál, hogy kiváltsa és elénk hozza, hogy a lelki összeomlás milyen tragikus kálváriáját kell Jegor Bulicsovnak végigjárnia. Ennek az útnak állomásait éppen a forradalom születésének főbb eseményei alkotják.

Hogy érzékelteti tehát Gorkij a forradalom hatalmas tényét? — erre a kérdésre kell válaszolnunk, hogy teljes egészében láthassuk Jegor alakjának művészi nagyszerűségét. A legszembetűnőbb a dráma egész felépítésében, hogy a forradalomról mi csak *hallunk*, a színen a forradalom állandóan erősödő hatását látjuk — a forradalmi erők hatását, és nem magát ezeket az erőket. Hogy ez magából az ábrázolt anyagból így következik, az világos: Jegor gazdasági helyzeténél fogva messzebb áll az eseményektől, kevesebbet ért abból, mint hogy házában ezek az osztályerők kirobbanjanak és harcukat vele és rajta keresztül megvívják. Azonban ennek éppen ebből kifolyólag művészi háttere is van. Gorkij felhasználja ezt az objektív tény, hogy Bulicsov szemlélő helyzetet foglal el az eseményekkel szemben — és így az

eseményeket rajta, az ő viselkedésén keresztül mérhetjük le, mert Bulicsov érzi, sejtí, — sőt néha tudja is, hogy ezekben az eseményekben róla is szó van, az ő osztályának halálküzdelmét látja e napokban. Így végső fokon nem szemlélője, hanem résztvevője az eseményeknek. Bulicsov megérzi, hogy itt osztályáról van szó, önmagát azonban igyekszik ebből az általános helyzetből kimenetni. Nem veszi észre, hogy ez lehetetlen: amire ő *hivatkozhat*, a népi eredet, olyan híd, melyet már felégetett maga mögött, anélkül, hogy tudna róla. Nem érti meg, hogy a nép a maga útján halad, a forradalom felé és ő pedig már régen elszakadt tőle. Egy beszélgetés erre elég fényt vet:

Xénia: A mi asszonyaink okosak... De az egészséges paraszt mind elesett. Idehaza csak az ügyvédek maradtak.

Bulicsov: *Nagyon elrontották a népet.*

Xénia: De aki itthon maradt — gazdagszik...

Bulicsov: Már ez is tudja...

Bulicsov tehát nem érti meg, hogy el van szigetelve felfelé az új tőkésék felé is, népi plebejus reminiscenciáival, megvetésével, lefelé pedig azzal, hogy nem jön rá arra, hogy végleg elszakadt a néptől: tőkés lett. Bulicsov a forradalom osztályjellegéből szükségképpen semmit sem lát, de annál inkább érzi, hogy közeledik valami, ami saját létét dönti romlásba. A körülötte élők nagyjában-egészében a forradalom polgári jellegét emelik ki, de még csak nem is sejtik, hogy ez a forradalom át fog nőni szocialista forradalomba — és így véget vet e percberek dáridójának.

Bulicsov állandóan hangoztatja ezt a plebejus szemléletet.

Bulicsov: (Surához) Beszélnem kell veled. Hogy megértse, hogy más utcában élek, mint ahová való vagyok, harminc évig éltem idegenek közt. Az apám hajót úsztatott... És én látod — ezt nem tudom kifejezni.

Bulicsov egész tragikuma benne van ebben az önvallomásban. Azonban egész elkeseredett szemlélete, halálhangulata nem bírja rá arra, hogy saját pusztulását is meglássa ebben a forradalomban. Mikor az utcán az Internacionálé hangjainál mennek a tüntetők, Jegor már végső agóniáját éli:

Bulicsov: Mit énekelnek ott az utcán?

Sura: Ne kelj fell

Bulicsov: És elpusztul az egész ország, ahol a szenny az úr. Nem látok (felkel, az asztalba fogódzik, megtörli a szemét). Legyen meg a te országod. Micsoda országod? — Dögök! országod. Miatyánk... nem, nem jó, micsoda atyánk vagy, ha halálra ítélsz. Miért? *Halandók vagyunk? Mind, jó mindnyájan, de én? (Megtántorodik). No? Mi az Jegor, Sura! Glafira! Dögök... Jegor Bulicsov... (Kiemelés tőlem AM.)*

... Mi az, kit temetnek?

Bulicsov tragikus összeomlásában mindenkiről elismeri, hogy »halandó«, belátja e szennyes világ pusztulásának szükségszerűségét — csak a maga számára érzi ezt a sorsot jogtalannak. Összeomlása azonban egybeesik — ezt ő is megsejti — a forradalommal. Gorkij amikor látszólag távoli eseményként ábrázolja a forradalmat, valójában itt a forradalom legbensőbb szükségszerűségét tárja fel: a burzsoá osztály halálutúsáját; valójában a forradalmat látjuk magunk előtt. Jegor Bulicsov a forradalommal együtt omlik össze: ez nem szimbolum. Ez történelmileg legmélyebben indokolt művészi eljárás: Jegor Bulicsov tragikus bukása, összeomlása a forradalom belső szükségszerűségét tárja fel.

Azt mondtuk, hogy Jegor Bulicsov tragikusan bukik el. Vajjon lehetséges az, hogy a szocialista realista dráma a burzsoázia agóniáját tragikusan ábrázolja? Mielőtt e kérdés elvi

részére rátérnénk, röviden nézzük meg a tényeket. *Bulicsov tragédiája abban rejlik, hogy mint népi származású, nagy kapacitású ember »más utcában élt, mint ahová való«, tőkessé válása elnyomorította egyéniségét, mivel végleg elszakadt attól az éltető talajtól, ahonnan elindult. Nagykereskedő lett, a burzsoá élet részesévé harcolta fel magát, de ezt a gyümölcsöt nem tudja élvezni, annak ellenére az objektív törvényszerűségek, melyek a burzsoáziát elpusztítják, őt is magukkal ragadják. Így a polgári világ pusztulásának tipikus alakja lesz, de egyben tragikusan monumentális is, mivel ennek a pusztulásnak legmélyebb ellentmondásait tárja fel; a burzsoa világ emberpusztító erejét. Jegorban az eredeti felhalmozódás minden ellentmondásos energiája fonódik össze a forradalom közeledését megérző ember tehetetlenségével és halálfélelmével.*

Ismeretes, hogy a szocialista realizmus a burzsoá világ pusztulását nem ábrázolja tragikusán. A feudalizmusból a kapitalizmusba való átmenet idején a régi rend védőinek oldalán megvolt az a még viszonylagos jogosultság, mely a tragédiához szükséges: a kapitalizmus csak egy újabb formáját hozza a kizsákmányolásnak. A kapitalizmusban ez a viszonylagos jogosultság eltűnik a szocialista társadalommal szemben, mely a kizsákmányolás minden formáját felszámolja. A régi rend védelmezőinek oldalán tehát nem állhat jogosultság. Miért beszélhetünk mi mégis Jegor Bulicsov tragédiájáról? Úgy gondoljuk, azért, mert Gorkij itt a kapitalizmus egészének képét adta, a kapitalizmus fejlődésének lerövidített, koncentrált útját festette meg, mintegy végső leszámolást, utolsó ítéletet mondva a régi rend felett. Egy történelmi korszak ilyen monumentális ábrázolása legjobban tragikus színekkel ábrázolható: így lehet feltárni a két történelmi korszak ellentétét, különbségét, mint antagonizmust. Ezt az orosz tőkés fejlődésnek még egy sajátága segíti elő. Nevezetesen az, hogy még a nyugati tőkés országokban sem uralkodhatott a polgárság kizárólagosan, hosszú ideig. Oroszországban a forradalom lehetetlenné tette, hogy azt a pár hónapot kivéve, mely a Februári Forradalom után, a júliusi napok után következett, a burzsoázia osztatlanul uralkodjék. Engels ezeket írja a nyugati országokról: »Úgy látszik, a történelmi fejlődésnek törvénye, hogy a burzsoázia egyetlen európai országban sem tudja — legalább is nem hosszabb időre — a politikai hatalmat oly kizárólagos módon a maga kezébe keríteni, mint ahogy ezt a hűbéri arisztokrácia a középkor századai folyamán kezében tartotta«. Ez a megállapítás Oroszországra fokozottan érvényes. Az orosz burzsoázia politikailag elvetélt maradt, bár mindent megtett, hogy kizárólagos hatalomra tegyen szert. A forradalom elsöpri az egész rendet, mielőtt még politikailag kifejlesztené önmagát. Mint mondtuk, ez is hozzájárul a tragikus koncepcióhoz. Ezzel függ össze még az a fentebb kifejtett sajátosság, hogy az eredeti felhalmozódás még nem fejeződött be, hogy Oroszországban a *társadalmi* alakulatok sokfélesége, tarkasága uralkodik, mely ennek a politikai abortusnak mintegy gazdasági alapja.

A tragédiára is áll az, amit Marx a komédiáról megállapított: a tragédia is leszámolás a multtal, *búcsú* a multtól, csak nem vidám, mint a komédia, hanem komorabb színekben bővelkedik. A tragédia éppen azáltal lesz búcsú, hogy olyan gyökeres ellentmondásokat old fel a legmélyebb harc útján, melyek másképpen a nézők gondolat- és érzésvilágában nem oldhatók fel. A tragédia felszakítja ezeket a gennyes sebeket, gyökeréig hatol a betegségnek és így ki is irtja. A katarzis problémája éppen erre utal.

Nagy történelmi korszakok lezárására, átfogására ilyen módszerekkel töreksenek a művészek. Shakespeare III. Richárdja nem tehetségtelen ember, ellenkezőleg, nagyképességű, ügyes, raffinált politikus, kiváló katona és egyben magában egyesíti a feudalizmus összes durvaságát, erkölcsi züllését. Shakespeare mind a két komponenst erősen hangsúlyozza. Így Richárd alakja a feudalizmus egészének, ellentmondásainak is fókuszpontja lesz bukásában az egész feudális rendet látjuk letűnni. Goethe is így jár el a Götz von Berlichingen megírásánál: a történelmi ellentmondásokat helyesen fogta át, bár alakja lovagi jellege ezeknek az ellentmondásoknak nem tud mindig hű kifejezője lenni. Éppen ezért mikor Marx Lassalle-al folytatott polémiajában kiemeli, hogy Götz egy »nyomorult fickó« (miserabler Kerl), rámutat arra, hogy a feudalizmus ellentmondását, hanyatlását, helyesen, világtörténel-

mileg tükrözi. A történelmi korszakoktól vett tragikus búcsú tehát, ha egy végső leszámolás jellegével bír jogosult, nemcsak a klasszikus polgári irodalomban, de Gorkij esetében is.

Hogy Gorkij tragikus felfogásának bonyolultságát beláthassuk, még meg kell néznünk e tragikum sajátosságait. Jegorban Gorkij olyan éles és tragikus kollíziót ábrázol, mely a kapitalizmus embertelenségét a maga meztelenségében mutatja be, ugyanakkor azonban kiemeli, hogy Jegor is ehhez a rendhez tartozik: tragikuma éppen ebben áll. Az összeomlást itt a forradalom ténye határozza meg: nem Jegor belső következetessége, bátor kiállása — ilyesmire nem is lehet képes. Nagysága inkább ott van, hogy küzdött a kapitalizmus degradáló tendenciái ellen és ebben a küzdelemben alulmaradt. Ez a bukás tehát nem a III. Richárd-féle vég. Nem katasztrofális bukás. Gorkij ki is emeli, hogy Bulicsov betegsége az, ami kiváltja az összeomlást. Ezzel Gorkij nagyon helyesen *tompítja* a tragikus kiélezettségét. Ezzel a tompítással éppen ezt emeli ki, hogy a pusztulás Jegorra nézve is szükségszerű, de nem oly kiélezetten tragikus. Jegor egész monumentalitása a körülötte levő világhoz képest nem aktív, nem olyan küzdőképes tevékenységgel harcol, mint Richárd, hanem *passzívan*, telve szkepszissel, minden felett közlegyintéssel tér napirendre. Bukásában tehát tompított tragikumot látunk, melynek alapja a szocialista realista dráma koncepciója. *A kollízió azonban megvan.* Itt nem arról van szó, hogy Gorkij elkeni az ellentmondást. Itt a történelem objektív folyamatainak helyes drámai feldolgozását láthatjuk.

Tragikuma bár nem teljes, mégis tragikus. Mint minden nagy, történelmileg meghatározott tragédia ez is olyan problémákat fakaszt fel és old meg a konfliktusban, melyek túlmennek a főhős személyes körén és a nézők tudatába is behatolnak. A polgári világgal való végső leszámolás lehetségessé válik.

Jegor Bulicsovban tehát sikerült az orosz társadalom egy hosszú korszakát művészién ábrázolni, mégpedig úgy, hogy Bulicsov tragikus, ellentmondásos alakjában felmerülnek az ázsiai kapitalizmus legsötétebb oldalai is. A művészi ábrázolás hogyanját tekintve az első pillanatban itt két dolog ütközik szemünkbe. Az egyik az, hogy a többi drámával egybevetve ez a dráma sokkal *»karcsúbb«* — sokkal inkább egy személy köré van felépítve, Jegor útját kíséri végig mint az előző művek. (E tekintetben csak a Vássa Zseleznova hasonlítható hozzá.) Hogy a hangsló itt Jegor egyéniségén van, annak a tragikus kollízió létrehozása a művészi alapja. Ugyanis Jegor tragikus összeomlásának valóságát, történelmi helyességét csak akkor találja a néző valószínűnek, csak akkor érzi igaznak, ha a kollízióban részvevő alakot minden oldalról ismeri, ha a művész *plasztikusan* alkotta meg. A másik feltűnő jellegzetesség az, hogy ebben a drámában sokkal többet látunk az *»okurovi Oroszországból«*, mint a többiekben. Csak az Éjjeli menedékhelyben láttuk ennyire koncentráltan azokat az alakokat, melyek az ázsiai kapitalizmust jellemzik: a jósokat, sarlatánokat, pópákat, apácát stb. Gorkij nagyszerű kompozíciós képességének ismerete mellett nem tarthatjuk ezt véletlen jelenségnek. Az Artamonovok rövid elemzésénél már utaltunk arra, hogy Gorkij Tolsztoj nyomán közelebb megy az átlagoshoz, a mindennapihoz, hogy nyomon tudja követni a felbomlás, a szétesés minden etapját. A drámában sem ismeretlen ez: Csehov drámáinak éppen az a sajátosságuk, hogy az író mindennapi átlagos események *mögött* megtalálja a tragikus vonásokat, kiemeli éppen a hétköznapi közönnyszemben az emberi szenvedések, sorsok szépségét. Gorkij itt ezt a csehovi vonalat építi messze tovább. Egyfelől konkrétan értelmet ad a hétköznapi csehovi felfogásának. Gorkijnál mindez az ázsiai Oroszország rothadó világát, a vihar-előtti fejtelenséget jelenti. Ugyanakkor azonban sokkal élesebben tudja kiemelni a kontrasztot a népi energia még meg nem tört erkölcsi és emberi nagysága között. Gorkij novelláiban rengeteg példát találhatunk arra, hogy ez a hétköznapi, az okurovi Oroszország hogyan nyeli el végül is ezeket az embereket. Jegor Bulicsovnál más a helyzet. Bulicsovot nem a burzsoá világ nyeli el, csak előkészíti és összeroppantja a forradalom sodorja el. E korrupt világ bemutatásának kompozíciós szerepe abban áll, hogy kiemelje Jegor nagyságát és végső fokon *gyengeségét*: Jegort minden küzdelme ellenére szükségképpen összenyomja, megtöri ez a világ. Ez a kompo-

ziációs módszer tehát a tragikus felfogásmóddal áll kapcsolatban, ezzel emeli ki az író Jegor ellentmondásait. A csehovi tradíciót tehát magasabb fokon láthatjuk viszont. Csehovnál ez a motívum a tragikus motívumok ingadozását a komikus felé, a komikus jelenetek átcsapását tragikusba — szolgálja. Gorkij még karakterisztikusabbá teszi az orosz kapitalizmus mindennapi életének ábrázolását és ugyanakkor egy »átlagon felüli« ember tragikus küzdelmét is ábrázolja és így tragédiához jut el.

Az átlagoshoz való közeledés tehát dialektikus folyamat. Nem jelenti azt, hogy az átlagost ábrázolja, hanem csak közelebb megy hozzá. Ugyanakkor ez a közeledés a másik oldalon a típus egyéni vonásainak szélsőséges felnagyítását jelenti. Az ábrázolásmód ily dialektikus kettőssége a tragédia művészi eszköze. De ez a kettősség arra is rávilágít, hogy itt nem egyértelmű tragédiáról van szó. Ugyanis kétségtelen, hogy a forradalom ténye adja Jegor összeomlásának végső lökését, de az összeomlás már megindult, előbb is, Jegor egyéniségéből kifolyólag. A hétköznapi hangsúlyozása tehát éppen azt az ellentmondást húzza alá, amely Jegor helyzetében nyilvánul meg: a burzsoázia ellen végső fokon burzsoá eszközökkel akar harcolni. Ezek az eszközök mind abból az eszmei tartalomból nőttek ki, hogy Jegor a burzsoázia pusztulásának, a forradalom szükségszerűségének tipikus alakja.

Jegor Bulicsov tragédiájának tehát az adja meg tompított jellegét, hogy maga a burzsoá élet hétköznapija megindítja a tragikus összeomlás folyamatát — a forradalom csak befejezi ezt. Ez az alapvető művészi beállítottság, mely a kapitalizmus ellen fordítja a nézők vádját, az egész dráma hangulatát is meghatározza. Ezen túlmenően éppen ez a dráma az, ahol a hangulatot, az összbnyomást Gorkij olyan élességgel hangsúlyozza. Jegor agóniája mindig valami világvége hangulatban zajlik le, mint már erre utaltunk.

Bulicsov: Fúj a fülükbe Gábriel. Itt most Gábriel arkangyal a világ végét fújja.
Ne menj el, fújd Gábriel! Ítélet napja! Világ vége! Trombitálj!

• De a dráma egyéb jeleneit is átlengi ez a hangulat, akkor is, ha ezt nem fejezi ki ilyen pregnánsan. Ezek a jelenetek, és hangulatok Jegor megoldhatatlan dilemmájából nőttek ki: Jegor burzsoá, de nem tud jó polgár lenni — és most a forradalom mindent bevégez, mindennek vége lesz. A hangulat Gorkijnál is mindig szerves része a cselekménynek — mintegy legelvonhatóbb érzelmi visszhangja a hősök konfliktusainak. Hogy itt a világvége hangulat még erősebb nyomatékot kap, az onnan magyarázható, hogy itt a régi világ sírhatételéről van szó, az egész burzsoá társadalom requiemjéről.

Ami azonban a legsajátosabb, az, hogy ez a hangulat nem egyformán fatalisztikusan ugyanaz. Jegor állandóan remények közt hányódik, összeroskad, új életre kel és meghal. Ezeknek az apró ingadozásoknak, nekifutásoknak hangulati kísérőjét láthatjuk. Ugyanis a drámának nincs meg az a lehetősége, hogy a kis ingadozásokat a maguk intenzitásában feltárja. Ez nehézkessé tenné a drámát, elvenné annak dinamikus sodrát. Éppen ezért Gorkij ezt a hangulati elemek megváltozásával érzékelteti. Az utolsó jelenetben, ahol az ablak alatt már az Internacionálé hangzik — Jegor egyik hangulatból hirtelen a másikba csap át: a lemondás és a hiábavaló remény küzdelme ez. Ezzel a művészi eszközzel tudja Gorkij helyes arányokban ábrázolni ezt a tragédiát.

Miután Gorkij művészi eszközeinek néhány jellemző vonását láttuk, mely Jegor útjának, tragikus összeomlásának művészi megelevenítését szolgálja — térjünk vissza a tragédia problémájára.

Már Hegel zseniálisan meglátta, hogy a drámában (különösen a tragédiában) a külső körülményeknek, az objektív tényezőknek kisebb szerepük van az egyén cselekvéseinek meghatározásában, mint az epikában.*

* Hegel: Aesthetik III. 365.

Végső fokon a dráma is történelmileg meghatározott egyének cselekvéseit ábrázolja, azonban nagyobb szabadságot biztosít a szereplők egyéni tetteinek és így a kollízióban pattan csak ki ezeknek a látszólag független szubjektív indítékú cselekvéseknek a meghatározottsága. Hegelnél ez a helyes gondolat úgy jelentkezik, mint az egyéni cselekvés, az öntevékenység egész korszaka — így a dráma kifejezetten ókori művészet lesz, és csak egy Vicoi ricorsoval él Shakespeare-nél és Goethenél tovább. Gorkij írói tudatosságára jellemző, hogy ezzel a dramaturgiai sajátossággal elméletileg is tisztában volt. (V. ö. Gorkij Irodalmi tanulmányok 350. l.). Drámái alkotásaiban pedig következetesen alkalmazza. Már beszéltünk arról, hogy a Jegor Bulicsovban éppen ez az egyik sajátosság, hogy a többi drámával szemben a főhős útjának bemutatására koncentrálnak. Ez a sajátosság éppen innen érthető, a tragédia még inkább megköveteli a hősök önálló tevékenységét, cselekvését. A sajátos mármint itt az, hogy a Bulicsov — éppen mivel börtönben érzi magát, »más utcában él, mint ahová való« — nem tud úgy cselekedni, ahogy akar. Az öntevékenység tehát csak *mint potencia*, mint a magasabbrendűség érzése, vagy mint székszis nyilvánul meg. A cselekményben mi csak apró megindulásokat, ingadozásokat látunk, sokkal inkább látjuk az egyre inkább összenyomorodott embert. Azonban a dráma egészen mégis Jegor cselekvő egyénisége uralkodik. Ez a nagyvonalú önállóság beleillik abba a képbe, melyet Gorkij Jegorról mint népi származásúról, eredeti felhalmozódás emberéről ad.

Gorkij mikor megtalálja az öntevékenység ilyen rejtett, elhaló, de mégis meglévő formáit, óriási lépést tesz előre a hanyatló polgári drámától, Hebbeltől és Ibsentől. Már Hebbelnél megjelennek a drámában azok az epikus vonások, melyek a hősök öntevékenységét, önállóságát és így a konfliktust kihegyeztettségét — csorbítják.

Ibsennél különösen alkotásának második fázisában ez fokozott mértékben érezhető. Művészetének főerdeme, melyet Engels emelt ki, abban rejlik, hogy olyan alakokat teremtett, akik öntevények. Azonban ahogy hozzáfélődött az európai irodalmi élethez, egyre inkább formálissá változtatja ezt az öntevékenységet. Az alakok egy milió hatása alatt cselekszenek. Legjobban látható ez a Røsmersholmban, az egész konfliktus a ház különös miliójére van felépítve. Ibsen nem tudja bemutatni, hogy az egyre inkább megmerevedő polgári világban ezek a nagy egyéniségek szükségképpen összeomlanak — nem képesek az árral szemben úszni, a kispolgári hétköznapi eltapossa őket. Ehelyett a milió valami misztikusan, intuitíve ható tényezője »győzi« le ezeket a nem hétköznapi embereket. Ez az eszmei és művészi hézag adott alkalmat az imperialista korszak reakciós szellemtörténészeinek arra, hogy Ibsent Nietzsche kortársává emeljék, hogy a nagy egyéniségek és a hétköznapi ellentétébe az übermensch elődjét magyarázzák bele. Ezzel a reakciós hamisítással szemben a valóság az, hogy Ibsenről teljesen lepattantak Nietzsche gondolatai. A milió-elmélettől csak egy ugrás választja el az úgynevezett sorstragédiát, mely egy absztrakt végzet beigazolódását szemlélteti passzív alanyokon. A nagy tragédiáknak éppen ez az embernevelő szerepe, hogy mindig a harcoló embert állítja az ábrázolás homlokterébe. Így az Oedipus-tragédiákban is a küzdelmen van a hangsúly, mely a küzdők legmélyebb emberi tulajdonságait is felszínre hozza. A »sorstragédia« csak passzív halott alakokat mozgat a színpadon.

A tragédia ilyen formális felfogása, a szükségszerűség ilyen absztrakt ábrázolása különösen a Hegel utáni liberális esztétikában Vischernél kelt életre. A hegeli öntevékenység elvét a tragikus bűn szorította ki, vagyis az emberi küzdelemben megnyilvánuló nagyszerű és értékes tulajdonságok helyére az eleve meghatározottság szűrkesége lépett. A forradalmi demokrata esztétika harcának egyik középponti problémája — mint azt már többször kiemeltük — éppen ennek a »sorstragédiának«, a tragikum szükségszerűségének feloldása volt. Éppen a forradalmi cselekvés oldaláról harcolt a liberális esztétika minden fennállót szentesítő szükségszerűségével szemben. Azonban ennek a tragédia-felfogásnak minden forradalmi jogosultsága ellenére megmutatkoznak korlátai: a tragikum objektív létének tagadása. Ez a művészetben megnyilvánuló korlát Csernyisevskij illuzióival, utópisztikus nézeteivel függ össze. A mi össze-

függésünkben csak annyit kell kiemelnünk, hogy a forradalmi demokrácia (de már Lessing is), mindig az egyéni öntevékenység művészi alapján állt, melyben azonban feltárta a végső fokon jelentkező társadalmi meghatározottságot. A gyakorlati és elméleti megoldások – mint Csernysevszkij esetében látjuk – problematikusak. Az egyének »szabad tevékenysége« a tragédia történelmileg meghatározott *szükségszerű* konfliktusával csak ilyen problematikus módon egyeztethető össze náluk.

Mint említettük, ez a probléma az imperialista korszakban egyre bonyolultabbá válik : az egyének öntevékenysége egyre nehezebben található meg, már magában az életben is. Az író nehezen veszi észre a pusztuló, csak nyomaiban, sajátos megnyilvánulásaiban jelentkező emberi nagyságot, önállóságot. Mint láttuk, ez a látszat, mely a kapitalizmus objektíve létező jelenségén alapul – még olyan nagy író is megtévesztett, mint Ibsen. Gorkij a marxizmus-leninizmus segítségével és a forradalomban résztvevő író szemével zseniálisan megoldja ezt a feladatot. Nyilvánvaló, hogy ennek a megoldásnak objektív történelmi alapja a Nagy Októberi Szocialista Forradalomra nyúlik vissza, arra, hogy Gorkij látta, hogy a burzsoázia hatalmának megdőlése egy minőségileg más társadalmi rend kiépítéséhez vezet. A megoldás útját tehát ez szabja meg. Bulicsov alakját szélsőséges egyéni motívumokból festi meg, melyek a dráma különböző fordulópontjain, majd az összeomlásnál tipikus osztályjellegbe csapnak át. Az egyéni vonások hangsúlyozása, az »öntevékenység« még megmaradt formáinak – lenézés, önbizalom, stb. aláhúzása azonban szorosan összefügg azzal, hogy itt nem teljes tragédiáról van szó. Amikor Gorkij megoldja a Csernysevszkij által is felvetett problémát, hogy a tragédia szükségszerűségében az emberi tevékenység a döntőbb, akkor ezt azért tudja megtenni, mert a történelmi perspektíva konkrétebb. A hangsúly mégis a *tragédián* van, ami szintén ebből a perspektívából fakad : ezzel zárja le a kapitalizmus vérrel és szenvedéssel teli korszakát, ezzel búcsúzik – marxi értelemben – ettől a korszaktól.

Ez a probléma szorosan kapcsolódik a Jegor Bulicsov kompozíciós helyéhez. Ugyanis Gorkij eredetileg a trilógia (esetleg tetralógia) első darabjának szánta. A trilógia második részét is megírta Dosztyigájev és társai címmel, mely 1917 júniusától az Októberi Forradalomig zajlik le. Mármost mi a szerepe itt a ciklusos szerkesztésnek és mi a kapcsolata ennek a »nem teljes tragédia« fenti problémájával? Véleményem szerint a ciklusdrámai forma nagy társadalmi megrázkódtatások, forradalmi átalakulások átfogóbb ábrázolásának egyik sajátos eszköze. Aiskylos Orestciájában, melynek idealista, de lényegében helyes értelmezését Bachofen adta, s melyet Engels zseniálisan állított talpra, az anyajogú társadalom felbomlása és az apajogú társadalom kialakulása a történelmi mag. Bachofen minden idealista cafrang ellenére – véleményem szerint – helyesen mutat rá elemzése során arra, hogy a tragédia három része, mely művésziileg önálló is lehet, mégis egymásra utal : az egyes tragédiák meghatározott *történelmi fázisok*. Az Agamemnon-ban még az anyajog uralkodik, a másik rész Elektrája képezi az átmenet típusát, a harmadik rész Oresztesze képezi az apajogú társadalom győzelmét. Bachofen hangsúlyozza, hogy a harmadik tragédia történelmi és eszmei mondanivalója adja meg a helyes magyarázatát az előzőknek is : innen kapjuk meg a helyes perspektívát, mely az előzmények megértéséhez elengedhetetlen. (Bachofen : *Mythos von Orient u. Occident*. 162, 165 o.) A nagy történelmi változások nyilván nem kizárólagosan ilyen ábrázolási formát követelnek. Azonban Aiskylos esetében a történelmi fordulat ebben a formájában pasztikusabb, mint Sophokles megoldása. (Marx éppen ezért jobban kedvelte Aiskylost, mint Sophoklest). Shakespeare nagy történelmi drámái is ilyen világtörténelmi változásokat írnak le, de korántsem olyan formában, mint Aiskylos. E művészi forma tehát *nem kötelező*, de mégis alkalmas a világtörténelmi fordulópontok átfogó ábrázolására. Valószínű, hogy Gorkij éppen ezért az átfogóbb jelleg miatt fordult e forma felé. A minőségileg új e téren az, hogy már a trilógia első drámájában érezteti, hogy nincs teljes tragédia, csak egy záróakkord, majd a továbbiak komikusan alacsonyrendű burzsoá világa (Dosztyigájev sunyi alattomosága, Zvoncov eszer, az egész burzsoázia, mint patkányhad) világosan mutatja Aiskylosi értelemben az első

tragédia igazi arányait. Zvoncovék, Dosztyigájevék szemében Bulicsov már bolsevikké nőtt, pedig csak valamivel »magasabb« tőkés, mint ők. E ciklus tehát egyrészt a fordulat több periódusából álló folyamatának drámai feldolgozása lehet, ugyanakkor az első dráma – Jegor Bulicsov – tragikus jellegét történelmileg konkretizálja, megvilágítja annak búcsú jellegét. Hogy itt ilyen antik formával van dolgunk, annak objektív feltétele a forradalmi átalakulás: Ennek szakaszai, e szakaszok más és más típusai egy ciklus keretén belül élhetik ki magukat. Így a legszélsőségesebb egyénítés is megkapja történelmi keretét. Jegor tragikumát igazán csak Dosztyigájev komikumára révén érthető meg a maga ellentmondásában, ahogyan az Agamemnon igazán csak az Euménések révén érthető meg.

1952. dec.

GRÉTSY LÁSZLÓ

ADY VERSMONDATAI

A köznyelv és az irodalmi nyelv között az a legfőbb különbség, hogy az utóbbi sokkal választékosabb, sokkal gazdagabb, olyan szavakat és kifejezéseket tartalmaz, amelyeket a köznyelvben költőinek, a szokottnál ünnepélyesebbnek érzünk. De nemcsak szavak és kifejezések éreztetik ezt a különbséget, hanem mondatfelépítésbeli, szerkezetbeli és egyéb stilisztikai jelenségek is. Ezzel kapcsolatban hadd idézzek néhány sort egy, a költői nyelv sajátosságaival foglalkozó műből: »Az író kötelessége, hogy folyton új legyen. Ennek stílusbeli sajátossága, hogy új és nem használt szavakat keres, új és nem várt szókapcsolatokat és szóösszetételeket. Stílusának újsága állhat újszerű mondatfűzésben.«¹ A mondatfűzés, szórend újságára ezek szerint tehát azért van szükség, hogy ezáltal mondanivalónkat szebben, kifejezőbben, hatásosabban tudjuk előadni. S e fentemlített írói eszközökre még sokkal nagyobb szükség van a költészetben, ahol a mondanivaló a vers többé-kevésbé kötött formájának korlátai közé van szorítva. A költő feladata, hogy verse eszmei tartalmát összhangba hozza annak formájával, s akár a tartalom, akár a forma nyomul előtérbe a másik rovására, a vers nem lesz jó. »Nem elég a verssort ugynevezett lábak és metszetek szerint külsőleg feltagolni, azaz nem elég, hogy bizonyos helyeken végződjék a szó, hanem szükséges, hogy e külső felosztásnak megfelelően a benső, hogy a mondatnak (s így a gondolatnak is) azon részei csoportosuljanak egy ütembe, egy, a sormetszet által elkülönözött izbe, melyek egymással legszorosb kapcsolatban vannak, mert csak így lesz tökélyes a ritmus.« — mondja Arany János a magyar nemzeti versidomról írt kitűnő, úttörő dolgozatában.² S a versnek a prózától sokszor eltérő mondatalkotását és tagoltságát, a külső- és belső-, azaz hangidomi és gondolatalkulásbeli ritmus összeegyeztetésének eszközeit, vagy ahogy Horváth János mondja: »a mondat versbeszerkesztésének módjait és formáit«³ — ezt nevezzük *versmondattan*-nak. Arany említett tanulmányában már a versmondattan néhány fejezetét is meghatározza: »A versbeli beszéd — mondja — lehány magáról minden fölöslegest, mindent, ami lazává, pongyolává tehetné (milyen a névelő az, a és némely particulák); feloldja a prózai körmondatotosságot; a szórendet merész inverziókkal forgatja össze: a gondolatokat, nem, mint a folyóbeszéd egymásba fűzi, de egymás után sorozza, mintha azok, a tapadás törvényei szerint csak véletlenül csoportoznának együvé s kényszeríti őket, hogy bizonyos kiszabott szűk tér határain kívül ne nyujtózzanak, de egyszersmind azt, minden fölös hézagpótló nélkül, be is töltsék.«⁴

¹ Erdődi József: A költői nyelv egynémely vonása, 55.

² Prózai művek, 22.

³ MNy. XXXVII, 218.

⁴ l. m. 12—3. Idézi *Fajcsék Magda* is »Hagyományossá vált mondatképletek középkori és XVI. századi verseinkben« című munkájában.