

SZEMLE

ALMÁSI MIKLÓS: A DRÁMAFEJLŐDÉS ÚTJAI

(Akadémiai, 1969.)

Almási Miklós tízesztendős munkájának a gyümölcset rakta az asztalra, ezzel a méreteiben is impozáns könyvével, amelyben — mint az alcímben precizírozza témáját — Goethétől O’Neilig szándékozott megrajzolni „egy műfaj történetét”. Az ilyen vállalkozás természetesen a problémák sokaságát veti fel, és elismerést érdemel akkor is, ha a tudományos fejlődés téziseinek, megoldási javaslatainak csak egy részét szentesíti, míg azok másik csoportja — egy álláspont, egy megközelítési mód kikristályosításával — csak mint a megismerési összefolyamat egyik ellentmondást, vitát provokáló tényezője jut az előbbinél nem feltétlenül kisebb jelentőséghez. Éppen ezért kell előrebozsátanom, hogy nemcsak azt értékelem nagyra Almási Miklós könyvében, amivel egyetértek, vagy amit éppen-séggel felfedezésnek tartok, hanem azt is amivel vitatkozom, mert bennük színvonalasan, rangosan fogalmazódik meg egy álláspont, amellyel szemben állok, de amelyet csak úgy tartok leküzdhetőnek, ha a maga lehetőségeinek, tudományos vértetének maximális teljességével jelentkezik. (Ellenkező esetben a tudományos koncepciók valóságos mérkőzése helyett szellemi árnyékboxolásnak vagyunk csak tanúi.) Almási könyve ezt nyújtja számomra — s így válik érthetővé, hogy egyszerre értékelem nagyra és vitatkozom vele, anélkül, hogy önnön meggyőződéséhez hűtlen lennék, hogy liberálisnak vagy elvtelennek kellene tartanom magamat.

Almási maga ezt írja munkájáról előszavában: „... nem tekintem könyvem egyszerű drámatörténetnek, hanem egy történelmi analízisben fogant esztétikai műfajelméletnek. Ennyiben tér el a dolgozat koncepciója a számomra elhatározó jelentőségű forrásmunka Lukács György: *A modern dráma* c. műve gondolatmenetétől. Ott a műfajelméleti lehetőségek a századforduló megújítási kísérleteinek fényében sorakoznak egymás után, én viszont megkísérlem — sok helyütt vissza-visszatérve Lukács akkori megoldásaihoz — Goethétől napjainkig csupán a fő válságpontokat kiemelve, a drámafejlődés virágköreit végigtekintve feltárni a kétfajta drámamodell

közötti történelmi választás feltételeit és lehetőségeit. Úgy érzem, ennyiben tisztelgés is a könyv Lukács még polgári szemlélettel írott nagy hatású műve előtt.” (18.)

Szeretném elkerülni azt a csábító csapdát, hogy Almási könyvének ürügyén Lukács ma is izgalmas és lenyűgöző ifjúkori művét tegyem vizsgálódás tárgyává, erről tehát csak annyit, hogy ha az szemléletében kétségkívül az ifjú Lukács, még a polgári radikalizmus eszmekörében mozgó, de annak szélső határáig eljutó világnézetének jegyeit viseli is magán, — koncepciójában homogénabb és végig-gondoltabb, mint Almási számos tekintetben Lukács könyvének szemléleti korlátain túljutó és marxista igényű munkája. Almási könyvének ugyanis — mint azt a továbbiakban bizonyítani szeretném — abban rejlik alapproblémája, hogy az „egyszerű drámatörténet” és az „esztétikai műfajelmélet” nem szervül egymással, helyenként az utóbbi az előbbi korlátjává válik, olyan elméleti sémává, amelybe a valóságos fejlődés sokkal gazdagabb folyamatát nem sikerül — és nem is sikerülhet — belegyömöszölni. Hogy stílszerű legyek, Almási teoretikai világában egyszerre van jelen (természetesen mutatis mutandis, a megfelelő áttételekkel) a shakespeareizálás, és a schillerizálás, vagyis a drámafejlődés alakjainak és műveinek a maga hús-vér valóságában való, hiteles jellemzése, ábrázolása és tanulmányozása, és az a törekvés, hogy a priori eszméinek, normatívává emelt modelljeinek „szócsövcívé” tegye, vonja el azokat. S amíg a „Shakespeare-izáló” tendencia valóban elmélyült, az alkotók és a művek esztétikai lényegére és jelentőségére helyesen és szellemesen rátapintó, kitűnő írói portrék és műelemzések sorát eredményezi (Hebbel, Ibsen, Shaw, Csehov, O’Neil, hogy csak néhányat emeljek ki), és így mintegy melléktermékként, a drámatörténet számára maradandó érvényű és értékes megállapítások, felfedezések, összefüggések sokaságával gazdagítja tudományos ismereteinket, az az átfogó drámafejlődési koncepció, amelybe ezt bealágyazza szűknek bizonyul. Almási maga írja a mai drámairodalomról: „A kor újszerűsége vizont, hogy a II. Világháború előtt és főként a háború után szélesebb lett a formai diapazon, nem csupán ez a két modell áll a művészek előtt, mint lehetséges horizont, hanem a formai megoldások lehetőségeinek széles skálája . . . a hajdani két út a lehetőségek sokféleségére bomlott ki, melyben csupán a legpregnansabb pólusképző erőként hat e két stílusmodell” (439. kiemelés: Almási). Nos úgy vélem, ha a drámafejlődés a formai megoldások lehetőségeinek szélesedése irányában is kétségkívül hatott, a formai diapazon mindig is szélesebb volt annál, hogy a két modellből — és főleg annak Almási adta egyoldalú jellemzéséből — a modern drámafejlődés meghatározhatóvá legyen.

S hogy ezt Almási helyenként maga is érzi, az kitűnik a követ-

kező soraiból is: „Ibsentől Csehovig szinte alig merül fel Shakespeare neve és drámamodellje, s az a látszat keletkezik, hogy ez a kor egyszerűen nem is ismerte azokat a modell-gondokat, amelyekből az előző korok — Goethék, Puskinék, Büchnerék, Osztrovszkijék annyit vitáztak. Könnyen úgy tűnhet ennek alapján, hogy ez a »két modell« mesterkéltséggel és formális konstrukció.” (391.) Hadd tegyem hozzá, hogy ez az Ibsentől Csehovig terjedő rész, éppen mert nem érezzük az előfeltevések állandó igazolási kényszerét, mert a jelenségek vizsgálata „szabadon” érvényesül — a könyv legjobb fejezeteit tartalmazza.

A probléma ugyanis nem abból adódik, hogy Almási — mint ugyancsak előszavában fejt ki — a történelmiség és a normativitás összekapcsolását tekinti tanulmánya alapvető módszerének, (tehát hogy elismeri a kimagasló teljesítmények meghatározó, normai követelménnyé váló jelentőségét a művészeti fejlődésben) — ez önmagában helyes és időszerű törekvés. És még csak nem is abból, hogy a marxi figyelmeztetés alapján felismeri Shakespeareben és Schillerben a drámai fejlődés normatíváinak két jellegzetesebb és legalapvetőbb, legpolarizáltabb modelljét. A probléma abból adódik, hogy egyfelől túlhajtja, abszolutizálja ezt a felismerését (s a különböző „tertium datur” lehetőségeket nem veszi figyelembe), másfelől, hogy mind a történetiséget, mind a normativitást szűken, egyoldalúan fogja fel. Ehhez járul harmadiknak — bár ebben nem következetes —, hogy az értékelméleti megfontolásokat nem, vagy csak felemásan érvényesíti. Marxnál a shakespeareizálás és a schillerizálás nemcsak distinkció, nemcsak tipológia, de minősítés, értékelés is. Lassalle drámája igen jelentős hibájaként rója fel a schillerizálást. S amikor Almási Schillerrel kapcsolatban egyértelműen leszögezi: „A »schillerizálás« tehát a kor formanyelve és nem tehetségének ballépése” (96.) önmagával is ellentétbe kerülve (hiszen éppen ő fejt ki, hogy Schillerrel szemben ott van a nem schillerizáló Goethe — vagy az nem a „kor formanyelve”?) — elsikkad az a tény, hogy a schillerizálást éppen Schiller tette a kor formanyelvévé, (bár örök lehetősége az irodalmi ábrázolásnak), s ha istenkísértés is, ebbe drámaírói tehetségének gyengébb minősége is belejátszott. (Ne feledjük Schiller nemcsak Shakespeare és Racine között választhatott — ott volt számára Corneille is, Lope de Vega is, Molière is, Beaumarchais is stb.) A kor „csak” abban „felclós”, hogy — ha átmenetileg is — elfogadta a „schillerizálást” „nagy”, a Shakespeare-i módszerrel egyenértékű művészetnek. De — mint Arnold Hauser helyesen hangsúlyozza — az esztétikai minőségnek nincs szociológiai equivalense.

Ezzel azonban visszaérkeztünk központi kérdésünkhöz: a drámai fejlődés történetiségéhez. Mi tartozik ennek a történetiségnek a körébe? Gondolom mindaz, ami a műfajhoz társadalmi, eszmei, lélek-

tani és esztétikai értelemben hozzátartozik, s ami változik az idővel. Tehát a drámai eszmék története éppúgy mint a drámai szerkezeteké, a tipizálási formáké éppúgy mint a stílusé, a jellembrázolásé éppúgy mint a jelenetezésé, és így tovább. Almási történetisége azonban fél-lábon áll. Nála csak a drámaíró történeti produktum, a dráma maga — a drámai forma, a drámai nyelv, a drámai struktúra — történelemfeletti, időtlen és konstans jelenség, amelybe csak a változó író lehel a maga változó mondanivalóit tartalmi és formai értelemben egyaránt. A történelmi-társadalmi determináció a drámaíróra csak mint emberre vagy mint művészre, vagy akár mint íróra hat — éppúgy mint a filozófusra, a történészre, a költőre, a regényíróra — sajátos szakemberi mivoltában, a maga drámaírói különösségében nem érinti. Almási elemzései ugyanígy lehetnének bölcséleti munkák, regények, költői stílusok elemzései, mint drámáké (gyakran keveredik is velük), hiszen azok az aspektusok, amelyekre szorítkozik lényegében a művek eszmetörténeti háttere és azok társadalmi gyökerei — valóban fellelhetőek és meghatározóak az összes említett tevékenységben. Igaz, okfejtései intenzív gazdagságával és mélységével Almási gyakran kárpótol ezért az egyoldalúságért, de csak ezzel a vizsgálódással a drámafejlődés útjainak problémáit nem oldja meg, egy műfaj történeti monográfiáját nem adhatja, legfeljebb elvont eszmetörténeti hátterét. És mint ahogy — teszem — a munkásosztály történetét fel lehet dolgozni úgy is, ha eltekintünk attól, hogy pékek és vasöntők egyaránt a soraiba tartoznak, de aki a pékipar fejlődésének útjait kívánja felrajzolni, annak ennek az ipari fejlődésnek konkrét technikájából és gyakorlatából kell kiindulnia, vagy legalább abból is, — úgy esetünkben is a dráma gyakorlatából (s a gyakorlati dráma: a színház), annak társadalmi helyzetéből, funkciójából, technikai adottságaiból, mindezek társadalmilag determinált történelmi alakulásából is ki kell indulnia a kutatónak.

S itt értünk nézeteltéréseink egyik fő forrásához. Almási a drámafejlődést nemcsak teljesen függetlenül tárgyalja a színház fejlődésétől, hanem a drámát „autonom irodalmi objektivációs formának tekintti”, olyan módszernek „mely a valóság újrateremtését sajátlagosan, színpadtól függetlenül is életképesen tudja elének állítani”. (395.) A dráma, mint *viszonylag* autonom irodalmi objektivációs forma, azonban meglehetősen újkeletű jelenség, amely azzal valósult meg — és hangsúlyozom így is csak viszonylagosan, nem abban a teljes értelemben, ami a regényt vagy a verset jellemzi —, hogy könyv-alakban való „fogyasztása” is elterjedt, polgárjogot kapott. Shakespeare korában például még egészen biztosan nem beszélhetünk erről, és aki mint egy műfaj történetét tárgyalja a drámafejlődést, attól arra is választ várhatnánk, hogy szerinte mikor alakult és hogyan irodalmi műfajjá is a dráma, — mert fő létformája változatlanul a

színpadi. És nem érv itt, hogy vannak könyvdrámák is és bizonyos drámák, pl. Ibsené Németországban hosszú éveken át mint olvasmány-élmények, irodalmi létformájukkal hatottak, hiszen az értő számára egy szimfónia is hathat a maga „olvasott”, partitúra formájában, s ettől még nem válik autonóm irodalmi objektivációs formává, a szakember egy épületet a tervrajzaiban is képes élvezni stb. S ha ezek az analógiák némileg túlzottak is, Almásinak fenti érvét — a könyvben élvezhetőséget — meggyőzően cáfolják. (Pontos analógiával napjainkban a forgatókönyv szolgál, amelyről — bár könyvpublikációja, és olvasmányként apercipiálása megkezdődött — még nem dőlt el, hogy lesz e belőle *viszonylag* autonóm irodalmi objektivációs forma is, mint a drámaszövegből, vagy megmarad a csupán szakmai érdeklődésre számot tartó filmművészeti félkész terméknek.) A dráma fő célja azonban — volt és marad — a színház, ahogy a forgatókönyvé a film.

És mind a dráma, mind a forgatókönyv úgy tudja csak „a valóság újratereztését, sajátlagosan, színpadtól (illetve filmtől) függetlenül is életképesen elénk állítani”, hogy színházi (illetve filmi) élményeink, tapasztalataink rutinjára támaszkodik, képzeletünkben a színházat (vagy a filmet) hívja segítségül — vagyis, hogy *lényegében* nem független tőle, ez a függetlenség illuzórikus. (Vagy pedig megszűnik drámai élmény lenni, és bár színdarabként olvassuk, csak annyi köze van a drámához mint Lamb meséinek Shakespeare darabjaihoz.)

Amennyire helytelen a színház modern puristáinak az a törekvése, hogy semmibe vegyék vagy „visszacsinálják” a dráma, mint irodalmi műfaj viszonylagos autonomizálódási folyamatát, ugyanolyan helytelen az irodalomtörténet puristáinak az a lényegében szellemtörténeti egyoldalúsága, hogy eltekintsenek az autonómiának erősen viszonylagos voltától. Ahogy drámatörténet nélkül nincs színháztörténet, úgy színháztörténet nélkül nincs drámatörténet, legalábbis a szó teljes értelmében tudományos igényű, marxista igényű drámatörténet nincs — hiszen a drámát, a drámai gyakorlattól, annak legfőbb területétől fosztja meg. Shakespeare — az irodalom- és színháztörténet e legdrámaibb drámaírója — drámaépítkezésének epikus jellegét éppúgy nem lehet megérteni és megmagyarázni az Erzsébet-korabeli színház és színpad struktúrájának, konvenció-rendszerének szigorúan meghatározott jelenetelési módszerei és lehetőségei nélkül, ahogy Schiller franciás drámaépítkezését sem, a nézőteret a színpadtól függő nyel elvlasztó Guckkastenbühne technikai adottságainak ismerete nélkül. És csak felszínes analógiákig, vagy önkényes konstrukciókig jutunk el, ha szem elől tévesztjük, hogy míg a shakespearei epikus dráma színpada *még* nem volt technikailag, konvenció és kifejező rendszerében érett egy drámaibb színdarab-szerkezet befogadására (ne tévesszen meg minket, hogy Shakespeare a maga páratlan zseni-

jével művészetet csiholt a technikai korlátozottságból is, hogy ettől a shakespearei dráma nem kisebb, de feltehetően nagyobb értékű lett), a mai epikus színház, már túl van ezen, és a film nyomába szegődő, azzal versenyre kelni akaró színpad mozgékonyaságán alapul (ebből az „összkomfortosságból” is adódnak a kettő strukturális-nyelvi különbségei is).

A shakespearei örökség, a shakespearei hatás tehát komplex, és különféle motivációktól meghatározott. Egyes elemei — típusalkotás, konfliktusteremtés, jellemábrázolás, drámaépítkezés, költői dikció, képpalkotás, nyelv stb. — olykor egymástól független életet élnek az utókorban, és keverednek a schilleri (és egyéb) hagyomány-nyal. Voltaképpen elmondhatjuk, hogy aki igazi drámát ír, annak *valamilyen* köze mindig van Shakespearehez. Ha azonban ebből a komplexitásból kiemeljük a shakespearei géniusznak azt a kétségkívül jelentős, talán legjelentősebb vonását, amely az emberi totalitás megragadásában nyilvánul meg (és hatását csak erre redukáljuk), végül is olyan általánosságokig jutunk el, amelyek bármilyen tudományos apparátussal és elmélyültséggel bizonyítottassanak is, kétségkívül igaz voltak ellenére sem alkalmasak arra, hogy lényegeset modjanak el a drámafejlődés útjairól. Aki az emberi totalitás ábrázolására törekszik bármilyen eszközzel az shakespeareizál (s ez jó dolog), aki hőseit csak eszmék szócsöveként ábrázolja — az schillerizál (ami már gyanúsabb, de azért jó is lehet). Ennyi az egész. (Ezzel természetesen távolról sem azt akarjuk mondani, hogy Almási és könyve nem mond lényegesen újat a drámafejlődés útjairól, ellenkezőleg, nagyon sok újat mond, de mindig akkor, amikor eloldja magát a preconcepció úszóköteltől, és drámai oeuvre-kat elemez.)

Almási számára — s itt már színház ellenes elfoglaltsága és egyoldalúsága egyenesen groteszkké válik — a teatralitás nem a drámaiság színpadi equivalentense, hanem minden esetben üres teatralitás, bombasztikus teatralitás — amivé a köznapi szóhasználatban devalválódott ez a kifejezés, ugyanúgy egyébként, mint ahogy a drámai és a dramatizál szavak is (mivel üres és bombasztikus drámaiság is van.). Így aztán az a helyzet áll elő, hogy a drámai érték hordozója Almási számára: az irodalmiság, míg a teatralitás dráma ellenes princípium, amelyben a műfaj elzüllése, dekadenciája jut kifejezésre. A színpadi formák nagy megújítói, s ezzel a teatralitás újraértelmezői, újrafogalmazói, korszerűsítői (a szó irodalmi és színházi értelmében egyaránt, a kettő ugyanis, néhány határesetet alkotó, kifejezett könyvdrámától eltekintve ugyanaz) jelentősége nála abban rejlik, hogy a drámát visszahódították a színháztól az irodalom számára. „*Csehov hatalmas jelentősége abban áll, hogy ezt a magnélkülivé váló teatralis fejlődést — melyben még egyszer hangsúlyozom, az irodalom önfeladása volt a kezdeményező, megállította, és egy olyan drámai fejlődés kiindulópontja lehetett,*

mely egy új irodalmi objektivációt, nagy drámai formát tudott újra teremteni, a már már teljesen szétroncsolt műfaj romjain.” (399., kiemelés: Almási) Később hozzát teszi: „A valóság drámai szétosztásának másik feltartóztatója Shaw.”

De vajon nem ugyanilyen joggal és alappal – és ugyanilyen jogtalanul és alaptalanul – modhatnánk, hogy Csehov és Shaw jelentősége abban áll, hogy ezt a magnélkülivé váló irodalmi fejlődést, elirodalmiasodást (vagy csak a színházi fejlődés lehet magnélküli, az irodalmi nem?) – , amelyben a színház önfeladása volt a kezdeményező, megállította, és egy olyan drámai fejlődés kiindulópontja lehetett, mely egy új színházi objektivációt, nagy drámai formát tudott újratemteni a már-már teljesen szétroncsolt műfaj romjain. Így sem igaz, de több igazság van benne, mint Almási formulájában. Hiszen az általa kifogásolt hamis – mesterkéltségekkel, masinériával, ügyeskedéssel felkeltett – teátralitás a pièce bien faite, a szimbolizmus, az impresszionizmus, az expresszionizmus stb. teátralitása – éppen abból származott, hogy különböző és többnyire az irodalom egyetemes áramlatait tükröző irányzatok hatására az írói nyersanyag immanens drámaisága, és ezzel együtt színpadszerűsége csökkent, halványodott el, s ezt kellett mesterkéltségekkel, csinált teátralitással pótolni. Az pedig elég közismert ténye a kultúrhistóriának, hogy ezekben az irányzatokban többnyire nem a színház volt a kezdeményező. Almási téved, amikor azt állítja: „Csehov nem a színi hatás felől komponálja darabjait, jóllehet minden jó tanácsot elfogad a Sztanyiszlavszkij színházról, ami darabjai színi hatékonyságát elősegítheti.” (397.) Minden drámaíró, ha nem is a színi hatás felől, de a színi hatás céljaira komponál (ahogy minden lírikus a lírai hatás, minden epikus az epikai hatás céljaira). A kérdés csak az, hogy milyen hatást akar elérni, hogyan értelmezi újjá a színi hatás fogalomkörét, eszköztárát, célját és feladatát.

S itt ismét olyan kérdéshez értünk, amelyben e sorok írója úgy érzi vitatkoznia kell Almásival. Úgy tűnik számára ugyanis, hogy a színházi fejlődésnek a shakespeareizálás és a schillerizálás tendenciáinak tükrében való vizsgálata – amelynek relatív létjogosultságát nem tagadja, különösen bizonyos korokban nem – Almásinál egy olyan prekoncepció jegyében áll, amelynek a célja azt bebizonyítani, hogy a forradalmi korok művészete mindig és szükségképpen meghódítja a műfaj csúcsait, s hogy a proletár-forradalom drámája – lásd Gorkij – szükségszerűen állítja helyre azt az emberi totalitást, amit a polgári kor nagy hírnöke, Shakespeare teremtett meg. Nekem azonban az a benyomásom – s ezt többi között Shakespeare példája is igazolja, de akár Marxé is –, hogy az emberi szellem legnagyobb teljesítményeit a művészetben és a társadalomtudományokban, nem a forradalom, hanem a forradalom – tudatos vagy öntudatlan –

előkészítése hozza meg. Maga a forradalom a cselekvés diadalait jelenti inkább. Nem érzeni tehát sem indokoltnak, sem megalapozottnak ezt a párhuzamot. Annál is inkább, mert — nincs itt módom ezt részletesen kifejteni — ha párhuzamot keresünk: Shakespeare analógiának korunk drámairodalmában — mutatis mutandis természetesen — éppen Csehov kínálkozik, mind történelmi helyzetével, mind korszakos szerepével, tartalmi világfelfedezésével és formateremtésével egyaránt. Csehov az a tertium datur, amellyel a drámafejlődés végleg meghaladta és túlhaladta a shakespeareizálás és schillerizálás alternatíváját (vagy ha úgy tetszik egy magasabb fokon, a csehovizálás és a brechtizálás fókán termelte újra, de ebben az ellentétpárban már egyik pólus sem azonosítható mechanikusan elődjei valamelyikével). Ezzel természetesen Gorkij jelentőségét semmivel sem kívánom csökkenteni, mint aki az új szélesebb diapazonon belül valóban némileg shakespeareizálta — de ha úgy tetszik schillerizálta, ez itt aspektus kérdése — a csehovi hagyományt, hiszen az újabb hagyományok keretein belül, ha módosultan is, de mindig élnek és hatnak a régebbi hagyományok is. Ezt azonban csak érintőlegesen jegyzem meg, hiszen kifejtésére egy másik könyvet kellene írnom.

Néhány apróságot szeretnék még megjegyezni. Almási koncepcióján belül maradvány is van egy-két kisebb hiányérzetem. Ha történetírói teljességet nem is várhatunk munkájáról azt azért mégsem értem például, miért nem méltatja figyelemre a drámaíró Sartret (ha Dürrenmattot és más moderneket igen), és végképpen nem értem, hogy Shakespeare és a shakespeareizálás utóéletét kutatva, miért mellőzi azt a szerzőt és azt az életművet, amely mint századunk shakespeareizálásának legnagyobb teljésműve, az egyik legnyomósabb érv lehetne kezében: Lorcát, a lorcai színpadot és mindenekelőtt a *Bernarda házá*t, amelyben a *Vihar*-problematika sokkal gazdagabb, mélyebb, költőibb és realistább hangszerelésben jelentkezik, mint az orosz klasszikusnál.

★

Olvasóim talán észrevették, hogy a könyvből vett idézeteim főleg az Előszóból, és a 391. oldalon kezdődő *Van-e tanulság — avagy hogyan íródik a drámatörténet?* című fejezetből valók. Vagyis Almási teoretikai programjából és teoretikai összegezéséből. S ez talán önmagában is sejteti, amit most befejezésül csak ismételni szeretnék — hogy ha nem is értünk mindenben egyet, ami a többi fejezetekben és oldalakon szerepel —, de alapvető ellenvetéseim csak a drámatörténelmi teoretikusának szólnak, és nem az oknyomozó történésznek vagy az elemző kritikusnak. De dicsérni mindig nehezebb mint vitatkozni, s az elismerés egy történeti munkánál vagy általános summázásba fullad — mint esetünkben —, vagy olyan, az egész anyagot végig-

kísérő történeti apparátust igényel, amire legtöbbször nincs tere a recenzensnek. Így hát, míg kételyeimet, ellenvetéseimet ha szűk terjedelemben is, de konkrétan dokumentáltam, ami kritikai elismerésemet illeti — különösen az egyes drámaíró pályák és művek elemzésére, az egyes írói portrékra vonatkozóan —, mint nem először pályám során, most is személyes hitelemre kell támaszkodnom (ha van), és kérem kell, hogy ezt becsületszóra fogadják el tőlem.

GYERTYÁN ERVIN

BORI IMRE: A JUGOSZLÁVIAI MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1918-tól 1945-ig

(Forum, Novi Sad; 1968.)

A jugoszláviai magyarság ötven éve önállóvá lett irodalmi életének félszázados jubileumára Bori Imre megírta *A jugoszláviai magyar irodalom történetét* 1918-tól 1945-ig. A feladat nagyságát, a megoldandó kérdések nehézségeit, a sokoldalú és termékeny szerző képességeinek tárgyára koncentráló merészségét mi sem példázhatja jobban, minthogy a számbelileg jóval nagyobb, s önálló irodalmi tudattal évszázadokra visszamenőleg felvértezett romániai vagy a szlovákiai magyar irodalom eleddig nem mutathat fel Bori munkájával felérő szintézist vagy kísérletet. Összefoglalásának úttörő érdemei még inkább kitetszenek, ha meggondoljuk, hogy a két világháború közötti romániai és szlovákiai magyar irodalomfejlődésről olyan klasszikus marxista irodalomszervező kritikuskok rendszerbe fogható látomása kívánkozik alapvetésnek, mint a Gaál Gáboré és a Fábry Zoltáné, és hogy a bennük testet öltő figura — mert Sinkó Ervin tőlük eltérő képlet, Szenteleky Kornél pályája meg korán lezárult — az 1918 és 1945 közötti jugoszláviai magyar irodalom életéből lényegében hiányzik. Bori tehát — miként könyvének utószavában meg is vallja — valóban a legelemibb forrásmunkák, a legalapvetőbb bibliográfiai előmunkálatok, történeti, művelődéstörténeti alaptanulmányok és könyvtári bázis nélkül látott munkához, s így kétségtelen elsőként „kényszerült szüntelen ítéletmondásra”.

A mostoha technikai feltételek körülményeit jól példázza egy külsődleges, de oly igen árulkodó szempont: a mű filológiai apparátusának és képanyagának állapota. Bori nemegyszer maga oldja fel — ha teheti — a hírlapi és folyóiratcikkek szerzőinek betűjeleit, a pontos születési és még inkább halálozási adatok helyett azonban sokszor kényszerű kérdőjeleket ad, az impozáns, de láthatóan mégis hiányos ikonográfiai anyagot a legkülönfélébb helyekről verbuválja.