

Osváth Béla

A REALIZMUS KÉRDÉSEI A SZABADSÁGHARC UTÁNI MAGYAR DRÁMÁBAN*

A polgári irodalomtörténet nem lát semmiféle különbséget a szabadságharc előtti és utáni irodalom között. 1848—49-et kirekeszti irodalmunk fejlődéséből, és Gyulaiék népi-nemzeti irányát a reformkori irodalom közvetlen folytatásának tekinti. Ez a szemlélet érvényesült a különböző műfajok s az egyes írói, költői életművek irodalomtörténeti megrajzolásában is. Bayer József összefoglaló nagy drámatörténetében a Bach-korszak drámairodalmáról azt írja, hogy „elvéiben kapcsolatos az 1848 előtti korrall.”¹ Ezt a koncepciót teszi magáévá valamennyi polgári színház és drámatörténet, egyedül Császár Elemér jelenti ki, hogy „oly mélyreható volt a (szabadságharc) nyomán járó változás, hogy ezt a zökkenőt a magyarság nemcsak a politikai, hanem az irodalmi életben is megérezte.”² A megfogalmazása túlzó is, mert szerinte „a szabadságharc előtti és utáni drámának jóformán semmi kapcsolata nincs egymással”. Fejtegetéseiben azonban pusztán színháztörténeti vonatkozásokra szűkíti le a változás okait, s kirekeszti vizsgálódásának köréből a társadalmi-politikai viszonyokat. Meg is indokolja álláspontját mondván, hogy „a dráma az a műfaj, amely a legkevésbé kapcsolódik a korviszonyokhoz”. Ez a steril dramaturgiai szemlélet vörös fonálként húzódik végig előadásain, s ezért gyárt egy fejtegetőre állított értékrendet, amelyben Szigeti József Jókai Mór és Szigligeti Ede fölé kerül, s amelybe nem férnek bele olyan, a kritikai realista dráma lehetőségeit megsejtető művek, mint Szigligeti Sztrájk-ja és Toldi István Jó hazafiak-ja.

Ma már alig vitathatjuk, hogy a szabadságharc korhatár irodalmunk fejlődésében. Jól látták ezt a kortárs írók és költők is. Arany János Tompa Mihályhoz küldött, 1856. december 7-i keltezésű levelében így ír: „... 1848 előtt és után. Azt hiszem, ez az év a te költészetedben is lényeges fordulatot képez.”³

A marxista irodalomtörténetnek az a megállapítása, hogy a szabadságharc fordulópontot jelent a magyar irodalomtörténetben is, vitathatatlanul helyes. Akár a kimagasló életműveket, akár irodalmunk egészének fő tartalmát, lényeges irányzatait tekintjük, azonnal szembetűnik ez. A szabadságharc előtti irodalmat a harmincas-egyvenes évek liberális nemesi, majd növekvő népi, demokratikus megmozdulásai támogatták, annak a társadalmi erőnek a kibontakozása, amely létrehozta március tizenötödikét és a szabadságharcot.

A szabadságharc után a társadalmi erők mozgása, fejlődése nem ilyen irányú volt, s a megváltozott történelmi helyzet nem kedvezett az irodalom plebejus-népi fejlődésének. Az a plebejus-forradalmi értelmiség, amely 1848 előkészítésében olyan nagy szerephez jutott, a szabadságharc bukása után szétszóródott. Emigrált, meghalt, börtönbe került vagy kivégezték. Az irodalom többé nem rájuk figyelt, hanem Csengeri Antal, Gyulai Pál, Kemény Zsigmond körére, a kiegyezésre hajló birtokos nemesség képviselőire. Ez a tábor — mint ismeretes — korántsem egységes, árnyalati különbségeket találunk politikai és esztétikai nézeteikben, de a

* Folyóiratunk idei évfolyamában Ferenczi László *Arany János, a moralista* című írásával és Barta János Mikszáth-tanulmányával a XIX. század második fele magyar irodalmának több vitakérdése került napirendre. Az azóta megjelent hozzászólások s elsősorban Mezei Józsefnek a folyóirat legutóbbi számában megjelent tanulmánya a vitát tovább szélesítette és — teljes joggal — a realizmus kérdését, illetve ennek a XIX. század második fele magyar irodalmában való szerepét állította a vita középpontjába. A kezdettől fogva a vita mélyén lappangó eme fő kérdés tisztázásához járul most hozzá Osváth Béla vitacikke, s a szerkesztőség reméli, hogy ezt a hozzászólást a múlt századi magyar realizmus további problémáit megvilágító írások fogják még követni. (A szerk.)

¹ BAYER JÓZSEF: A magyar drámairodalom története. II. k. 207. l. MTA kiadás Bp. 1857.

² CSÁSZÁR ELEMÉR: A magyar dráma története a szabadságharc után. Az 1903—31. évi egyetemi előadásának jegyzete. Bp. 1930.

³ A levélre KOMLÓS ALADÁR is hivatkozik a Nemzeti klasszicizmus vagy irodalmi Deák-párt c. vitában, It. 1950. I. sz.

kiegyezésben Széchenyi reformkori koncepciójának s a sajátmaguk békepárti politikájának a megvalósulását látták, a szabadságharcot csak tragikus intermezzónak tekintették, s irodalom-politikájukat a reformkori irodalom közvetlen folytatásának tartották. Azt vallották, hogy a nép-nemzeti irány a reformkori népiesség kiteljesedése, pedig valójában a beszűkítése, sok tekintetben az elvetélése volt.

A folyamat így játszódik le a dráma és a színház területén is. Az a funkcióváltás, amely a népi értelmezésben a szabadságharc bukása után végbemegy, a színpadi népiességre, a népszínművek eszmeiségére is jellemző. A szabadságharc utáni népszínmű elfordul a demokratikus mondanivalótól, a viszonyoknak a nép álláspontjáról való bírálatáról. Megtartja eredeti formai elemeit: a víg és komoly elem vegyítését, úri és paraszt személyek szerepeltetését, de a palota és kunyhó szembeállítása nélkül.

A felszabadulás után megjelent monográfiák és közlemények, amikor igen helyesen hangsúlyozzák a szabadságharc cezúra jellegét, mintha a szabadságharc előtti irodalmat idealizálnák, s a szabadságharc utánit túlzottan negatívan értékelnék. Én magam is ebbe a hibába estem Szigligeti-monográfiámban, az 1955-ös irodalomtörténeti kongresszuson tett felszólalásomban is. Túlértékeltem a reformkori népszínművet, s elítéltem a népszínmű további útját, amelyet egyértelműen zsákutcának, visszafejlődésnek tekintettem. A megtorpanás szembeütköz, csak azt tévesztettem szem elől, hogy a népszínmű demokratikus-plebejus fejlődésének többé nincsen meg a társadalmi szükségessége. Az a társadalmi valóság, amelyet a *Szökött katoná*, a *Pákász* és a *Csikós* ábrázolt, a jobbágykérdés, vármegye, katonafogdosás, történelemmá vált. A nemzeti lét megőrzése lett a legfontosabb történelmi-társadalmi feladat, az önkényuralommal, német előzölénssel szemben az érdekegyesítésnek, a nemzeti egységnek a koncepciója került előtérbe. S csak ennyiben lehet folytatása az önkényuralom drámairodalma a reformkorinak, amennyiben szintén a nemzeti tudat ébrentartását, a régi dicsőség ébresztését vállalja. De a plebejus törekvések egyes folytatására többé nincs lehetőség.⁴

A társadalmi haladás széles kibontakozásának elvetélődése nem kedvez a realizmus maradéktalan, művészi fokú, a nagy orosz és nyugati realizmusokhoz hasonló beteljesülésének sem. Pedig a reformkorban csirájában megvolt már minden előfeltétele. A reformkori társadalmi dráma és a népszínmű a valóság olyan oldatait és vonásait tárta fel, olyan körülményeket, konfliktusokat és jellemeket ábrázolt, ami új volt irodalmunkban. A korabeli ember életének közvetlen ábrázolására, a társadalmi ellentmondások addig nem tapasztalt sokrétű feltárására tett kísérletet Nagy Ignác, Obernyik Károly és Czako Zsigmond. A valóság művészi megismerésének határait terjeszti ki a népszínmű is, amikor színpadra viszi a népet, a szabadságukért és boldogságukért harcoló újfajta hősokeket, ábrázolja a palota és kunyhó, urak és jobbágyok konfliktusát. A reformkori népszínmű — népi alakjainak idelizálása ellenére is — már áthajlást jelent a romantikából a realizmusba. A *Szökött katonában*, a *Csikósban*, a *Pákászban* és a *Két pisztolyban* már a realista színpadi helyzetek egész sorával találkozunk, amelyek — mint erre Sötér István figyelmeztetett⁵ — a Petőfi kialakította népi genre-műfaj színpadi változataként állnak előtűnk. A Zrínyi-kávéház, a kisvárosi uzsonna, a falusi élet rajza, Korpádiné és Karvasiné házatája, a vármegye már olyan realista környezetrajz, amely biztosítja a drámák realista léggörét. Környezetrajz és léggör pedig az alapja a realista típusalkotásnak, s hogy csak a *Csikós*ból válik mégis igazán realista alkotás, annak az az oka, hogy a többiben megkerüli a konfliktusokat, míg a *Csikósban* a konfliktust úgy bontja ki, amely megfelel a környezet és a jellemek valódi belső, törvényszerű összefüggéseinek.

A reformkori dráma realista törekvéseinek elméleti magját a színi hatás elve képezte. A Bajza által megkívánt színi hatás a francia romantika dramaturgiai gyakorlatából ered, de már bizonyos fokú realista igényről tanúskodik. Nem valami külsőleges valóság-látszatot igényel, hanem a jellemek drámai festésével akar hatást elérni. Szigligeti A drámai állapotjainkról a Kisfaludy Társaságban tartott székfoglalójában⁶ elítéli a külső hatásra törekvő ún. „kárpitós dramaturgiát”. „Állandó és maradandó hatást — írja — csak a benső valóság adhat, valóság a jellemek és szenvedélyek festésében, s azon reflexiókban, melyek egyenesen a jellemről és annak

⁴ Teljes mértékben egyetértek SOMOGYI SÁNDOR megállapításával, amelyet fejtegetésem kiindulópontjának tekintek: „Az 1849-es katasztrófa főleg két vonatkozásban határozza meg irodalmunk további fejlődését: egyfelől megakadályozza a plebejus törekvések egyes folytatását, másfelől az irodalmi élet munkásait — irodalmi vetületben — egy a reformkoréhoz hasonló feladat szolgálatára kényszeríti. Újból előtérbe kerül a korábból jól ismert magatartás-funkció: nemzeti létünk és tudatunk óvása, fejlesztése, múltunk derűsebb, lelkesítő (avagy tanulságokkal járó) szakaszainak ábrázolása, emlegetése a jövő érdekében.” Az MTA Irodalomtörténeti Intézetének nacionalizmus vitáján elhangzott referatumból. „Nacionalizmus az önkényuralom és a dualizmus korának magyar irodalmában.” Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának közleményei. 1960. 1–4. szám.

⁵ SÖTÉR ISTVÁN: Romantika és realizmus. Szépirodalmi Kiadó. 1956. 67.

⁶ SZIGLIGETI: Drámai állapotjainkról. Kisfaludy Társaság Évkönyve. Régi évfolyam 7. k. 1845–46. 427–461.

helyein forrnak ki, s így szinte megszűnnek reflexiók lenni. Jellemeket kell tehát előállítanunk, ... s olyanokat ... milyenekkel józan ésszel képzelnünk kell, vagy legalább lehet. De ezen lényegyet nem elbeszélés által kell megismertetnünk, ha azt akarjuk, hogy színpadon hassanak, hanem olyan helyzetekbe hoznunk, hol szólni és tenni kénytelenek. S én ezt tartom a színpadi hatás legfőbb s legnehezebb kellékének."

Szerinte az igazi drámaíró a drámai helyzetet keresi minden szituációban, azt vizsgálja hogy milyen konfliktusok származhatnak különböző jellemű és helyzetű egyének összekerüléséből. Igaz, a megvalósításban Szigligeti és kortársai is gyakran a romantika külsőséges eszközeinek (titkos ajtó, kísértet, mérég, álompor) segítségével hozzák szereplőiket olyan helyzetbe, hogy drámailag fontos tetteket kényszerüljenek végrehajtani, de a reális helyzetre s különösen az élethű beszédre való törekvés már egyre inkább megtalálható.

A drámai helyzet tana, a színi hatás elve hosszú évtizedekre meghatározza drámaíróink dramaturgiai gyakorlatát. Ez az az elv, amely a reformkori drámát összeköti az önkényuralom drámai gyakorlatával, s erre hivatkozva állítja Bayer drámatörténetében, hogy nincs különbség a két korszak drámairodalmá között.

A színi hatás romantikus dramaturgiai elve sajátos módon realista irányban ad lökést a magyar drámanak. Szigligetiről írott monográfiámban részletesen tárgyaltam,⁷ hogy milyen műsorpolitikai és gyakorlati következtetéseket vontak le a tanból. Most csak annyit, hogy a színészeket is a természetességre sarkallta a német színpadi iskolától öröklött színelvűtől álpátosszal szemben, a témaválasztás tekintetében pedig a korabeli valóság ábrázolására ösztönözte, mert „saját életünkből merített műveink kevesebb műbecs mellett is jobban hatnak."

A színi hatásnak ez a hasznossági értelmezése egyrészt a színházat az eredeti műsorrend megteremtésére, másrészt az írókat a korabeli ma és a nemzeti múlt bemutatására serkentette.

A színi hatás elvének hosszú uralmát nem utolsó sorban az biztosította, hogy az önkényuralom és a kiegyezés évtizedeiben a drámaírók nagyrésze színész volt (Szigligeti, Szigeti József, Tóth József, Szerdahelyi Kálmán, Felek Miklós, ifj. Lendvay Márton, Dobsa Lajos, Hegedűs Lajos), akik hallatlan színpadi ismeretre, technikára tettek szert, jól ismerték a színpadtér hatáspontjait, a különböző színpadi helyzetekben rejtőző drámai lehetőségeket. Ez az ismeret s az ebből fejlődő gyakorlat kölcsönözött bizonyos realista elemeket a szabadságharc utáni magyar dráma viszonylag jobb alkotásainak.

A Világostól a századfordulóig terjedő fél évszázad drámairodalmá rendkívül ellentmondásos. Arculata alapjában kettős: egyrészt a reformkori széles társadalomábrázolásnak és határozott társadalomkritikának a beszűkülése s a plebejus népiességtől való elfordulás jellemzi, másrészt a modern magyar dráma kialakulásának a gyökereit találhatjuk meg, amelynek gyümölcse a XX. század színpadi irodalmában érik meg. Obernyik *Főúr és pár*, Szigligeti *Csikós* és Nagy Ignác *Tisztújítás* című színművei más-más drámai válfajokban, de a kritikai realista dráma nagy lehetőségeit villantják fel a reformkorban, s a század második felében a szinte hihetetlen gazdag mennyiségi termés ellenére is alig-alig találunk hozzájuk hasonló széles kritikai ábrázolást. Pedig maga a realista művészi módszer, kifejezés fejlődik, a jellem- és környezetrajz, a színpadi nyelv gyakorlatában az európai realizmus stíluseredményei határozottan fellelhetők. Szigligeti technikája, jellemábrázolása is a realizmus irányában fejlődik, hogy Csiky Gergely dramaturgiájában — ha még nem is teljes pompájában — virágzásban álljon előttünk a magyar realista dráma.

A realizmus jelentkezését és problémáit tehát — úgy gondolom — elsősorban ezen a két nyomon követhetjük: a népszínműben és a társadalmi drámában.

Utat veszett-e a népszínmű?

Az előbbieken már beszéltünk arról, hogy Szigligeti reformkori népszínműveit az egyre radikalizálódó demokratikus mozgalmak töltik meg eszmeiséggel, s az önkényuralom nehéz évei nem táplálják Szigligeti 48 előtti demokratikus népiességét. A parasztság életének romantikus ábrázolása, néhol szociografikus bemutatása folytatódik irodalmunkban 49 után is, de „az eötvös-józsefi kritikai realista ábrázolás hosszú időre eltűnik irodalmunkból”.⁸ Horlai Györgyné *Népies próza a szabadságharc bukása után* című, sok új adatot közlő, alapos cikkében meggyőzően fejtegeti a népies funkció változásának társadalmi okait. „... most is törődött az úr a paraszttal, most is javítani akart a sorsán, mint a reformkorban, csak hogy a nemzeti egységre való törekvés perspektívája most nem a közeli nemzeti felszabadulás volt, hanem a közös nemzeti elnyomás szorításán való enyhítés, a nemzethalál fenyegető rémének el-

⁷ OSVÁTH BÉLA: Szigligeti. Művelt Nép Kiadó. Bp. 1955. 65–67.

⁸ HORLAI GYÖRGYNÉ: Népies próza a szabadságharc bukása után. It. 1959. 3–4. szám.

kerülése; most is ott volt a felsőbb osztályok jószándéka mögött a forradalomtól való félelem, sőt 48—49 eseményei ezt a félelmet még növelték, Ausztria magyarországi politikája pedig hazafitói színezetét biztosított ennek a lényegében osztályérdekből származó aggálynak.⁹ A kossuthi érdekegyesítési politika osztálytartalmát a kis- és közpnemesség adta, s ez teljesen egybevágtott az ország, a nemzet tényleges függetlenségi érdekeivel. Világos után az „érdekegyesítés” az aktivitásból passzivitásba fordult. 48 előtt egyesíteni kellett az érdekeket a nemzeti szabadság kivívására, 49 után minden szociális hang, minden társadalomkritika, forradalmi megmozdulás alkalmat adhatott az osztrákoknak a nemzeti lét megszorítására — s ezt használja fel a birtokos nemesség a maga osztályérdekének védelmére, ezért utasít el a Csengeri—Salamon—Gyulai-féle irodalmi kritika minden realizmusra, kritikai állásfoglalásra törekvő társadalomábrázolást. Jól látszik ez Jókai Mór *Dózsa György* c. drámájának bemutatója nyomán (1857. nov. 3.) keletkezett kritikai hadjáraton. Gyulai Pál kritikájában⁹ megrója Jókait, hogy „a jelen politikai viszonyaink közt nem éppen jótékony hatású, hogy behegedt sebeket téphet föl, melyeket érinteni a költőnek is csak óvatosan szabad”.

Gyulai és különösen az irodalmi Deák-párt legnagyobb műveltségű s legkonzervatívabb tagja, Salamon Ferenc megemlértést, teljes elutasítást tanúsít minden, a kritikai realizmus felé mutató törekvéssel szemben. A népszínművet is igyekeznek eltéríteni a társadalomábrázolástól, sőt Salamon Szigligetinek a *Molnár leány* című népszínművéről írott kritikájában már azt követeli, hogy „A népszínműnek eddig igen sokszor nagyon komolykodó és sokszor bús arcát egészen vigga kell tenni”.¹⁰

Gyulaiék tehát kritikai, elméleti munkásságukkal sietették a népszínmű útvesztését. Ebben az irányban egyébként maga Szigligeti tette az első lépéseket 1853-ban bemutatott *Cigányában*.

A *Cigány* már jelzi a népi funkció-változásának a folyamatát, s megmutatja, hogy Világos után az érdekegyesítés illúziója hogyan fosztja meg a népszínművet eredeti szociális mondanivalójától, hogyan kerül el a kínálkozó drámai konfliktusokat, s vágja el a realista ábrázolás lehetőségeit. A falusi környezetet a *Cigányban* már csak díszlet, nem rendelkezik légkörteremtő erővel, nem konkrét és meghatározott, tehát nem bír a tipikus erejével. A konfliktusban nem társadalmi erők mérik össze erejüket, hanem érdek nélküli, kitalált szentimentális történet bonyolódik körötte. A megoldás a szegényebb néposztály jóakarójának, Várszegi földesúrnak kezében van, — illusztrálva a birtokos nemesség „érdekegyesítési” politikáját, hogy az úr törődik a paraszttal, hogy javítani tud a sorsán, s nincs értelme a vele való elégedetlenségnek, az ellene való harcnak.

A népszínmű reformkori demokratikus mondanivalójának maradványa ugyan még ott kísért a mese mögött (a nagygazda spekulációja a fiatalok érzéseivel), de Szigligeti már félve megkerüli a kínálkozó összeütközéseket. Érzelmes irányba, külsőséges hatást keltő lelki konfliktusokba sodorja szereplőit. A társadalmi ellentétek realista igényű ábrázolásáról való lemondás így bosszulja meg magát: sem hiteles szituációkat, sem a szereplők lelki fejlődésének, valószínű ábrázolását nem tudja adni.

A *Cigány* azonban nemcsak azért nevezetes, mert vele kezdődik a népszínmű realizmusának beszűkülése, hanem a körülötte támadt Szigligeti—Salamon polémia miatt is.¹¹ Salamon Ferenc kritikájában elmarasztalja Szigligeti drámáját, s nem az eszmei mondanivaló hibái, a társadalmi ábrázolás hiánya, hanem a lélektani motívumok szegényessége miatt. Salamon szerint Gyuri és Rózi tetteit semmiféle belső indokok nem magyarázzák, ok nélkül lesz az egyik féltékeny, a másik őrültté. Szigligeti, mint ismeretes, válaszol Salamon cikkére, és hét cikkváltásból álló polémia alakul ki közöttük. A vitának a Cigányon túlnövő jelentősége van, mert megmutatja a szabadságharc utáni elméleti dramaturgiánk színvonalát, s jelzi, milyen nézetek gátolják a realizmus kibontakozását.

A vita szituáció és jellemzés viszonyáról folyik, azt vitatják, melyik a fontosabb a drámairói gyakorlat számára. Az első látásra pusztán szűkebben vett dramaturgiai kérdéseket tárgyaló vita általános esztétikai, világnézeti kérdéseket vet fel.

Salamon a drámai hősök elhatározásait, tetteit csupán belső, lelki motívumokra, jellem-beli sajátosságokra vezeti vissza, s hevesen vitázik Szigligeti felfogásával, aki szerint a helyzet, a szituáció a fontosabb. Nem a jellem alakítja a szituációt, hanem éppen fordítva: a szituáció, a külső indokok az elsődlegesek, az alakítja a jellemet, s az csak legfeljebb visszahat rá. Salamon nem véletlenül harcol Szigligeti szituáció-tana ellen, amelyben a szerző — ösztönösen — a materialista dramaturgia igazságaira tapint rá. Szituáció, helyzet ugyanis az adott társadalmi viszonyokat, a hősöket körülvevő társadalmi helyzetet jelenti, amely megszabja, lehetővé teszi vagy gátolja a hősök képességeinek és hajlamainak kifejlődését. Ez a felfogás, ha következetesen visszük végig, a széles társadalomábrázolás igényéhez, a realista, kritikai realista

⁹ GYULAI PÁL: Dramaturgiai dolgozatok. Bp. 1908. I. k. 284.

¹⁰ SALAMON FERENC: Dramaturgiai dolgozatok. Bp. 1907. II. k. 202.

¹¹ A Szigligeti—Salamon vita anyagát lásd Szigligeti-monográfiám 165.

magatartáshoz kell hogy elvezessen, amely felveti a társadalom felelősségét hősének sorsáért. Természetesen, Szigligeti az ötvenes években erre nem volt képes, nem is gondolt ilyesmire a vitában, csak szűkebben vett dramaturgiai, a drámai motiváció kérdésére összpontosítja figyelmét. De nem véletlen, hogy Szigligeti fejtegetéséből Salamon a „vastag materializmus” szellemét hallja, s a szituáció elsőbbségével szemben a jellem elsőbbségét, autonómiáját hangsúlyozza, s az örök és elvont, időtől és környezettől független jellem követelményéből indul ki. Igaza van Oltványi Ambrusnak,¹² amikor hangsúlyozza, hogy Salamon egész gondolatmenete mögött az az elképzelés rejlik, hogy bizonyos jellembeli sajátságok megléte esetén bárminő körülmények között, a fennálló viszonyokat tudomásul véve és elfogadva is lehet helyes, erkölcsös magatartást tanúsítani. Ebben a felfogásban a forradalmi cselekvéstől visszariadó, s helyette a passzív ellenállást választó köznemesség álláspontjának esztétikai vetületét láthatjuk. Az erkölcsi törvény Salamon esztétikájában másképpen érvényesül már, mint a plebejus demokratikus értelmiség esztétikájában. Petőfi (és Szigligeti is) a *Csikós* és a *Szökött katona* idején l) erkölcsi törvénye a zsarnok ellen érvényesült, a szabadság ellenzői ellen, az irodalmi Deák-párt esztétikájában pedig befelé, az önvizsgálat, önfegyelem irányában.

Igaz, ez az álláspont, ha a konfliktusok, hősök megragadásában a kritikai realizmusnak hátat is fordít, mégis bizonyosan igényesebb, árnyaltabb, realisabb lélekbrázolásra ösztönzi az írókat, s ennyiben határozott pozitív hatással van irodalmunkra.

Visszatérve Szigligeti *Cigányára*, jogosan merül fel a kérdés: ha a népszínmű elvesztette eredeti szociális tartalmát, s megszűnt iránydarab lenni — elvesztette-e létjogosultságát? A falusi környezet, a dalbetétek, a „hosszú hajfonatos leány”, „cifraszűrös legény”, ha nem azért szerepelnek, hogy az urakkal szemben a maguk igazát képviseljék, hanem csak díszletként, idillikus hangulatot teremtvé, akkor ezek a motívumok többé nem a társadalmi kérdések tudatosítását, hanem elkendőzést szolgálják. Barta János emelte ki a nacionalizmus-vitában,¹³ hogy a népszínművek röghöz — nem a tényleges, hanem képzelt röghöz — tapadó szemlélete, bizonyos vélt nemzeti vagy paraszti sajátságok glorifikálása, az idilli szempont, a provinciális szemlélet, a nemzeti illúziókat táplálta, s ebben az első lépéseket a *Cigány* teszi meg.

Ez kétségtelen visszalépést jelent. Létjogosultságát mégsem vesztesse el a népszínmű, mert jelentős funkciót teljesít ebben az időben is. A *Cigányban*, az *Obsitos huszárbán*, azután Szigeti, Abonyi Lajos népszínműveiben található megoldás, úr és köznép egyetértése az önkényuralom nemzeti egység illúziójából ered. Benne tehát a valóságban is meglevő társadalmi tudat, társadalmi illúzió tükröződik.

Kodály Zoltán az Akadémia 1955. évi vitaülésén *Szentirmaytól Bartókig* című előadásában¹⁴ eddig figyelembe nem vett új összefüggéseket vet fel a népies műdalról. A népies műdal, amely a népszínművekkel terjedt el (vagy éppen ezek segítették elő a népszínművek nagy népszerűségét), a Bartók—Kodály zenéjén nevelkedett haladó és korszerű ízléssel rendelkező értelmiség éppen az ő munkásságuk alapján vetette el. Kodály akadémiai előadásában, most arról beszélt hogy egy korai gyűjteményükbe Bartók felvett egy dalt, amelyről később tudta meg, hogy a népszínművek egykor divatos dalszerzője, Szentirmay szerezte. A Szentirmay-féle műdalokról, népies dalszövegekről úgy emlékezik meg Kodály, mint az akkori magyar társadalom tükröképéről. „Sokkal inkább az, mint az egykorú magasabbrendű költészet. Nélküle a XIX. század második felének a története sem érthető teljesen. Az akkori magyar társadalom lelkébe, gondolat- és érzésvilágába semmi sem világít bele jobban, mint e szövegek. Mindenki szívében és szájában voltak, sokat idéztek belőlük a mindennapi beszédben, töredékeik közmondásokká lettek.” „Ezeket a nótákat dalolta Ady diáktársaival a zilahi éjszakában”.

Kodály tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a népies műdalok társadalmi érzést, egy egész történelmi korszakra jellemző magatartást fejeznek ki. A magyar társadalom utat vesztesét érző, a kiegyezéssel egyet nem értő híres Móricz Zsigmond-hős, Szakmáry Zoltán is ezekben a sírva vigadó, olaszosan lejtő cigányos műdalokba temeti bánatát az *Uri muri* duhaj dárídóiban. S nemcsak a diák Ady fejezi ki érzéseit velük társalmit dalolgatva a zilahi éjszakában, de mintha élete végéig őrzött volna valami reminiscenciát a cigány vonójából. Nemcsak fiatalkori, szinte dalolásra kívánckozó versei (*Zsóka búcsúzója*, *Eltagadom, Láttalak...*, *Hervadásakor*, *Sirasson meg*, *Fuimus*) árulkodnak erről, de az életében megjelent utolsó előtti, a *Ki látott engem?* kötetben egy nagyon szép vers, *A cigány vonójával* szinte programszerűen, a magyar nóták elringató hangulatával fejezi ki az öregedés és az elmúlás érzését. De fiatalkori magyarság-élményébe is belefért még Dankó Pista, akit szinte apostolként tisztelt versében:

¹² It. 1957. 1. szám.

¹³ MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1960. 1—4. szám. 140.

¹⁴ MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. 1955. 3—4. sz. 223—224.

Magyar Dankó Pista, áldjon meg az isten,
 Akinek a lelke elvágódik innen,
 Akit kerget, hajszol sóvár, beteg vágya,
 Akinek a lelke magyar földön árva,
 Megmenti, megtartja a te magyar lelked,
 A te nagy bánatod, a te nagy szerelmed,
 A te duhajságod, a te kacagásod...
 Visszaadtál nekem egy vesztett világot...

Figyelemre méltó az is, hogy a magyar népszínmű csalóányához, akit mi hajlamosak vagyunk a népszínmű útvesztésének egyik felelőssévé megtenni,¹⁵ Blaha Lujzához is szárnyaló hangú költeményt ír, „Nótás, szent asszonyalak”-nak nevezi, aki

Tündére ennek a csodás kis világnak,
 Ahol élünk gyöngé, kicsiny hittel, kedvvel,
 Birkózunk idegen, döllyfős istenekkel,
 Vérrrel, igazán, itt csak Téged imádnak,
 Csak Téged imádnak.
 E szomorú földből, e vérirtás földből
 E fáradt világból Te hoztál ki lelket,
 Biztonságos szívvel csak azóta vallunk
 Gyermeki szerelmet
 E szomorú földnek, e vérirtás földnek,
 Ahol fiatalon dőlnek ki a fölgyek
 S bimbóidejükben hullnak le a rózsák...

 Szépséges nagyasszony, mennyit sírtál értünk
 S mennyit mosolyogtál,
 Mintha e fáradt, bús, édes kis világnak
 A tündére volnál,
 Jóságos tündérünk,
 A mi magyar vérünk, a mi tisztább vérünk.

A költemény nem tartozik az igazán nagy Ady-versek közé, pontos keletkezési körülményeit nem ismerem, a színházba járó, a színészetért lelkesedő fiatal Ady hódol vele a nemzet közkedvelt, rajongott „csalóányának”. De a zseni tévedhetetlen rátapintásával mesterien summázza Blaháné és a népszínmű funkcióját és jelentőségét. Az országot szomorú és vérirtás földnek nevezi, ahol kicsiny hittel élnek az emberek. A bánatot és az életet megszépítő tündér volt Blaháné és az volt a népszínmű is.

De Ady a népszínműről már korántsem nyilatkozik olyan jól, mint Dankó Pistáról vagy Blaha Lujzáról. A népszínműben „a magyar néphumor és magyar dalkincs kedves és élvezhető műzsját” szereti, s ez összhangban van verseivel, de a népszínmű újabb megoldásait, történeteit már megveti. „Szükséges kortes füttyköse lehetett egy más célú társadalmi törekvésnek. Nekünk már régi formájában nem köll. Naívságain már mosolyogni sem tudunk, hazugságai bánatnak bennünket”. A *Piros bugyellár*s bírálatában pedig így ír: „Ne legyen a népszínmű-író kiváltságos poéta, s ne legyen a színpadra vitt paraszt egy daloló mese-alak, akkor nem lesz okunk panaszkodni a közönség megváltozott ízléséről. Igazságot, életet a népszínműbe, mert a színpad nem cirkusz-porond, s a századvég embere nem kardnyelésen bámuló atyai”.¹⁶

A kiegyezés után nem a népszínmű vesztett utat, hanem a magyar társadalom fejlődése, s ennek az utat tévesztett társadalomnak volt a terméke a népszínmű. Egy idealizált, mű-népi világot mutatott be, csendes idillt, a rohamosan kapitalizálódó, rohanó, zajos Budapest fáradt és utat vesztett polgárainak — egy kis tündérvilágot, délibábót. A nép nem úgy jelent meg a színpadon, ahogy valóban élt, dolgozott, szenvedett és örült, hanem ahogy a kiegyezés magyar illuzionizmusa beleálmodta. S így — ahogy Hevesi Sándor írta¹⁷ — „Blaháné nem a valódi parasztleány vagy paraszttasszony volt a népszínművekben, hanem mindaz a báj, szépség, érzelmesség és őszinteség, amelyet az egész magyar közönség a népies magyarság ideáljához fűzött.” Stilizált művészet volt a népszínmű, csak a vásárnapokat mutatta be. Stilizált művé-

¹⁵ Lásd SZABÓ EDE: Népszínműirodalmunk néhány kérdése. It. 1954. 2. sz.

¹⁶ Vallomások és tanulmányok 279–302.

¹⁷ HEVESI SÁNDOR: Régi népszínmű és a magyar nóta. Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések. Bp. 1920. 125.

szetet adott Blaháné is — paradox módon éppen ebben volt a nagysága —, mert „amikor Blaháné munkába menő parasztleányt ábrázolva, sarlóval a kezében vagy gereblével a vállán, de selyempruszlikban, bársonyviganóban jelent meg a színpadon, egyszerre követte művészi ábrázoló hajlamát és a Tóth Ede-féle népszínmű stílusát.”¹⁸

Vonzóvá, idillikussá tenni a népeletet, s így szórakoztatni, gyönyörködtetni a közönséget. Kétségtelenül, volt ennek funkciója, éppen úgy, mint a reformkorban. Blaha Lujzáról és népszerű partneréről, Tamási Józsefről írja az elragadtatót kortárs, Váradi Antal: „Ajkaikon csodás szépségben csendült meg a magyar nóta, a magyar szó... Valami boszorkányos varázslattal a szűk színpadra varázsolták a magyar pusztákat, a nádasok hangulatát, a falu költészetét... Olyan szép, olyan vonzó volt az ő előadásukban a népelet, hogy még a jó német honpolgárok is tömegesen jöttek gyönyörködni benne. És aki egyszer eljött, eljött másszor is, százszor is... s egyszer csak azt vette észre a jó német polgártárs, hogy a magyar nóta búbajos hangjai mellett lassan-lassan belopta magát a szívébe a magyar szó.”¹⁹

De ez a magyarosítás nemcsak a németek ellen irányult. Az idealizált, vasárnapozó magyar falu — a nemzetiségekkel szemben mutatta meg a magyar fölényt, a magyar nép erkölcsi magasabbrendűségét, tehát a magyar nacionalizmust, a nemzetiségeket lenéző magyar gőgöt élesztette.

Az etnográfiai elemek alkalmazása, amelyhez a reformkorban azért fordulnak, mert úgy látják, a viseletben, a szokásokban, a zenében a parasztság őrzi a legtisztábban a nemzeti jellegzetességeket, s ezeknek a formáknak a felhasználásában a nemzeti eszme és a függetlenségi gondolat nyer kifejezést, addig most ezzel a különállást, a magyar specialitást, a provinciális és képzelt röghöz való ragaszkodást fejezik ki.

Nem véletlen, hogy az etnográfiai magyar népszínművek hódító hatásának ellensúlyozására jelöli meg a születő szlovák dráma feladatául Mikulás Dohnányi a szlovák népelet szokásainak drámai feldolgozását.²⁰

Égésében mégsem vehetjük el a népszínművet, mert részleteredményeket hozott a kiegyezés után is drámairodalmunk fejlődésében, s bizonyos közvetítő szerepet játszik a reformkori népszínmű és a XX. századi népdráma, Tömörkény, Gárdonyi, Móricz Zsigmond színművei között. Móricz szinte egész életében birkózott a népszínművel,²¹ a *Csikóst*, a *Vén bakancsos* át is dolgozta, Tóth Ede *Kintornás családjának* a felfrissítéséhez szintén hozzáfert. De cikkei, megjegyzései is bizonyítják, hogy nemcsak a magyar dráma, de a nép irodalmi ábrázolása szempontjából is nagyon fontos jelentőséget tulajdonított a népszínműnek, még a szabadságharc utáni és a kiegyezéskori népszínmű irodalmának is.

A népszínmű tehát sokkal bonyolultabb jelenség irodalmunkban, mint eddig tartottuk. Hol túlzottan dicsérték, hol agyoncsapták, de bonyolult ellentmondásait fel nem tárták.

Ellentmondásosságaira mi sem jellemzőbb, mint az, hogy amikor Tóth Ede A falu rosszában hosszú évtizedekre megszabja a népszínmű útját a stilizált, eszményített münépies népábrázolás irányában, ennek ellenére bizonyos realista elemekkel is gazdagítja a műfajt. Elsősorban a mellékalakok, Csapóné, Sulyokné, Tarisznayné realiztikus jellemzésére, beszédmódorára gondolok, s meglepő élenk, találó, a környezetből kinövő, azzal összhangban levő színekk exponálja a főhős Göndör Sándor alakját is. Egy realista népdráma ígéretét adja az expozíció, Göndör Sándor első jelenete is, de a kínáló konfliktust Tóth Ede megkerüli, s nem hogy kibontaná, de még felvázolni sincs bátorsága és ereje. Igazi, társadalmilag meghatározott, hiteles konfliktus nélkül pedig nincs realista dráma.

Hasonló problémákat találunk a többi ismert s a maga idejében igen népszerű népszínműben, Szigeti *A vén bakancsos és fia a huszár*, Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláris* és a *Sárga csikó* című műveiben.

Szigeti József darabját annakidején nagy tetszéssel fogadta a kritika, Salamon Ferenc mint új irányt, mint a népszínmű megújítóját üdvözölte. Pedig nincs benne új, Szigligeti nyomdokain jár, a *Szökött katona*, a *Cigány* és a *Liliomfi* elemeit használja fel. Ami dicséretére válik, hogy a jellemvígjáték irányába próbálja fejleszteni a cselekményt, s Veres kormáros hibáiból, jellembeli fogyatékoságaiból vezeteti összeütközésre a cselekményt. De a csomópont hiteles kioldásához neki sincs ereje, s egy idealizált, kibékítő, mindenki megtalálja a maga pártját és becsületét megoldással végződik a történet.

A népdráma lehetőségei csillannak fel a *Sárga csikó*ban és *A piros bugyelláris*ban is, de a műfaj kötelező stilizáltsága megfosztja a műveket ettől a lehetőségtől. A realiztikus környezetrajz, a feszült drámai összeütközésre alkalmas kínáló jó téma azonban Csepreghy tollából eszményített, hazug, álromantikus történetté kerekedik.

¹⁸ GALAMB SÁNDOR: A magyar dráma története 1867 – 1896-ig. MTA-kiadás, Bp. 1937. I. k. 271.

¹⁹ SZABÓ EDE idézi említett tanulmányában.

²⁰ Slovo o dramate slovenskom. Sokol. 1861. ápr. 25. 11. évf. 12. sz. (Selmecbányán adták ki.)

²¹ Lásd erről CZINE MIHÁLY: Móricz Zsigmond útja a forradalmakig. Magvető Kiadó Bp. 1960. 307 – 314.

„Különös paradoxona a magyar fejlődésnek — írja Galamb Sándor²² —, hogy azokban az években, amikor külföldön a realizmus csatajelszó, minálunk a drámairomlás a romantika hangulatához fordul vissza.”

De nem a romantika reformkori, haladó hagyományaihoz nyúl vissza, hanem valami stilizált új romantikát gyárt. A Blaha Lujzával eszményített, édesített népszínmű is tulajdonképpen már újromantikus jelenség, bár még realisztikus környezetrajzra törekszik, a cselekmény helyének konkrét megjelölését igényli. Az újromantikus dráma elvet minden realizmust. Háttér fordít a valóságnak, szinte menekül előle. Valami festett, kitalált álomvilágba, felfokozott és mégis vízenyős szenvedélyek birodalmába, ahol a társadalomtól és a történelem változásaitól független hősök élik a maguk látszat-életüket. Az újromantikus dráma a görög-tüzes millenniumra készülő uralkodó osztály irodalmi menekülése volt a szürke valóság elől a festett mesevilágba.

Már Csepreghy és Tóth Ede megjelenése előtt világos volt, hogy a népszínmű régi eszközeivel nem lehet a jelen társadalmát a valóságnak megfelelően bemutatni. A népszínmű különböző műfaji elemeinek szétválását már Gyulai is sürgette,²³ s Szigligeti tesz erre először kísérletet. A *Pütkösdi királyné*-ban, a *Dalos Pistá*-ban és a *A bajusz*-ban a magyar népies operett alapjait veti meg, ennek lesz sikere és betetőzése, egyben folytatás nélkül maradt befejezése a *János vitéz*, s a realizmusra törekvő első népdráma, a *Lelenc* szándékai érlelődnek meg a realizmus színvonalán Barta Lajos, Tömörkény és Möricz művészetében.

A *Lelenc* témája éles, társadalmi jellegű konfliktus ábrázolására ad alkalmat. Egy úrifiú, Szintei Jenő szegény diáknak hazudja magát, házasságot ígér, elcsábítja Julcsát, egy elszegényedett falusi tanító Pesten szolgáló leányát, s azután lelkiismeretfurdalás nélkül elhagyja, és feleségül veszi Julcsa házikisasszonyát, Matildot.²⁴

Az expozíció kitűnő, s a jellemelek fejlesztése, a cselekmény bonyolítása dramaturgiai és lélektani valóságossággal halad egészen a negyedik felvonásig. A bonyodalom azonban csupa írói erőszak a cselekmény objektív dialektikája ellen. Amikor a drámai igazságszolgáltatás elérhetné a bűnöst, az író Julcsa és Jenő trágikus megoldást ígérő nagyjelenetét a polgári dráma szentimentális kibékítő megoldásával elkeni.

De a téma megragadásával, a konfliktus felvázolásával, néhány élethű, társadalmi morált megtestesítő erővel rendelkező típus megrajzolásával (Szentesi Nagy Péter, Szintei Jenő) a népdráma megvalósításának lehetőségét csillantja fel. A *Lelenc* nem visszakanyarodás a népszínmű 49-ben abbahagyott, eredeti, demokratikus mondanivalóhoz: útkeresés a megváltozott társadalmi viszonyok drámai ábrázolására.

Hogy a víg és komoly elem hagyományos vegyítése, a melodramai megoldás, tehát a népszínmű, a kiegyezés után már nem alkalmas komoly társadalmi mondanivaló kifejezésére, bizonyítja Szigligeti egyik kései színműve, *A sztrájk*. A téma a népdráma művészi továbbfejlesztésének lehetőségeit hordozza magában, de Szigligeti visszatér a népszínmű formai konvencióihoz. Ekkor volt virágában Blaháné. S kedvéért beleszó a darabba egy daloskedvű korcsmárosnét, akinek nem sok köze van a cselekmény alakításához, bár igen sokszor van a színpadon. Nem teljesít drámai funkciót, feladata a sikert biztosító nótázás. A dráma expozícióját a népszínmű elrendezés elrontja, a sok dalolással túlságosan vontatottan indít (a légkör hamisítatlanul népszínműi, még a színpad is vasárnapot hirdet, mise előtti reggelt, Blaha Lujza ünnepi öltözetben, énekben számol be szerelmi érzéseiről), s a konfliktust ferdén motiválja. Így lett a sokatígerő, a kritikai realista dráma csíráit hordozó népdramai koncepcióból szentimentális népszínmű.

Igaz, ennek a polgári középfajú drámában megkövetelt kibékítő megoldásnak megvolt a maga politikai funkciója. Szigligeti — mint Jókai a *Fekete gyémántok*-ban —, amikor a munkások és a tőkésvallalkozó érdekeit össze akarja békíteni, a magyar kapitalizmus fejlődését kívánta szolgálni. S ez a megegyezési szándék, bármennyire is illuzionista, szubjektív jóakarató.

De *A sztrájkot* nemcsak a téma megragadásáért (a társadalmi ellentéteket megragadó témaválasztás még nem jelent realizmust), az élethű atmoszféráért érezzük realista alkotásnak, de kibékítő megoldása ellenére is, konfliktus-ábrázolásában és sok tekintetben a jellemek megalkotásában is. Nemcsak a szituáció és jellemelek árnyalt és mégis megmutatása, de a helyzethez és lelkiállapothoz igazodó, azt kifejező beszélt nyelv is bizonyítja, milyen fejlődésen ment át öregkorára Szigligeti a realista ábrázolás irányában. Jellemábrázolás tekintetében a Somvári-család rajza sikerült a legjobban. A gyáros házában lejátsszó jeleneteknek sodró erejű realista atmoszférája van, a kritikai realizmus magasságáig emelkedik itt Szigligeti, átfogó, jellemző, leleplező erejű képet festve a magyar társadalomról.

²² GALAMB SÁNDOR i. m. I. k. 3.

²³ GYULAI: Emlékbeszéd. Bp. 1890. 103.

²⁴ A *Lelenc* részletes elemzését lásd Szigligeti-monográfiám 128–132.

A kritika természetesen nem egyöntetűen foglalt állást. Gyulai Pál hibáztatja a téma-választást, „hogy oly viszonyokat tárgyalt tragikái felfogással, amelyek nálunk erre még nem elég alkalmasak, mert a mi társadalmunkban a munkás-kérdés nincs előtérben”.²⁵

Érdekes módon, Gyulai ugyanebben a cikkében azt mondja, hogy a „népszínmű nem szorítkozhatik csak pusztai vagy falusi élet rajzára, sőt a fensőbb osztályokat sem zárhatja ki. Hiszen akkor mellőznék a legérdekesebb összefüggéseket, melyek a különböző osztályok és egyének viszonyaiból és szenvedélyeiből keletkeznek.” De valaki akárhányszor társadalmi ellentmondások megragadására törekszik, Gyulai kritikája mindig eltéríti a témától, mint most is, kétségbe vonva a téma irodalmi létjogosultságát vagy aktualitását.

Ez az igazi problémáktól elhessegető, eszményítő realizmus a szituáció, a társadalmi helyzet széles bemutatása helyett a jellem önmagába forduló gondos ábrázolására hívja fel a figyelmet, „örök” emberi tulajdonságok, egy a valódi társadalmi-emberi viszonyoktól eltávolított, stilizált, eszményített, kitalált világ megrajzolására.

Ez a kritikai magatartás, társadalmi problémáktól sterilizált esztétikai normarendszer kedvez, sietteti a népszínmű elfordulását a valóságtól, amely többé nem tudja az igazi társadalmi haladás útjórán tartani a kezét, csak a kiegyezéssel útját vesztett társadalom illuzionista ábrándvilágának kifejezésére képes.

A társadalmi dráma a realizmus útján

Láttuk, hogy Szigligeti kései népszínműveiben a népi tematikát elhagyva a polgári társadalom tematikája felé fordul. Ez a változás két dologgal függ össze. Az egyik az, hogy a Nemzeti Színház színpadán egyre több társalgási drámával találkozunk, a hatvanas évektől kezdve Scribe után Sardou és az ifjabb Dumas, Labiche művei is egyre nagyobb sikert aratnak. A saját életével komolyan foglalkozni nem akaró pesti közönség lelkesen tapsolt a meglepő gyorsasággal egymást kergető jeleneteknek, amelyek mind a hatásos főjelenetet, a „scène faire”-t készítették elő nagy gondal, tudván, hogy az egy nagy jelenetben kihegyeződő cselekmény milyen hatást képes elérni. Könnyed társalgási nyelv, csillogó, könnyelmű élet, kisszerű hősök — ez jellemezte a nyugati import-drámákat.

Színészetünk fejlődésére a nem nagy irodalmi beccsel bíró művek mégis jótékony hatással voltak. A népszínművek a nótázó szerelmespárok, Blaháné és Tamási szerepére koncentráltak, nem kívántak jól összedolgozó együtttest. A történelmi drámák is elviselték az egymásnak szinte háttal álló, a közönségnek deklamáló, szavaló színészeket. A francia társalgási dráma lényege a gyors cselekmény, könnyed, pergő, poént poéna halmozó párbeszéd. Ez a drámai stílus új színészi modort, új játéktípust, együtttest követelt. Ebben az időben kerül végleg előtérbe a rendező, aki kiszámítja az előadás tempóját, ritmusát, elhelyezi az egyes szerepeket és színészeket az előadás egészében. Az új játéktípus a színpadi realizmus. A valóság látszatát igekeznek a színpadon kelteni, a nagy patétikus gesztusok helyett az apró, árnyalt mozdulatok, nem a zengő, díszletet hasogató hangoskodás, hanem a mindennapi társalgás lesz a követendő játéktípus.

A realizmus igényével lép fel a kritika is. Különösen az újromantikus mese-dráma hazug-idillikus világát támadják, a legkülönbözőbb világnézetű és politikai beállítottságú írók követelik a mai témákhoz való fordulást. Vajon túrjuk-e — írja Gyulai²⁶ —, hogy mintegy hirdessék drámaíróink: a magyar történelem és társadalom nem nyújt költői anyagot, forduljunk külföldre, kalandozzuk be Európát, s árásszuk el a nemzeti színpadot idegen népek és viszonyok rajzaival? . . . a mi drámaíróink nem idegen hagyományt dolgoznak fel a mi számunkra, hanem otthon költött meséjüknek keresnek idegen országot.”

Gyulai szenvedélyesen harcol az újromantikus dráma ellen, Dóczi Lajos egyik írását bírálva, a társadalmi valóság és az írói képzelet viszonyának figyelemre méltó okfejtését adja.²⁷

„. . . Dóczi fennen hirdeti, hogy a politikai és társadalmi viszonyok, sőt általában az élet benyomásaiból nem lehet valódi költeményt írni, hanem csak oly tárgyakból, amelyeket a képzelem nyújt. Szerinte a költőnek el kell fordulni az élettől, a képzelem édes betegségségébe esnie, képzelődnie, s a képzelem nyújtotta tárgyakat feldolgoznia. A költők rendszeren fogyatkozási s így szükségök szerint szókták megállapítani elméletüket. Ugy látszik, elmélete megállapításakor Dóczi is saját drámáira gondolt, melyekben csakugyan beteges képzelem nyújtotta tárgyak vannak feldolgozva. A dolog pedig egészen ellenkezőleg áll, mint ahogy Dóczi elmélete és gyakorlata hirdeti. Nem a képzelem, hanem az élet múltjának és jelenének be-

²⁵ GYULAI PÁL: Szigligeti és újabb színművei. Dramaturgiai dolgozatok II. k. 441.

²⁶ GYULAI: Dramaturgiai dolgozatok II. k. 481.

²⁷ GYULAI: Bírálólatok. Bp. MTA kiadás 1911. 343–344.

nyomásai nyújtják a költőnek a tárgyakat; a képzelemnek más, fontosabb szerepe van: szép műveket alkot az élet nyújtotta tárgyakból, teljes szabadsággal ugyan, de saját természetök szerint. Mennél több benyomást, tapasztalatot, eszmét és érzést merít a költő az élet folyamából, annál több táplálékot nyújt a képzelemnek. Egyetlen valódi költő sem volt független korától, sőt éppen kifejezője annak. Mindegyik kora politikai, társadalmi és irodalmi áramlataiból emelkedett ki, s egyszersmind visszahatott rájuk."

A társadalmi dráma „a jelenkori tragédia” dramaturgiai alapelveit, az eszményítő relaizmus drámai elméletét — Gyulai esztétikai tanaira támaszkodva — Szigligeti fogalmazta meg.²⁸

„A jelenkori tragédiák ellen szeretik felhozni, hogy a reál-ideál elve nem érvényesülhet benne, hogy az előttünk levő élet sokkal prózaibb, mintsem költőivé tehesse a drámaíró: mert ha eszményíti, nem hisszük igaznak, ha pedig hű marad hozzá, s mintegy fotografirozza, csak a prózát adja vissza. Csakhogy az igazság és eszményítés, helyesen fogva fel, nem ellenkezik egymással: ha ti, a drámai mű a valódi életnek költői tükré. Hogy az élet ilyennek lássék: a drámaíróknak kell azt ily világitásban látnia, mert mi az ő szemüvegén nézzük. Aki elolvassa azon régi színműveket, melyekből Shakespeare írt drámákat, mindjárt érteni fog; úgy az is, ki még emlékszik a régi „Faust”-ra, melyet egykor nálunk is adtak; ha azt Goethe művével összehasonlítja, látni fogja, mint lesz a prózából költészet. E részben nem a tárgy határoz, hanem a felfogás és kidolgozás. Az élethűség s művészet nincs ellentétben, csak a túlzás válik torzítássá, s ez a jelenkori drámákban különösen kerülendő; mert ez az élet folyvást szemünk előtt van, s a legművészibb festő túlzásai is visszatetszők, ha az arcképet az eredetivel összehasonlítjuk.”

A kritikai, esztétikai, drámaelméleti tevékenység megelégnél, íróink, elméleti íróink a legfontosabb kérdések tisztázására törekednek. A realizmus különböző értelmezése, a haladó és maradi álláspontok különösen a tragikum felfogása körül bontakoznak ki élesen. Gyulai szerint az igazság az erkölcsi világrend, azaz a fennálló társadalmi rend oldalán áll, a hős az ellen lázad fel, de szükségképpen elbukik, mert „a megsértett erkölcsi, társadalmi és állami érdekek nemezise” utoléri. Szigligeti értelmezése sokkal haladóbb: „Ha jó és igaz az eszme, melyért a hős küzd, ... a hős szenved és megsemmisül ugyan, de az eszme, tulajdon eszméje túléli, dicsfényvel köríti, megszépíti halálát.”²⁹

A tragikum-vitának azonban csak elméleti jelentősége van, mert a polgári társadalmi dráma kerüli a tragikus megoldást, kibékítő megoldással végződő középfajú drámává válik, — a francia drámának és a színházbajáró közönség érdeklődésének és óhajának megfelelően.

Azt hiszem, nem véletlen, hogy a kiegyezés körül jelentkezett, tehát már kiérett magyar társadalmi dráma problematikájában 1848-nak, a szabadságharcnak olyan nagy szerep jut. Szigligeti *Halottak emléke*, Toldi István: *Jó hazajutók* és Csiky Gergely: *Proletárok (Ingyenelők és Művirágok* címmel újították fel a felszabadulás után) című műveiben jelentős drámai motívumot kap 48 emléke. Csiky azt mutatja meg, hogyan lehet visszaélni és élni is vissza 48 emlékével, Toldy István művében is vízvázalástó 48: akik még magukban hordozzák eszményeit, azok a becsületesek. De mind Csikynél, mind Toldinál, ha jelentősek is ezek a motívumok (a *Proletárokban* a bonyodalmat indítja), mégsem állnak a drámai konfliktus középpontjában, mint Szigligetinél.

A *Halottak emléke* kulcsdarab, Szigligeti 67-es világnézetének hű tükörképe. Megmutatja ragaszkodását 48-hoz, de már látszik az a kiábrándultság is, amely a Struenseehez, a haza sorsán változtatni nem lehet válságélményének drámájához vezet.

A *Halottak emléke* a társadalmi dráma útján tesz jelentős lépéseket, s kétségtelenül Csiky Gergely számára készíti elő az utat. Modora, dialógusai, a jelenetek elgondolása realizmusra törekszik, a cselekményben, a titok motívumában, annak külsőséges kipattanásában azonban még a romantika stílusa érvényesül. Szigligeti megijed attól, hogy hősét forradalmárrá fejlessze, s romantikus szílat szöve a cselekménybe, kikerüli, elvágja a konfliktus éles, katasztrofális megoldásának lehetőségét. A happy end polgári követelményét vallja Szigligeti is, csak amíg a kielégítő megoldás Világos előtt a valóság lehetőségeiből folyt, most már a közönség és Szigligeti számára is a boldog vég éppen a valóságtól való megijedést, az önáltatást jelenti.

A magyar társadalmi dráma mindmáig elég méltatlanul mellőzött alakjának tartom Toldy Istvánt, aki a *Jó hazajutók* című művében az első magyar modern társadalmi szatírárt alkotta meg. Volt ebben egy jelentős elődje, Nagy Ignác, de a *Tisztújításnak* szatírai életelnéző humora csorbítja.

A *Jó hazajutók* kitűnő expozíciója a *Revizoréra* emlékeztet (Toldy ismerhette Gogol művét, csaknem egy időben mutatták be mindkettőt a Nemzeti Színházban). A vendég-

²⁸ SZIGLIGETI: Dráma és válfajai. Bp. 1874. 233 — 234.

²⁹ I. m. 196.

fogadóban a főispán egy három szobás lakosztályt foglalt le. A fogadósnak nem megy a fejébe, hogy ki lehet az a mérnök, akit a vármegye urai olyan tisztelettel várnak. A máskor olyan gögös, rátarti urak, Farkas Márton, Dombi Albert, Bagossy mind jönnek tiszteletüket tenni, s egymással versenyeznek, hogy látogatásukkal a másikat megelőzzék. Mint kiderül, a nagy sürgés-forgás azért van, mert a titokzatos mérnököt a miniszter küldte le megvizsgálni, hogy merre vezessék a vasutat a vármegyén keresztül. Két párt harcol a vasúterért: a tarczavölgyi és a bondavölgyi. A két párt mindent felhasznál, hogy a mérnököt megnyerje: megvesztegetést, asszonyi kacérságot és intrikát. A vasutat végül is egy harmadik vonalra építik, ott, ahol a mérnök néhai apja barátjának segítségével szemet fedez fel, tehát gazdaságilag alkalmasabb vidék a vasútvonal építésére.

Az elég ügyesen scenírozott mesénél lényegesebb az alakok jellemzése, az emberek szembeállításai. A fiatal mérnök és atyai barátja, Sólyom Benedek viszonyával, találkozásával erős romantikus elemet kever ugyan a szerző a realitásra törekvő cselekménybe, de a funkciójuk valódi társadalmi viszonyt fejez ki: 48 eszméinek a továbbélését. A szatíra kritikai élet, társadalmi mondanivalóját, jelentőségét csökkenti, hogy a mű minden szalon kibékítő megoldással végződik. A mérnök és az egyik párt tagjának a leánya, Aranka szerelmesek lesznek egymásba. A szülők nem szívesen adják egy vagyonától megfosztott volt 48-as tiszt fiához, de a végjelenetben újságcikket hoznak, amelyből kiderül, hogy a család elkobzott félmilliónyi vagyonát az uralkodó visszaadta. Így már semmi sem állhatja útját a fiatalok boldogságának.

Egészen eddig, az utolsó jelenetig következetes Toldy szatírája és társadalom-ábrázolása, a szereplők magatartása, de itt érthetetlenül megtorpan, és behódol a konvencióknak.

Bizonyos realista jegyeket is találunk Toldy ábrázolási módszerében. Nemcsak sürít, hanem konkretizál is. Alakjainak jellemét több apró konkrét tulajdonságból, szokásból, tárgyakhoz és emberekhez való konkrét viszonyából építi fel. A fiatal mérnök, Aladár jellemrajza igen sikerült, az említett jegyek miatt életszerű és drámailag hatásos.

A realista szándék megvalósításához szükséges tehetség és gyakorlat hiányát jelzi a sok félreszlás. Ez a fogyatékos sajnós végigkíséri társadalmi drámáinkat e korban, a hatalmas színpadi rutinnal és ismerettel rendelkező Szigligetin kívül alig-alig tudják kiküszöbölni. Csiky is csak későbbi műveiben, a *Cecil házasságától* kezdve. Toldy egy színművében tudja kiküszöbölni, a sodró erejű, gyors párbeszédű, tragikus hatású *Kornéliában*.

A félreszlások realista situációkkal dolgozó drámákban stílusterést okoznak s diszsonnansan hatnak, akadályozzák a realista módszer érvényesülését. Meg is lehet fordítani a tételt: a realista alkotói módszer maradéktalanul alkalmazó képesség hiánya teszi szükségessé ezt a megoldást. Mintha az író nem bízna abban, hogy a cselekményből és a párbeszédből kiderülhetnek az ellentétek, a jellembeli megnyilvánulások, a szereplő személyek viszonylatai. Pl.: a *Jó hazafiak* expozíciójában, a fogadóban, Dombi meglátván Farkas Mártont — félre: „tehát a bandavölgyi párt már működik! Ezt jó tudni.” Bagossy pedig Dombit látván meg, így szól félre: „a Tarczavölgy dolgozik, résen leszünk.” A közönség a jelenetből úgy is látja, hogy a két párt munkába kezdett, s hogy ki melyik pártot képviseli, nem kell mindjárt az első percben megtudni, s a szereplőknek nem kell mindjárt az első percben leleplezni magukat, hogy ők mit tudnak a másiktól. Ezzel veszít a mű drámai érdekességéből.

Közbevetethetné valaki, hogy a mai modern realista drámában is találhatóunk hasonló elemet, mint a narrátor vagy akár más szereplő cselekményt megállító kiszólása. De míg az úgynevezett polgári társadalmi dráma a valóság egy szeletének a bemutatására törekedett, addig a mai dráma nem ilyen igénnyel lép fel. A színpadot a valóságtól elkülönített helynek tekinti, ahol a valóságnak autonóm értéke van, maga a megvalósított műalkotás, a színjáték a valóság, amely a külső valóságot magyarázza. Tehát eleve bizonyos szimbolista igénnyel dolgozik, s a kiszólásoknál a játék megáll a színpadon, a szereplők vagy megmerevednek, vagy csak a „kiszóló”, a magyarázó színész kap reflektort, a többi pedig sötétségbe borul. A mai modern dráma tudatosan használja ezt a bizonyos értelemben stilizáló elemet, de persze reálisabb volna, ha nem használná. Toldy, Csiky és kortársaik pedig azért használták, mert még nem tudtak kinőni belőle.

Toldy Istvánnal csaknem egy időben, előtte egy évvel másik társadalmi szatíra jelenik meg színpadunkon, Tóth Kálmán *A nők az alkotmányban* c. műve. Tóth Kálmán nemcsak a téma megválasztásában, de a kidolgozásban is realista igényű írónak bizonyult. Különösen az atmoszférát érezzük reálisnak, amihez a szereplőknek a mindennapi beszédhez simuló, mégis irodalmi színvonalú nyelve jelentősen hozzájárul. Tóth Kálmán a beszélt nyelvvel is jellemez, a szereplőknek megvan a maguk jellemére, helyzetére mutató beszédmodoruk, nem úgy, mint Csepreghy és Tóth Ede népszínműveiben.

A valóság eddig nem ábrázolt új oldalait tárja fel komoly hangú társadalmi drámáiban is Toldy István. *Livia* című jezsuitaellenes drámája nem is kaphatott színpadot. Rarniac jezsuita páter kitűnően jellemzett alak, gazdagon konkretizálja jellemét: szerelmi kerítő,

bigott reakciós, józan üzletember, s ugyanakkor igen művelt és okos ember. De pozitív vonásai is negatív irányban hatnak, igen kiélezetten az egész jezsuita rend leplezésére.

Másik színműve, a *Kornélia* is a hivatalos hatóságokkal találta szemben magát bátor erkölcsrajza miatt. A dráma hősnője, Kornélia férjhez megy egy hozzá méltatlan, tivornyázó, kéjenc férjhez, aki a házasságkötés után hamarosan megcsalja, megalázza. Kornélia a férj barátjával, aki magányában és szenvedéseiben mellette van, külföldre szökök. A férj — hiúságában megsértve — utánuk megy, s mikor Kornéliától számonkéri, hogy miért utazott el, az a heves jelenetben agyonlövi, magát pedig az erkélyről a tengerbe veti.

A *Kornélia* az úgynevezett tézisdráma családjába tartozik,³⁰ „a szerző azt akarta bizonyítani, hogy a nőnek hitvány férj mellett joga van házasságtörést elkövetni, vagy legalábbis számot tarthat a részvétre, ha ezt megtette.” A történet és a tanítás mögött a női egyenjogúság eszméje húzódik meg, érdekes előadásban. A különösséget növeli, hogy korábbi drámája a *Jó hazafiak* főhőse — akivel minden bizonnyal együttérez a szerző — a nők politikai egyenjogúsága ellen nyilatkozik.

A magyar polgári társadalmi dráma első virágzó korszakát Csiky Gergely *A proletárok* című színművének bemutatójától, 1880 január 23-tól számítja az irodalomtörténet. A bemutatóval valóban új kezdődik drámairodalmunkban: a korabeli társadalom széles igényű, a konvenciók széttörését elősegítő ábrázolása. Csiky Gergely a magyar kritikai realista dráma nagy ígérete, témaválasztásai, atmoszféra-teremtő ereje, éles szeme, jó megfigyelései táplálják ezt a reménységet, s könnyen azt a látszatot keltik, hogy vele valóban elérkezett drámairodalmunk a kritikai realista magaslatokig. Hegedűs Géza Csiky-monográfiájában³¹ és Csiky Gergely válogatott műveinek előszavában kritikai realista mutatója be Csikyt. Realizmus nem beteljesedett realizmus, jellegzetes félrealista, alig ad szélesebb társadalomábrázolást, mint Szigligeti. A témák kiválasztásában valóban realista, s szándékaiban kritikai magatartást is tanúsít. De a téma megválasztása még egymagában nem realizmus, a művet a kidolgozás teszi igazán reálistává.

Csiky nagy jelentősége abban van, hogy tovább tágítja a valóság ábrázolásának drámai határait. Drámáinak fő témája a dzsentrivilág életének bemutatása. Ezt ragadja meg *A proletárokban*, a *Buborékokban*, a *Cecil házasságában*, a *Stomjaj családjában* és a *Mukányiban* is. A környezet bemutatásában is realista motívumok érvényesülnek. A *Mukányiban* a kisváros életének, szokásainak mennyi apró, finom megfigyelésével találkozunk, *A proletárokban* hasonlóan. De nem elég sokszínű, nem elég kiélezett a társadalmi háttér, ahogy mondani szokták, nem elég konkrét.

Csiky legnagyobb ereje a fordulatos meseszövéseben, az egy nagy jelenetben kihegyeződő cselekmény ügyes bonyolításában van. Technikáját a francia társadalmi drámától tanulta, ahol szinte kötelező az utolsóelőtti felvonást befejező nagy jelenet. Ebben felvonulnak a dráma szereplői, itt kulminál az ellentét, s a cselekmény hatásos nagy jelenetben csomózik össze, olyan váratlan fordulattal, hogy nemcsak a közönséget, de a darab szereplőit is meglepi. A színpadra tódult szereplőcsereg ámulatát azután hatásos záró tablóképpel lehet a függöny legördülésekor feloldani. Az ilyen befejezést még a romantikus drámából örökölte a polgári társadalmi dráma, amely részleteiben a realitásra törekedett ugyan, de a meseszövéseben, motíválásban jónéhány elemet átmentett a romantikus drámából. A tablót is, amely a színi hatás romantikus dramaturgiai elvén alapult.

Csiky mestere volt a jól elhelyezett, dramaturgiailag jó időérzéssel felépített nagy jeleneteknek. A *proletárok* III. felvonásának nagy jelenete példája a jól felépített nagy jelenetnek.

A „grande scène” két részből áll, az első rézs Darvas Károly és Irén erős drámai hangulatú kettősével végződik. A második rész nem várt fordulatok egymást kergető bravúros halmozása, minden új szereplő színrelépése új fordulatot hoz, hogy a jól elhelyezett, hatásos és váratlan poénnel összegördülő függöny után úgy érezze a közönség, most már végleg minden összebonyolódott.

De a IV. felvonásban — két jól alkalmazott hátráltató mozzanatot is legyűrve — most már ellenállhatatlanul bonyolódik ki a cselekmény a végső, eszményített megoldás felé.

A *proletárok* a leghatározottabb társadalmi élt mutató darabja, ebben viszi végig legkövetkezetesebben az exponált cselekményt, s mégis ebben is megalkuvónak hat, mert a felvetett és kibontott konfliktus nem széles társadalmi érdekelttségű, s nem az egész társadalomra jellemző lényeges ellentéteket tükröz. A konfliktus alapjául szolgáló társadalmi motívumok nem tipikusak, s a konfliktus kezelésében, kibontásában még sok a romantikus vonás. A magát

³⁰ Vö. GALAMB SÁNDOR i. m. I. k. 171–172.

³¹ HEGEDŰS GÉZA: Csiky Gergely. Művelt Nép Kiadó, Bp. 1954. Csiky Gergely válogatott művei. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955.

mártírnőnek kiadó elzúllott nő, néhány szereplő (Kamilla, Bencze, Mosolygó) múltjában a folt, az üzletszerű elválás mind romantikus motívum, amellyel már többször találkoztunk a romantikus drámai gyakorlatban Victor Hugótól Szigligetiig.

Hegedűs Géza mutat rá válogatott műveinek előszavában, hogy Csiky liberális és moralista. Ez határozza meg a konfliktusok megragadását és kibontását, ezzel magyarázható, hogy nem meri a konfliktusokat a kibékíthetetlen ellentétig, a tragikus végkifejletig fejleszteni, hanem illuzionista megoldást választ.

Ez az oka, hogy nem tudott igazán a holnapba nézni, az őt körülvevő társadalmi valóságot adótnak és megváltoztathatatlanak vélte, s a hibákat, erkölcsi bajokat a társadalmon belül, az emberek megjavításával akarta kijavítani. Még nem ismeri fel, hogy az általa is látott és ábrázolt bajoknak a fennálló társadalmi rend a forrása. Ezzel a világnézeti korláttal magyarázható, hogy a III. felvonás nagy jelenetét egészen a tragikus lehetőségig fejleszti, s a IV. felvonás mégis kibékítő megoldással végződik, mert hősei belátják hibáikat, erkölcsi romlottságukat, és jó útra térnek.

Csiky ezt a megoldást nem világnézeti opportunizmusból választja. Ugy van ő is, mint Mikszáth, akinek magatartásában és együttérzésében — mint Mezei József írja³² — nincs megbocsátás, nem akar semmiképpen sem felmenteni, csak érteni és vállalni szomorkás mosollyal mindazt, amit megértett.

Csiky vállalja azt a társadalmat, amelyben él, még a dzsentrit is, amely mint polgári értelmiségnek, „mindennapjai kellemetlenkedője”. Ezzel magyarázható, hogy soha sem tud a nemzeti bűnök bírálatainak olyan magaslatáig emelkedni, mint Vajda János volt képes.

A kor nyelvén beszélő polgári társadalmi drámát teremt meg, s a téma megragadásában, bizonyos ábrázolási megoldásokban s főleg a színpadi nyelvben a realista dráma ígérétét hordozza, mégsem mondhatjuk róla, hogy a beteljesült realizmus az ő drámaírói munkássága.

A romantika és a naturalizmus keveredik sajátos módon konfliktusaiban. Nem tud totális társadalmi érvényességű konfliktusokat ábrázolni, csak a valóság egy szeletét vizsgálta és ábrázolta s ebből fejlesztette a konfliktust. Igaz, ezzel a Csiky-dráma politikai fórummá vált, s a társadalmi kérdéseket még bátrabban, élesebben megragadó Bródy és Móricz-féle naturalista drámának nyitja meg az utat. A Csiky drámáinál sokkal teljesebb, mind a konfliktusok megragadásában, kifejtésében és a jellemek fejlesztésében több realista elemet hordozó Bródy, Móricz-drámákat sem mondhatjuk realistának. Csikyt azért kiáltottuk ki egyértelműen realista íróvá, mert a nyolcvenes-ötvenes években minden jelentős íróat realistává festettünk át, a romantika és a naturalizmus kiemelkedő nagy alakjait is, mondván, hogy igazi nagy író csak realista lehet.³³

Mezei József előbb említett írásának címében a realizmus szót nem véletlenül teszi idézőjelbe. A század második felének realizmusa irodalmunkban nem volt igazi realizmus a szó sem nyugati, sem orosz értelmében. Különösen a drámairodalom, átmeneti irodalom volt, amelyben tovább éltek a romantika sablonjai, motívumai, bizonyos értelemben még a romantika világképe is. Kétféle dramaturgia ütközött össze: a romantika s a naturalistának és a realistának valamilyen sajátos keveréke.

Ezek a problémák azonban egyáltalában nem jelentik azt, hogy a szabadságharc utáni korszak drámairodalma meddő volt. Nagy nekifeszülések, hallatlan munkakedv és írói tevékenység, az elméleti vita megélnéklése teszi izgalmassá és érdekessé ezeket az évtizedeket, színjátszásunk ekkor nő fel az európai színvonalra. De egy utat veszített társadalom drámairodalma volt ez, egy olyan társadalomé, ahol a látszat és a valóság összebonyolódott, s csak a legnagyobbaknak sikerülhetett eligazodniuk az ellentmondások között. Drámaíróink között nincs Aranyhoz, Mikszáthhoz, Jókaihoz fogható tehetség, akik 48 eszméinek talajáról tekintenek át és következetesen ábrázolják a magyar társadalom megváltozott viszonyait. Drámairodalomunkban, s még a korszak legnagyobb képviselőiben, Szigligetiben és Csikyben is rendkívül ellentétesen fonódnak össze a tendenciák. Nem élnek benne úgy a társadalomban, ahogy a reformkori drámaírók éltek, s ahogy Mikszáth benne él, s a közvetlen átélésből kiszorult, csak a megfigyelésre, másod élményekre kárhóztatott írói magatartás drámaíróink művészi módszereinek gyenge oldalait még jobban kidomborítja.

A közvetítő szerepet hűznám alá még egyszer és összefoglalóul. A népszínmű, megváltozott körülmények között és egy kicsit kilúgozva, de mégis őriz valamit a reformkori népiességből, s nemcsak Gárdonyi, Móricz, de Mikszáth népiességét is összeköti a reformkorival. A társadalmi dráma pedig a reformkori társadalmi dráma harcok demokratikus realizmusát közvetíti — a vesztett polgári illúziók fénytörésében — a XX. század modern polgári társadalmi drámájához.

³² MEZEI JÓZSEF: Mikszáth és a század „realizmusa” ItK 1961. 4. sz.

³³ Lásd erről NYÍRÓ LAJOS előadását a szovjet realista vita tanulságairól. A MTA Irodattörténeti Intézetében 1958 december 17-én tartott vita jegyzőkönyvi kivonatában.